



UNIVERSIDAD DE MURCIA
ESCUELA INTERNACIONAL DE DOCTORADO

**El Genio de la Evocación:
La Cartografía Poética
de José Antonio Ramos Sucre**

D^a Berta Guerrero Almagro

2018



UNIVERSIDAD DE MURCIA
FACULTAD DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA,
TEORÍA DE LA LITERATURA Y LITERATURA COMPARADA

Programa de Doctorado en Artes y Humanidades: Bellas Artes, Literatura, Teología,
Traducción e Interpretación y Lingüística General e Inglesa

Mención Doctorado Internacional

El genio de la evocación: la cartografía poética de José Antonio Ramos Sucre

Il genio dell'evocazione: la cartografia poetica di José Antonio Ramos Sucre

TESIS DOCTORAL

PRESENTADA POR
D^a. BERTA GUERRERO ALMAGRO

DIRIGIDA POR
DR. D. VICENTE CERVERA SALINAS

2018

LA VERDAD DEL HORÓSCOPO

*Un viento certero y un mar adivino
han hecho posible estas páginas
que van para ellos:*

*A Vicente Cervera y María Dolores Adsuar,
por tantas revelaciones y, especialmente,
por la de la utopía de la literatura.*

Todo lo que esté en tu mano, hazlo con todas tus fuerzas
Eclesiastés (9, 10).

ÍNDICE

PRÓLOGO	11
Breve confesión – Agradecimientos – Declaración de principios – Nota sobre la citación	
RESUMEN – RIASSUNTO	19
PRIMERA PARTE. EL GENIO	
CAPÍTULO I – INTRODUCCIÓN	43
I.1. UNA VISIÓN RAMOSUCREANA DE LAS DISCIPLINAS HUMANÍSTICAS	44
I.1.1. Ramos Sucre y la Literatura	51
I.1.2. Traducir: los albores ramosucreanos	55
I. 2. OBJETIVOS	63
I.2.1. Objetivo principal	63
I.2.2. Objetivos específicos	70
I.3. METODOLOGÍA	71
I.3.1. La edición manejada de la obra de Ramos Sucre	74
I.4. ESTRUCTURA	75
I.5. ESTADO DE LA CUESTIÓN Y JUSTIFICACIÓN DE ESTA TESIS	79
I.6. FINAL: SOBRE LAS HUELLAS DE RAMOS SUCRE	84
CAPÍTULO II – GENIO. HACIA RAMOS SUCRE	87
II.1. GENIO	88
II.1.1. El trinomio de Kierkegaard. Teorías para la síntesis	92
II.1.1.1. Carlyle: el héroe entregado	94
II.1.1.2. Bergson: la sociedad abierta	97
II.1.1.3. Scheler: figuras mixtas	99
II.1.1.4. Álvarez: arquetipos ficcionales en Ramos Sucre	100
II.1.2. Práctica: adición y resultado duplicado en Ramos Sucre	102
II.2. EL CONCEPTO DE GENIO A LO LARGO DEL TIEMPO	108
II.2.1. El término	108
II.2.2. Evolución	110
II.2.3. Clásico	122
II.3. RAMOS SUCRE: GENIO DE LA EVOCACIÓN	127
II.3.1. Retrato de un talante lírico: reseña biográfica	128
II.3.1.1. «La herencia es una fuerza de efectos inconstantes y tenaces»	157
II.3.2. Obra memorable en el marco insustituible de una vida	159
II.3.3. Una modalidad singular: el poema en prosa	175

II.3.3.1. Novedad: una creación moderna	184
II.3.3.2. Originalidad: una modalidad híbrida	185
II.3.3.3. Intensidad: brevedad	186
II.3.3.4. Libertad (y no solo rítmica)	187
II.3.3.5. El poema en prosa ramosucreano: una modalidad hipográfica	193
II.4. FINAL. LA SOCIEDAD DE ALADINO: INTERNET O LA LÁMPARA DEL GENIO	197
CAPÍTULO III – GENIUS LOCI. TIEMPO Y ESPACIO DE RAMOS SUCRE	199
III.1. EL VÉRTIGO DEL EXCESO. LA LÍRICA HISPANOAMERICANA A INICIOS DEL SIGLO XX	203
III.2. LA RED ES UNA ESTIRPE. POSTMODERNISMO O PREVANGUARDIA	212
III.2.1. Estado de la cuestión y justificación de su estudio	215
III.2.2. Precisión conceptual	217
III.2.3. El término	218
III.3. RAMOS SUCRE O LA INQUIETUD POR EL FUNÁMBULO	228
III.4. VENEZUELA, LA PEQUEÑA VENECIA	234
III.4.1. Cumaná	248
III.4.2. La lírica en Venezuela y el grupo de 1918	251
III.5. FINAL: LA LLAMADA AL MUNDO	258
SEGUNDA PARTE. LA EVOCACIÓN	
CAPÍTULO IV – EVOCACIÓN. LA UTOPIÍA DE LA LITERATURA	261
IV.1. LAS RAÍCES DEL GENIO DE LA EVOCACIÓN	264
IV.2. MANIFIESTO POÉTICO Y DEFENSA DE LA POESÍA	267
IV.2.1. Consejos sobre lectura	277
IV.3. EL ESTILO DE LA VEJEZ: APERTURA Y FUSIÓN	280
IV.3.1. Elipsis	287
IV.4. EL DEFORMADOR DE MITOS: INTELECTUALIDAD Y LECTURA	291
IV.5. FINAL: CONGENIAR CON RAMOS SUCRE	295
CAPÍTULO V – EL BUITRE ACIAGO.	
RAMOS SUCRE Y EL HEROÍSMO DE LA <i>ILÍADA</i>	297
V.1. ATRACCIÓN POR EL CONCEPTO DE HEROÍSMO	301
V.1.1. Deslinde épico: héroe de ida y de vuelta	305
V.1.2. Por qué la épica antigua de la <i>Iliada</i>	312
V.1.3. Tres buitres	336
V.2. EL AEDO, EL BUITRE QUE CONTEMPLA Y TRANSMITE LA GESTA	337
V.2.1. Invocación y unidad: <i>el desvelo calla, oh Tácita, musa décima</i>	351
V.2.2. <i>Demorarse con amor</i> o un tempo lento casi congelado	356

V.3. LOS «JÓVENES E INFORTUNADOS» LUCHANDO COMO BUITRES	367
V.3.1. La <i>areté</i> : educados en la excelente crueldad	371
V.3.2. Aquiles y Héctor, héroes de la Independencia	379
V.4. DEL «PERENNE LAUREL» A LA «PALMA SONANTE»: LAS MIGAJAS DEL BUITRE DEVORADOR	393
V.5. FINAL: TRANSICIÓN HACIA LA DAMA	402
CAPÍTULO VI – LA PENITENCIA DE ARNALDO DE DANIEL.	
RAMOS SUCRE Y EL VIAJE ENAMORADO EN LA <i>DIVINA COMEDIA</i>	405
VI.1. SOSPECHAS FORMALES DEL TRASMUNDO DANTESCO	419
VI.1.1. ¿Virgilio y Dante sintetizaron los poemarios de Ramos Sucre?	422
VI.1.1.1. <i>La torre de Timón</i> y el “Infierno”	423
VI.1.1.2. <i>Las formas del fuego</i> y el “Purgatorio”	442
VI.1.1.3. <i>El cielo de esmalte</i> y el “Paraíso”	453
VI.2. EL NUEVO TROVADOR CANTA AL AMOR SIMBÓLICO	460
VI.2.1. Simbolismo de Ramos Sucre	468
VI.3. IDÉNTICO CAMINO, DESTINO DIFERENTE	473
VI.3.1. El lugar de la divinidad	474
VI.3.2. El lugar de los guías	480
VI.4. EL SÍNDROME DE BEATRIZ: «UN ANSIA INEFABLE Y UN DESCONTENTO SIN REMEDIO»	482
VI.4.1. La contemplación previa a la pérdida	489
VI.4.1.1. La mujer: la guerrera, la Muerte, la Virgen	491
VI.4.1.2. De los ojos a la voz, del rojo al blanco	495
VI.5. FINAL: MIRARSE A UNO MISMO	499
CAPÍTULO VII – SOBRE UN TABLADO TRÁGICO...	
RAMOS SUCRE Y LAS DUDAS VENGATIVAS EN <i>HAMLET</i>	501
VII.1. EL TABLADO Y LOS ACTORES	518
VII.1.1. «Un tablado trágico»	520
VII.1.2. «Los actores de una farándula»	535
VII.2. EL BARDO CANTOR DE CARACTERES	543
VII.3. EL POETA Y EL DRAMATURGO	553
VII.3.1. La ubicuidad del yo	554
VII.3.1.1. Exponerse	560
VII.3.1.2. El arte de exponerse como a oscuras	566
VII.3.1.3. Disfrazarse	574
VII.3.2. El monólogo dramático	578
VII.4. ACONSEJANDO AL PRÍNCIPE	589
VII.5. FINAL: ¿DÓNDE ESTÁ EL SENTIDO?	594

CAPÍTULO VIII – MADAME CAILLAUX: LA ILUSIÓN DE <i>DESFACER</i> AGRAVIOS.	
RAMOS SUCRE Y LA UNIÓN VIDA-LITERATURA EN <i>DON QUIJOTE DE LA MANCHA</i>	595
VIII.1. EL CREADOR MANIERISTA	610
VIII.1.1. Por qué <i>Don Quijote</i>	618
VIII.2. EL QUIJANISMO DE RAMOS SUCRE	623
VIII.3. EL SER Y LA CREACIÓN	630
VIII.3.1. El lector	630
VIII.3.2. El escritor	641
VIII.3.3. El artista	647
VIII.3.4. Historias enmarcadas	651
VIII.4. LA INFLUENCIA DE SATURNO	657
VIII.5. FINAL: EL “ <i>APARTHEID</i> ” FLOTANTE SE EXPANDE SOLIDARIAMENTE	669
CAPÍTULO IX – NUBES DESDE LA VENTANA.	
RAMOS SUCRE Y EL MALESTAR MODERNO DE <i>FAUSTO</i>	671
IX.1. EL VATE	678
IX.1.1. <i>Sturm und Drang</i>	684
IX.1.1.1. Lo sublime	688
IX.1.2. Por qué <i>Fausto</i>	694
IX.2. CÚMULOS: EL PACTO SATÁNICO	696
IX.2.1. Desde la ventana	696
IX.2.2. Liberarse de lo oficial: nigromancia	706
IX.2.3. La visita	712
IX.3. ESTRATOS: RESOLVER EL MALESTAR DE FAUSTO	719
IX.4. CIRROS O LA PLENITUD	723
IX.4.1. La soledad solidaria	729
IX.5. FINAL DE FIESTA	732
CONCLUSIONES – CONCLUSIONI	735
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	757

Prólogo

*...percibir
el punto en que se encuentran la intemporalidad
y el tiempo...
T.S. Eliot¹*

¹ Sección V de “Las Dry salvajes”, tercero de los *Cuatro cuartetos* (1995: 135-137 [vv. 239-241]).

BREVE CONFESIÓN

Estos ensayos son para el autor [...] modos diversos [...] de dar salida a un mismo afecto. No pretendo que esta actividad sea reconocida como la más importante en el mundo; me considero ante mí mismo justificado al advertir que es la única de que soy capaz. El afecto que a ella me mueve es el más vivo que encuentro en mi corazón (Ortega y Gasset, 1981: 11-12).

A veces es tan intenso el sentimiento que promueve a una tarea que solamente es posible acatar la amorosa obligación. Esta tesis es resultado de una necesidad que no sé explicar del todo: nace del absoluto placer que me produce la literatura. El arte de la palabra en todas sus modalidades, en todos sus usos: el lenguaje es lo que me ha traído hasta aquí. Leer, investigar, escribir, crear, comunicar. No concibo más hermoso destino que transmitir una pasión.

Son muchos los términos con los que podría definir la elaboración de esta tesis. No obstante, si tuviese que escoger uno, sería *amistad*. Porque la lectura, la investigación y la escritura generan una relación cómplice del individuo con los autores, consigo mismo e incluso con la sociedad. Es una manera de comprender. Y esto no quiere decir encontrar siempre respuestas, sino permanecer, muchas veces, en la oscuridad. Pero atisbando la luz, la propia y la de los demás. Y con todo –y gracias a todo–, siendo feliz. Ante tal regalo de la vida, solo consigo decir *gracias*.

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer a mi maestro, director y tutor, el Dr. Vicente Cervera Salinas, por tan generosas enseñanzas durante estos años. Decir que esta tesis hoy no existiría sin él es completamente cierto: aún recuerdo el día que me presentó a Ramos Sucre con la intuición y la sencillez del maestro mágico que él es. La cálida confianza depositada en mí, su capacidad de guiarme en libertad y de aconsejarme creativamente, anticipándose a mis propias palabras, ha dado lugar a esta investigación que es tan suya como mía. Una suerte tener un referente como él y un placer trabajar en su equipo.

Junto a él, dirijo mi agradecimiento a la Dra. María Dolores Adsuar Fernández, sin la que no hubiesen sido posibles demasiadas cosas. El placer de trabajar en el equipo citado se amplía gracias a ella. Su afectuosa atención, orientación continua y capacidad investigadora, tan rigurosa como imaginativa, ha enriquecido esta tesis de modo extraordinario. Cómo olvidar aquel día en el que me proporcionó la partida de bautismo de Ramos Sucre entre otros valiosos documentos que incluyo en esta tesis. Son también tuyas estas páginas.

Agradezco a la Universidad de Murcia el apoyo recibido para la elaboración de esta tesis doctoral que se materializa en un Contrato Predoctoral FPU y en diversas ayudas económicas para estancias en universidades extranjeras. Poder combinar trabajo y placer de este modo resulta un verdadero privilegio. Gracias a todos los docentes que me han transmitido sus enseñanzas durante mis estudios de Filología Hispánica. Al personal de la Biblioteca Nebrija por su simpatía y amabilidad diaria.

Gracias a los profesores que me acogieron en las diversas estancias realizadas: la Dra. Susanna Regazzoni y la Dra. Margherita Cannavacciuolo en el Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali Comparati de la Università Ca' Foscari di Venezia, el Dr. Eduardo Ramos-Izquierdo en el Séminaire Amérique Latine del Centre de Recherches Interdisciplinaires sur les Mondes Ibériques Contemporains de la Université Paris-Sorbonne Paris IV, la Dra. Carmen Ruiz Barrionuevo en el Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana y en la Cátedra Ramos Sucre de la Universidad de

Salamanca. La amabilidad, plena disponibilidad y atención hacia mi persona ha superado con creces cualquier expectativa. La confianza que me han dispensado, permitiéndome desarrollar proyectos en las aulas de sus universidades, la considero un honor.

Gracias a Aldo por su comprensión y amor infinito. Su alegría durante mis declives ha allanado continuamente esta ruta. Con él la vida es más sencilla y yo no hago más que aprender a su lado y mejorar como ser humano. Es capaz de atender mis desvelos con asombroso tacto, con la paciencia entusiasta del que contempla nacer unos brotes aunque cada día se reitere el alumbramiento.

Gracias a mis padres por tantos regalos, por su interés continuo y sus ánimos incansables. Ellos han creído en mí cuando yo no lo hacía. Les debo todo lo bueno que tengo; todo lo que soy, desde la primera a la última palabra. Gracias por educarme en el esfuerzo y en la curiosidad encendida, por enseñarme a jugar creativamente, es lo que intento seguir haciendo. Gracias también a toda mi familia, en especial a mi hermana y a mi madrina, por su interés en mis proyectos y sus eternos buenos deseos. También a los Doroteos, cariñosa y atenta familia para mí.

Gracias a mis amigos por su incondicionalidad, eterna paciencia y continuos ánimos. Solo personas con las que se ha compartido tanta vida pueden comprender algunas fugas sin molestarse. A todos los compañeros de la Universidad y posteriormente amigos con los que he tenido la suerte de coincidir. Gracias, también, a los compañeros y amigos que he encontrado durante mis estancias en Venecia (2016, 2018) y París (2017). Ellos me han mostrado la fascinante diversidad que nos rodea. Me han ayudado a desenvolver el mundo, a perderme en él y a encontrarme como en casa.

Gracias a cada una de las personas con las que he coincidido más o menos tiempo a lo largo de estos años, por cada minuto que han dedicado a atender mi caos o mi armonía según el instante. Gracias a la literatura por hacerme mejor ser humano, a Ramos Sucre por su poesía y a la vida por esta oportunidad.

DECLARACIÓN DE PRINCIPIOS

Va por delante una declaración de principios ante la tesis que se desarrolla a continuación. He decidido traerlos a colación en este Prólogo con el deseo de transmitir una pequeña aportación a la revalorización de un ámbito actualmente denostado como es el humanístico y, especialmente, el literario. La literatura, qué duda cabe, es un terreno de estudio filológico, materia de investigación, arte coherente que precisa una reflexión previa por el emisor y que merece generalmente un análisis por parte del receptor. ¿Qué es si no? ¿Un montón de palabras vacías? No debe interpretarse que la investigación relacionada con un producto creativo no tiene valor alguno. Toda creación, para su progreso, necesita un análisis reflexivo. ¿Y no es el estudio del hombre o de los animales o de la técnica o de la ciencia algo también profundamente creativo? ¿No es todo, en el fondo, creación? Escribe Anderson Imbert (1984b: 108): «...lo que hace el crítico no es ni más vago ni más relativo ni más limitado que lo que hacen el filósofo y el científico».

Como cualquier ámbito necesario para el progreso humano, la literatura es una disciplina poderosa porque modifica al individuo. Lo sensibiliza, lo mejora; también lo puede destruir. Es tan vigorosa y potente que es capaz de ocupar el centro de una vida. Antoine Compagnon (2008: 21), en su lección inaugural para la cátedra de Literatura Francesa del Collège de France titulada *¿Para qué sirve la literatura?* y leída el jueves 30 de noviembre de 2006, plantea la indispensabilidad de la literatura y se cuestiona si existe algo que solamente esta pueda proporcionar al receptor. Sus conclusiones resultan fundamentales:

- La lectura permite vivir con mayor sencillez y riqueza –leer, de modo práctico, un prospecto o unas instrucciones, facilita la existencia del individuo (Compagnon, 2008: 33)–.
- La lectura logra que el ser humano se comporte con mayor sinceridad y confianza. Leer es saber. De este modo, se evita que mienta o aparente lo que no sabe (Compagnon, 2008: 34).
- La literatura enseña, deleita –como anunciaba Horacio–, permite al individuo alzar la voz, universaliza un mensaje (Compagnon, 2008: 36, 39 y 44-45).

- La literatura consigue preservar y extender experiencias ajenas. Sensibiliza al lector (Compagnon, 2008: 58): lo hace consciente de la diversidad de concepciones y criaturas (Compagnon, 2008: 64). Emociona y provoca empatía (Compagnon, 2008: 60). Logra que los seres humanos se identifiquen entre sí y, al mismo tiempo, los hace más independientes (Compagnon, 2008: 61).
- La literatura permite a lector dominar su propio ritmo. La extensión de una película o una pista de audio está determinada. Se puede detener y proseguir, pero va constreñida en una duración. No es este el caso de la literatura. El tiempo es variable en un libro, así como el tiempo que el lector permite que las impresiones calen en él (Compagnon, 2008: 69).

En definitiva, a la literatura debemos conocerla y estimarla, tenemos que emocionarnos con ella y hacer lo que esté en nuestras manos para que sea valorada, intentando contagiar nuestro afecto. Queda en nosotros mostrarla al mundo con su maravilloso potencial, conducir su vuelo hasta nuevos corazones y que una caricia de sus alas logre provocar una reacción en quien nos lea o escuche. Por otro lado, esta ha sido, pues, una investigación realizada con voluntad objetiva, y como investigación, la tesis desarrollada en estas páginas se ha articulado en torno a los siguientes preceptos:

- Responsabilidad ante la tarea que se aborda. Responsabilidad porque toda investigación ha de ser responsable, así lo señala César A. Bernal en *Metodología de la investigación* (2010: 10): el fin último de esta es servir al ser humano; los resultados pueden incidir aunque sea en un individuo de la especie.
- Compromiso del investigador con la investigación, con los demás, consigo mismo. Es «el precio de querer una cosa»; ahí radica, señala Kierkegaard (1979: 137), «la pureza de corazón».
- Constancia. Trabajar con rigor y objetividad, aunque toda lectura implica subjetividad –nunca hay dos lecturas idénticas– (Aullón de Haro, 1986: 17).
- Voluntad comunicativa. Deseo de intercambio con uno mismo y con los demás. La literatura es relación, conexión, y la investigación sobre literatura también ha de serlo, como indica Gil de Biedma (1999: 25) en su “Prólogo” a *Función de la poesía y función de la crítica*, de Eliot.

- Gusto por descubrir y mostrar, por trabajar en una pasión inyectada en las venas.
- Amor y fe en la Literatura, en la comunión entre hombres, lenguas y épocas.

NOTAS SOBRE LA CITACIÓN

- En general, a la hora de citar los textos de Ramos Sucre se coloca entre paréntesis la página en la que se sitúan estos en la segunda edición de la *Obra completa* de la editorial Ayacucho (1989).
- El número de página en la que se encuentra cada poema va antecedido por las siglas correspondientes a la obra de Ramos Sucre en la que se halla, a menos que se trate de un aforismo, una carta o un texto no recogido en libro –en tal caso aparecerá solo la página de la edición de Ayacucho–. Dichas siglas son:
 - o *LTT* para *La torre de Timón*.
 - o *LFF* para *Las formas del fuego*.
 - o *ECE* para *El cielo de esmalte*.
 - o *LAP* para el volumen reunido por Rafael Ángel Insausti en 1960: *Los aires del presagio*.
- Puesto que los dos últimos poemarios aparecen en orden inverso en la edición de Ayacucho, en ocasiones las enumeraciones no aparecen ordenadas de modo ascendente.
- Otra de las siglas que se emplea a lo largo de esta tesis es R.S. y responde al apellido Ramos Sucre. Se utiliza para citar textos del poeta procedentes de ediciones distintas a la de la editorial Ayacucho y, fundamentalmente, para aludir a sus primeras publicaciones: el volumen *Trizas de papel* y el ensayo incompleto “Sobre las huellas de Humboldt”.

Resumen – Riassunto

La presente tesis titulada *El genio de la evocación: la cartografía poética de José Antonio Ramos Sucre* tiene como objetivo fundamental presentar y analizar la figura y producción del poeta venezolano José Antonio Ramos Sucre (1890-1930) desde una perspectiva comparada. Se trata, por tanto, de un estudio incardinado en el ámbito de la literatura comparada y, concretamente, en la disciplina de la poesía hispanoamericana comparada. Llevamos a cabo en esta investigación una definición de Ramos Sucre como genio de la evocación capaz, a su vez, de condensar las distintas etapas de una vida. Establecemos a lo largo de estas páginas una diferenciación entre, por una parte, genio y evocación; por otra, nos referimos a la capacidad de sintetizar en la figura del genio diversos momentos de un ciclo vital.

El título de este estudio procede de una referencia extraída de *Temor y temblor* (1843), del filósofo danés Søren Kierkegaard: «El poeta es el genio de la evocación, no puede hacer otra cosa sino recordar lo que ya se hizo y admirarlo» (Kierkegaard, 2017: 78-79); un pensamiento que empleamos en esta tesis por relacionarse estrechamente, como se verá, con la consideración que el propio Ramos Sucre posee del gran poeta: «...el genio no crea el asunto de la obra maestra que lo immortaliza», apunta en el texto titulado “Ideas dispersas sobre Fausto” (409), recogido en *Los aires del presagio*. Así pues, por similitud de ideas y porque tanto vital como artísticamente el sintagma *genio de la evocación* se adapta de manera ideal a Ramos Sucre, lo empleamos aquí como síntesis de su perfil creativo.

Desde el punto de vista biográfico, veremos que Ramos Sucre puede ser caracterizado como un individuo genial por motivos tanto internos como circunstanciales. Presentaremos al poeta como un ser de brillante inteligencia, poseedor de una dilatada cultura, dueño de un talante innovador asombroso y de una capacidad de entrega absoluta a su pasión. Él funge como prototipo de individuo genial y no solo por sus cualidades virtuosas, sino también por las aptitudes que exhibe en su manejo del dolor, el cual transforma en materia artística. La vida de Ramos Sucre queda jaspeada por una serie de heridas espirituales –problemas familiares, dificultades sociales–, padecimientos psíquicos –desórdenes nerviosos, talante depresivo, posiblemente derivados de todo lo anterior– y físicos –agotamiento a causa de un insomnio incontrolable–. Se trata, como

se verá, de la biografía de un hombre entregado a un destino que soporta con paciencia y serenidad las inacabables contrariedades que lo maltratan.

En cuanto a la perspectiva creativa, también consideraremos a Ramos Sucre autor de una obra genial, sin parentesco conocido en las letras hispanoamericanas. Sus poemas surgen, precisamente, a partir de esa capacidad que caracteriza al genio: la evocación, el don de crear a partir de lo existente, de expandir una tradición humanística y universal generando de la vida más vida. Es el don del creador absoluto, que por todos los rincones atisba la vida y a cada paso la propaga. Se ilustrará el procedimiento técnico del que se sirve Ramos Sucre para crear; el cual consiste, básicamente, en tomar de sus lecturas un pasaje, un argumento, un motivo, un personaje o la figura de un autor para elaborar sus propias composiciones. Se adueña de lo anterior y, al tiempo, lo inmortaliza y reproduce. Todo ello, además, sin dejar de ser lírico. A este respecto, se comprobará que, tras los personajes ramosucreanos, es posible advertir la alargada sombra de su creador. Hablaremos, por tanto, de personajes fundamentalmente poetas que tienen algo de héroes y también de religiosos; como se desprende de la propia biografía del autor al atender a la rama materna –nos referimos a Antonio José de Sucre, el mariscal de Ayacucho– y paterna –concretamente, el presbítero José Antonio Ramos Martínez–. Aludiremos, pues, a la conjunción en el seno del genio de las tres *Etapas en el camino de la vida* (1845) expuestas por Kierkegaard: la estética, la ética y la religiosa.

Esta condensación tan amplia en el interior del genio precisa de un modo concreto de producir. En este sentido, se planteará una cartografía poética ramosucreana sustentada en una serie de figuras que ilustran las tres mencionadas etapas de la vida. El nivel estético –caracterizado por el poder de lo sensorial, la espontaneidad y el ardor juvenil– lo relacionaremos con la *Iliada*; la transición entre el estadio estético y el ético –de mayor madurez y rigor, dominado por la creatividad y las actividades ejecutadas como consecuencia de una situación– lo definiremos con la *Divina Comedia*; el nivel ético propiamente dicho lo ilustraremos con *Hamlet*; la transición entre el ámbito ético y el religioso –de una espiritualidad mayor, un desapego creciente y un abandono en el misticismo para acceder al secreto– lo reflejaremos mediante *Don Quijote de la Mancha* y, finalmente, el estadio religioso más absoluto lo plantearemos a partir del *Fausto* de

Goethe. Asimismo, se han escogido cinco ideas clave para sintetizar la relación entre Ramos Sucre y las citadas obras de la literatura universal. En primer lugar, como correspondería a un estadio estético homérico, hablaremos del concepto de heroísmo; a continuación, en la transición entre lo estético y lo ético en la purificación del poeta dantesco nos referiremos al motivo del viaje concretado en la búsqueda amorosa; seguidamente, en el nivel ético más maduro donde se observa el horror de los tablados y la falsedad de los actores shakespearianos, se mostrará la elección de la venganza necesaria y consciente por parte de los sujetos poéticos; a continuación, en la transición entre el estadio ético y el religioso, donde se advierte el idealismo quijotesco apegado a tierra, aludiremos a la importancia de la lectura, la escritura y el arte en la etapa más recluida del héroe desencantado, y, por último, en una etapa plenamente religiosa donde la literatura y el arte tampoco sacian el malestar fáustico, abordaremos esta sensación romántica en Ramos Sucre y la necesaria apertura hacia el misticismo y el silencio para alcanzar, al fin, el secreto.

En cuanto a los títulos seleccionados para desplegar esta cartografía ramosucreana, dicha elección responde, como se verá, a tres aspectos fundamentales que tienen que ver tanto con el propio poeta en particular como con el panorama lector en general. En primer lugar, se ha optado por los cinco títulos mencionados debido a la frecuencia con la que es posible advertir referencias a tales obras y autores en los poemas de Ramos Sucre. En segundo lugar, la elección también responde a los consejos de lectura que el poeta dirige a su hermano Lorenzo, donde no duda en incluir tales escritores en una nómina de imprescindibles con el fin de adquirir una cultura literaria amplia. En tercer lugar, la selección de los cinco autores tiene que ver con el respeto del que gozan tales títulos, actuando como referentes en la historia de la literatura universal y fortaleciendo así más aún la producción poética de Ramos Sucre. Apoyamos, como se verá a lo largo de estas páginas, la noción expresada por Curtius (1995: 30) en lo que respecta a la extensión de la literatura europea: para él, esta abarca desde Homero hasta Goethe.

He aquí, sintetizado, el proyecto que se desarrollará en las páginas siguientes para estudiar la figura de Ramos Sucre y analizar su obra, compuesta de *La torre de Timón*

(1925), *Las formas del fuego* (1929) y *El cielo de esmalte* (1929). Una producción que analizaremos desde una perspectiva sincrónica debido, por un lado, al breve lapso temporal que existe entre la publicación de tales títulos y, por otro, a causa de la voluntad unitiva del genio. Sin embargo, como también se irá ilustrando a lo largo de esta investigación, no se puede obviar cierta evolución en la escritura de Ramos Sucre, la cual coincide con la transición vital que se propone –que es, al fin y al cabo, la que experimenta la propia biografía del poeta–: cabe advertir un número más elevado de textos relativos a guerreros y a héroes en *La torre de Timón*, una tendencia imperante hacia el mal y la crueldad vengativa en *Las formas del fuego* y un tono espiritual, próximo al misticismo religioso, en *El cielo de esmalte*. Destaca, asimismo, una inclinación a la síntesis cada vez mayor y un pulimento lingüístico intenso.

Respecto a la estructura de la tesis, esta se articula en torno al sintagma kierkegaardiano empleado como título de la investigación. Tendremos, así, dos partes de tres y seis capítulos respectivamente. La primera ha sido denominada “El genio” y se trata de una sección de carácter teórico centrada en la figura del poeta; la segunda, “La evocación”, constituye una parte más analítica, sustentada en los comentarios realizados sobre su obra desde el foco de la tradición. A dicha estructuración bipartita ha de añadirse un “Prólogo”, el “Resumen” y las “Conclusiones”. Finalmente, por supuesto, encontramos las “Referencias bibliográficas”. A pesar de la disparidad, hemos buscado la geometría –dominada, como explicamos en el punto dedicado a la estructura, por el número tres–. Pasamos, a continuación, a establecer un recorrido por las distintas secciones del presente estudio.

La primera parte de esta tesis, “El genio”, se compone, como ya se ha anunciado, de los capítulos I, II y III. Cada uno de ellos corresponde, *grosso modo*, a una introducción, una aproximación al concepto de genio y una presentación del contexto en el que se inserta Ramos Sucre. Veamos sucintamente cada una de las secciones.

El capítulo I, “Introducción”, funciona como presentación del tipo de investigación que se va a desarrollar, marco de la tesis y sustento teórico para la posterior argumentación. Abordamos en estas páginas el ámbito de la literatura como campo de

investigación desde el punto de vista ramosucreano, destacando la importancia de los estudios humanísticos, los cuales nos hacen tener presente la esencia humana. Seguidamente, nos ocupamos, desde la visión del poeta, de la vertiente de estudios denominada literatura comparada, ámbito en el cual se sustenta esta tesis. Aludimos, asimismo, a la importancia que ostentan las traducciones en un trabajo de este tipo, poniendo el foco en las realizadas por Ramos Sucre. Exponemos también en este punto los objetivos de la tesis, deslindándolos en uno principal y varios específicos. Nos referimos, además, a la metodología y, tras aludir a la estructura del trabajo, comentamos el estado de la cuestión de nuestro tema de estudio y justificamos la importancia de nuestra tesis –la poesía de Ramos Sucre desde un prisma comparado supone un ámbito de investigación no tratado en exceso hasta ahora–. Cada uno de los capítulos se cierra con unas líneas que sintetizan lo expuesto, funcionando, a la vez, como transiciones que disponen el terreno para abordar el capítulo siguiente y, a veces, introducen pinceladas a nuestra contemporaneidad con el fin de ampliar las reflexiones posibles.

El capítulo II, “Genio. Hacia Ramos Sucre” concentra la atención, en primer lugar, en el concepto de genio. Nos ocupamos de las teorías desarrolladas por Kierkegaard en *Temor y temblor*, Carlyle en *Los héroes* (1841), Bergson en *Las dos fuentes de la moral y la religión* (1932), Scheler en *El santo, el genio y el héroe* (1961) y Álvarez en *El caballero, el monje y el trovador* (1990) para, a continuación, proponer nuestra perspectiva sustentada en la tendencia a la síntesis del genio de la evocación que es Ramos Sucre. Seguidamente, se plantea una revisión del concepto de genio, tomando como puntos clave el origen del término, la evolución de las connotaciones aplicadas al mismo y la relación que puede establecerse con el término *clásico*. A continuación, nos ocupamos del estudio de la figura de Ramos Sucre entendida como genio de la evocación; ofrecemos, por un lado, un punto de vista histórico de su biografía y producción, y, por otro, nos ocupamos de la modalidad poética que define a este genio: el poema en prosa. Atendemos, por tanto, a diversos rasgos caracterizadores de este tipo de texto –novedad, originalidad, intensidad y libertad– y planteamos una caracterización mítica del mismo, aplicándola a Ramos Sucre.

Las coordenadas temporales y espaciales en las que se desarrolla la obra del poeta venezolano ocupan la atención del capítulo III, titulado “Genius loci. Tiempo y espacio de Ramos Sucre”. Tomamos la noción de *genio del lugar*; concepto anclado en la mitología romana, derivado al entorno arquitectónico y fundamentalmente a los espacios ajardinados gracias, entre otros, a Alexander Pope (2006: 245 [v. 57]). Así, a partir del genio del lugar, nos referimos tanto a la época en la que está escribiendo Ramos Sucre como al lugar en el que habita y comienzan a circular sus producciones. Atendemos a lo que se puede considerar una etapa excesiva, heterogénea y algo vertiginosa en la lírica hispanoamericana: los inicios del siglo XX. Ofrecemos un panorama de la misma con el fin de ilustrar la diversidad artística imperante en el momento y la dificultad actual que existe para intentar definirla y sistematizarla. La crítica intenta rotular estos años con diversas denominaciones, sin llegar a un acuerdo –los términos fundamentales empleados son *postmodernismo* y *prevanguardia*–. Desarrollamos un planteamiento teórico centrado en dichos vocablos con el fin de mostrar las dificultades y complicaciones que suscita el empleo de cualquiera de ellos. Seguidamente, el hilo de este capítulo avanza hacia Ramos Sucre para mostrar que, en unos años de tanta riqueza creativa, catalogar en un solo movimiento estético o escuela poética el estilo de Ramos Sucre es, en el fondo, constreñir su propia esencia plural. La idiosincrasia ramosucreana es la diversidad, en consonancia con su tiempo, con la naturaleza de su época o genio del lugar metafórico. Él condensa tal variedad de estilos literarios que solamente podemos limitarnos a reconocer dicha pluralidad y alabar su magnífica diversidad. Por último, este capítulo –y la primera parte de la tesis– finaliza con una aproximación histórica a Venezuela, a Cumaná y al grupo de 1918, contemporáneo a Ramos Sucre. Junto al punto de vista teórico dirigido a tales territorios, no se pueden dejar de aducir ciertas composiciones ramosucreanas que actúan como recreaciones simbólicas de tales espacios.

La segunda parte de la tesis se titula “La evocación” y comprende los capítulos del IV al IX. Se articula en torno a las cinco obras clásicas seleccionadas para abordar el análisis comparativo, junto a una introducción previa relativa a la poética ramosucreana.

El capítulo IV, “Evocación. La utopía de la literatura”, funciona, como se verá, a modo de preámbulo para los análisis que se van a desarrollar en las secciones siguientes.

Se lleva a cabo, en primer lugar, un acercamiento a las raíces del genio de la evocación, aludiendo a la prehistoria de la figura del poeta previa a la escritura. Seguidamente, nos referimos a las ideas poéticas de Ramos Sucre dispersas en su obra –textos, cartas y aforismos–; las cuales, como se podrá comprobar, hemos reunido a modo de manifiesto, al tiempo que presentamos un decálogo de sus consejos sobre escritura dirigidos a su hermano Lorenzo. Posteriormente, nos centramos en la esencia del estilo ramosucreano; un estilo maduro desde su inicio que lo inscribe en una nómina de autores dueños del estilo de la vejez (Broch, 1974: 312). Concretamos su modo de escribir mediante la búsqueda de la apertura desde la intimidad y la tendencia a la fusión desde la oscilación. Ramos Sucre condensa dichas dicotomías con aspiración de universalidad y afán de concentración. Todo ello lo genera situado en el reino de las evocaciones, en la utopía de la literatura (Sucre, 1979: 80), pues sus creaciones se alimentan fundamentalmente de elementos que extrae de sus lecturas para componer sus poemas, reelaborando la tradición, regenerándola y contribuyendo a su inmortalidad.

La cartografía poética de Ramos Sucre se inicia en el capítulo V, titulado “El buitre aciago. Ramos Sucre y el heroísmo de la *Iliada*”. Proponemos aquí la relación entre la epopeya homérica y la obra ramosucreana amparando dicha vinculación en el concepto de heroísmo. Ofrecemos un panorama que demuestra el interés de Ramos Sucre por el tema, concretándolo en la *Iliada*, y proponemos un deslinde entre dos prototipos de héroe que advertimos en su poesía: el guerrero joven y osado –héroe de ida– y el héroe maduro, desencantado y con las fuerzas mermadas –héroe de vuelta–. Seguidamente, para abordar las evocaciones entre dichas producciones, establecemos el símbolo del buitre a modo de eje. Hemos concebido una distinción tripartita con la que abordamos: el sujeto poético distante, generalmente en tercera persona, implícito, recordando el aedo épico que invoca a la musa y describe con lentitud –aspecto que hemos caracterizado con la imagen simbólica del buitre que contempla–; el interés hacia la figura del héroe excelente, educado en la *areté*, que no teme la batalla pese a los infortunios que esta pueda depararle –asunto que representamos con los buitres enzarzados en la lucha–, y, por último, la necesidad que advierte Ramos Sucre de regeneración épica, la cual se va a realizar a través de la escritura sin perder de vista los aspectos definatorios de su idiosincrasia

hispanoamericana –hablamos, por ello, del trasvase del laurel a la palma; palma bajo la que se sitúa el buitre a devorar un cadáver con el que logra generar más vida–.

El genio de la evocación, consciente del final de los tiempos épicos, viaja en busca de algo que pueda retornarle la alegría. En el capítulo VI, “La penitencia de Arnaldo de Daniel. Ramos Sucre y el viaje enamorado en la *Divina Comedia*”, nos referimos a la búsqueda amorosa que Dante y Ramos Sucre –como un nuevo trovador más– van a llevar a cabo: ambos realizan un trayecto de catábasis y anábasis, pero en el caso de Ramos Sucre el destino final, que es la compañía de la dama y su sereno amor, no obtendrá los resultados esperados. Asimismo, con la vista puesta ya en un nivel más creativo de la existencia, se alude a la figura del poeta representado en Arnaut Daniel. También en este capítulo nos detenemos en plantear una teoría relativa a uno de los interrogantes que formula la crítica con frecuencia: la estructuración de los poemarios de Ramos Sucre. Así, presentamos nuestras sospechas relativas a la posibilidad de que la ordenación de los poemarios ramosucreanos responda a un deseo de homenajear a Dante –una intuición que percibimos desde dos rasgos externos: los títulos de los poemarios de Ramos Sucre y la voluntad abarcadora que demuestra en ellos–. Apuntamos también la importancia de la figura de Beatriz en la poesía de Ramos Sucre y su imposibilidad de alcanzarla, lo que lo conducirá a desarrollar el síndrome de Beatriz (Cervera Salinas, 2006).

El poeta concluye su viaje con apatía y desilusión. Observa el mundo y advierte ruindad. A ella, considera, debe reaccionar del mismo modo. En el capítulo VII, “Sobre un tablado trágico... Ramos Sucre y las dudas vengativas en *Hamlet*”, veremos que el sujeto poético se siente inmerso en un *theatrum mundi* y, ante tanta maldad e hipocresía, resolverá actuar del mismo modo. Ofrecemos en este capítulo un deslinde relativo a aspectos propios del contenido y aspectos propios de la forma. Desde el punto de vista del contenido, aludimos a tabladados y actores basados en el drama de *Hamlet* –Elsinor, Ofelia y Hamlet como elementos relevantes–; así como al consejo que Ramos Sucre transmite al Príncipe sobre la necesidad de practicar el mal en un entorno plagado de inquina. A este respecto, comprobamos que Ramos Sucre demuestra incluir en sus composiciones a un sujeto decidido, un Hamlet consciente de lo importante que resulta actuar con crueldad en un mundo dominado por ella. En cuanto a los aspectos relativos a

la forma, nos referimos en este capítulo a la importancia que poseen en la escritura ramosucreana los procedimientos extraídos del drama; técnicas que generan una intensa sensación de vitalidad y autenticidad, una apariencia de totalidad, una inserción profunda en la interioridad de los personajes y una capacidad llamativa para dejarles intervenir con su propia voz mediante el empleo del monólogo dramático. Observamos, pues, cómo Ramos Sucre logra combinar elementos relativos a distintos géneros literarios, como son la poesía y el drama, revelando su excelencia para fusionar elementos contrarios.

Tras su viaje en pos del amor imposible y después de su reacción cruel con el mundo que lo maltrata, el héroe vuelve al hogar y, específicamente, a su entorno de libros y de arte. El capítulo VIII, “Madame Caillaux: la ilusión de *desfacere agravios*. Ramos Sucre y la conjunción vida-literatura en *Don Quijote de la Mancha*”, aborda este nivel vital en el sujeto ramosucreano, un individuo creativo que confía en el poder del arte, pero cuyas circunstancias van dirigiéndolo hacia el misterio y sus profundidades. Se muestra que la lectura, la escritura y el arte se convierten para el sujeto en auténticos oasis salvadores que llegan a confundirse e incluso a sustituir la vida real. En cuanto al título del capítulo, se ha escogido a Madame Caillaux, la dama de aire quijotesco, para ilustrar la modernidad de los dos creadores, la cual se percibe, por ejemplo, en la atención que dispensan a la figura femenina. Otro de los rasgos que permite el parentesco manierista entre ambos escritores es, como se verá, la construcción de un héroe con cierto idealismo, pero en buena medida apegado a tierra. Se observa en este capítulo, pues, el modo en el que Ramos Sucre ensaya aspectos que parece haber aprendido de Cervantes; lo cual permite hablar, en el caso de Ramos Sucre, de un talante, por un lado, neo-cervantino, y por otro, neo-quijotesco (Mesa Gancedo, 2007: 447). Formalmente, nos referimos también a la inserción en los poemas ramosucreanos de historias ajenas al desarrollo principal del poema, conectando con la flexibilidad perceptible en la escritura novelística de Cervantes, y aludimos a los modos en los que dichas historias se introducen en el poema ramosucreano –a través de la propia experiencia del sujeto o del relato de un personaje dirigido a él; mediante la lectura; con la intervención de la recitación o incluso gracias a la representación de las mismas–.

En casa y ya sin dispensar demasiado interés hacia el arte, el sujeto ramosucreano se va a introducir, según se mostrará, en la última de las etapas kierkegaardianas, la que se encuentra más próxima a la religiosidad y al silencio. El individuo se detiene a contemplar el horizonte desde su ventana y observa las nubes desplazándose por el cielo. En el capítulo IX, “Nubes desde la ventana. Ramos Sucre y el malestar moderno de *Fausto*”, estudiamos la sensación de vanidad y malestar que experimenta el personaje romántico ante un mundo que le parece absurdo y que no logra conocer en su totalidad. Existe en los sujetos ramosucreanos un ansia de plenitud no saciada que tratan de resarcir con su inclinación hacia la espiritualidad. Abordamos en este capítulo la figura del vate, el movimiento inicial romántico denominado *Sturm und Drang* y el concepto de lo sublime. Veremos que tales aspectos resultan fundamentales para la poética ramosucreana, pues el sentimiento de rebeldía, arrebato y grandeza que domina el panorama inicial de la época romántica es uno de los polos en los que recalca Ramos Sucre haciendo gala de su estilo oscilante para, seguidamente, fusionarlo con la medida más clásica. Con el fin de desarrollar esta búsqueda de plenitud en los sujetos ramosucreanos, se toma el símbolo de la nube. Siguiendo a Goethe en sus investigaciones relativas a este fenómeno meteorológico, proponemos un planteamiento tripartito, relacionando cada estadio previo a la inserción del sujeto en el secreto con una formación nubosa. Nos aproximamos así a los cúmulos –las nubes claramente definidas y similares al algodón–, que relacionamos con el pacto satánico y su capacidad para simular en un primer momento la satisfacción del individuo. Tras ella, nos referimos a los estratos –las nubes más bajas que, combinadas unas con otras, forman una especie de manto en el cielo–; ellas nos permiten reflejar la conciencia que adquiere el sujeto ramosucreano de su malestar y la necesidad que experimenta de entregarse a la sociedad y al mundo contemplativamente, siendo un solitario solidario. Los últimos tipos de nubes a los que aludimos, los cirros –las nubes más elevadas y ligeras cuya liviandad posibilita la inserción de la luz a través de ellas– las empleamos para reflejar la apertura definitiva de Ramos Sucre, su apuesta por el silencio, el desapego que lo hará elevarse cada vez más alto hasta fundirse con el universo.



La presente tesi intitolata *Il genio dell'evocazione: la cartografia poetica di José Antonio Ramos Sucre* ha come obiettivo fondamentale presentare e analizzare la figura e la produzione del poeta venezuelano José Antonio Ramos Sucre (1890-1930) da una prospettiva comparata. Si tratta, quindi, di uno studio che s'incardina sui principi della comparatistica letteraria e, in particolare, si incentra sulla disciplina della poesia ispano-americana comparata. Nel corso di questa ricerca analizzeremo gli aspetti in base ai quali è possibile definire Ramos Sucre genio dell'evocazione capace, a sua volta, di condensare le diverse tappe di una vita. In queste pagine, dunque, stabiliremo una distinzione, da un lato, tra genio ed evocazione e, dall'altro, faremo riferimento alla capacità di sintetizzare nella figura del genio diversi momenti di un ciclo vitale.

Il titolo di questo studio deriva da un riferimento estrapolato da *Timore e tremore* (1843), del filosofo danese Søren Kierkegaard: «Il poeta è il genio dell'evocazione, non può far altro che ricordare ciò che è già stato fatto e ammirarlo» (Kierkegaard, 2017: 78-79); un pensiero che utilizzeremo in questa tesi poiché presenta una stretta relazione, come vedremo, con la considerazione che lo stesso Ramos Sucre ha del grande poeta: «...Il genio non crea l'argomento del capolavoro che lo immortala», suggerisce nel testo intitolato "Idee sparse su Fausto" (409), contenuto in *Los aires del presagio*. Pertanto, per analogia di idee, e poiché sia dal punto di vista vitale che artistico il sintagma *genio dell'evocazione* è idealmente adatto a Ramos Sucre, sarà qui adoperato quale sintesi del suo profilo creativo.

Dal punto di vista biografico, vedremo che Ramos Sucre può essere definito un individuo geniale per diversi motivi, sia interni, sia circostanziali. Presenteremo, quindi, il poeta come un essere di vivida intelligenza, di vasta cultura, dal sorprendente talento innovativo e del tutto dedito alla sua passione. Egli è il prototipo dell'individuo geniale e non solo per tutte le qualità virtuose che lo caratterizzano, ma anche per le competenze che esibisce nella sua gestione del dolore, che trasforma in materia artistica. La biografia di Ramos Sucre, segnata da numerose difficoltà susseguitesi negli anni, è venata da una serie di ferite spirituali –problemi familiari, difficoltà sociali–, disturbi psichici –malattie del sistema nervoso, depressioni, probabilmente derivanti da tutto ciò che si è detto– e fisiche –esaurimento a causa di un'insonnia incontrollabile–. Si tratta, come si vedrà,

della biografia di un uomo vittima del proprio destino, che sopporta con pazienza e serenità le interminabili contrarietà che lo colpiscono.

Per quanto riguarda la prospettiva creativa, considereremo Ramos Sucre autore di un'opera geniale, senza precedenti nella letteratura ispano-americana. Le sue poesie nascono, per l'appunto, da quella capacità che caratterizza il genio: l'evocazione, il dono di creare a partire da ciò che esiste, di espandere una tradizione umanistica e universale, generando dalla vita nuova vita. È il dono del creatore assoluto, che da tutti gli angoli scorge la vita e a ogni passo la propaga. Si illustrerà il procedimento tecnico di cui si serve Ramos Sucre per creare, che consiste essenzialmente, nell'estrapolare dalle sue letture un brano, un argomento, un motivo, un personaggio o la figura di un autore, per elaborare le proprie composizioni. Si appropriava del precedente e, allo stesso tempo, lo immortalava e lo riproduce. Tutto ciò, per di più, senza mai tralasciare la lirica. A questo proposito avremo modo di constatare che, dietro i personaggi di Ramos Sucre, si intravede la chiara influenza del loro creatore. Parleremo, quindi, di personaggi essenzialmente poeti circumfusi da un alone di eroismo e religiosità, come si evince dalla stessa biografia dell'autore che annoverava tra i propri familiari –in linea di discendenza materna, Antonio José de Sucre, il grande Maresciallo di Ayacucho e, in linea paterna, il presbitero José Antonio Ramos Martínez–. Faremo allusione, dunque, alla congiunzione nell'ambito dell'evocazione dei tre *Stadi nel cammino della vita* (1845) esposti da Kierkegaard: quello estetico, etico e religioso.

Questa condensazione così ampia in seno al genio richiede una concreta modalità produttiva. In questo senso, proporremo una cartografia poetica di Ramos Sucre basata su una serie di figure che illustrano i tre stadi della vita a cui si è fatto riferimento. Il livello estetico –caratterizzato dal potere della dimensione sensoriale, la spontaneità e l'ardore giovanile– che collegheremo all'*Iliade*; la transizione dallo stadio estetico a quello etico –di maggiore maturità e rigore, caratterizzato dalla creatività e dalle attività realizzate come conseguenza di una determinata situazione– che vincoleremo alla *Divina Commedia*; lo stadio etico, propriamente detto, che illustreremo ricorrendo ad *Amleto*; la transizione dal campo etico a quello religioso –di più elevata spiritualità, distacco crescente e abbandono al misticismo per accedere al segreto– di cui parleremo rifacendoci

a *Don Chisciotte della Mancia* e, infine, lo stadio religioso più assoluto di cui parleremo partendo dal *Fausto* di Goethe. Allo stesso tempo, si sono scelte cinque idee fondamentali per sintetizzare la relazione tra Ramos Sucre e le summenzionate opere della letteratura universale. In primo luogo, come spetterebbe a uno stadio estetico omerico, parleremo del concetto di eroismo; in seguito, nella transizione dallo stadio estetico a quello etico, nella purificazione del poeta dantesco, faremo riferimento al motivo del viaggio concretizzato nella ricerca amorosa; successivamente, ad un livello etico più maturo, in cui si osserva l'orrore dei palcoscenici e la falsità degli attori shakespeariani, si mostrerà la scelta della vendetta necessaria e consapevole da parte dei soggetti poetici; in seguito, nel passaggio dal livello etico a quello religioso, in cui si avverte l'idealismo donchisciottesco con i piedi per terra, faremo allusione all'importanza della lettura, della scrittura e dell'arte nella fase più recondita dell'eroe disincantato, e, infine, in uno stadio totalmente religioso in cui la letteratura e l'arte non saziano il malessere di connotazioni faustiche, abborderemo questa sensazione romantica in Ramos Sucre e la necessaria apertura verso il misticismo, il silenzio, la vita al di là dell'esistenza terrena per raggiungere, finalmente, il segreto.

Per quanto riguarda i titoli selezionati per dispiegare questa cartografia di Ramos Sucre, la nostra scelta risponde, come si vedrà, a tre aspetti fondamentali che hanno a che vedere con lo stesso poeta, in particolare, e con l'opinione dei lettori in generale. In primo luogo, si è optato per i cinque titoli summenzionati per la frequenza di riferimenti a tali opere e autori che si riscontra nelle poesie di Ramos Sucre. In secondo luogo, la scelta risponde anche ai suggerimenti di lettura che il poeta dà al proprio fratello Lorenzo, tra i quali non esita a includere detti autori in una rosa di scrittori imprescindibili al fine di acquisire una vasta cultura letteraria. In terzo luogo, la selezione dei cinque autori ha a che vedere con il rispetto di cui godono dette opere, veri e propri punti di riferimento della storia della letteratura universale, fattore che rafforza ulteriormente la produzione poetica di Ramos Sucre. Appoggiamo, come si vedrà nel corso di queste pagine, il concetto espresso da Curtius (1995: 30) riguardo all'estensione della letteratura europea: per lui, questa abbraccia un orizzonte ampio da Omero a Goethe.

Ecco, in sintesi, il progetto che si svilupperà nelle pagine seguenti per studiare la figura di Ramos Sucre e per analizzare la sua opera, composta da *La torre de Timón* (*La torre di Timon*) (1925), *Las formas del fuego* (*Le forme del fuoco*) (1929) e *El cielo de esmalte* (*Il cielo di smalto*) (1929). Una produzione che analizzeremo da una prospettiva sincronica a causa, da un lato, del breve lasso che esiste tra la pubblicazione di tali opere e, dall'altro, a causa della volontà unitaria del genio. Tuttavia, come d'altra parte si dirà nel corso di questo studio, non si può ignorare una certa evoluzione nella scrittura di Ramos Sucre, evoluzione che coincide, come si vedrà nella transizione vitale che si propone –che è, in fin dei conti, quella che avverte la biografia stessa del poeta–: va notato un più elevato numero di testi che fanno riferimento a guerrieri ed eroi nella *Torre de Timón*, una tendenza prevalente verso il male e la crudeltà vendicativa in *Las formas del fuego* e un tono spirituale, prossimo al misticismo religioso, in *El cielo de esmalte*; spicca, inoltre, un'inclinazione alla sintesi sempre maggiore e una pulitura linguistica intensa.

Riguardo alla struttura della tesi, questa si articola attorno al sintagma kierkegaardiano, a cui fa riferimento il titolo della ricerca. Avremo, quindi, due parti su tre e sei capitoli rispettivamente. La prima è stata denominata “Il genio” e si tratta di una sezione di natura teorica incentrata sulla figura del poeta; la seconda, “L'evocazione”, costituisce una parte più analitica, basata su dei commenti fatti sulla sua opera dal punto di vista della tradizione. A detta struttura bipartita si deve aggiungere un “Prologo”, il “Riassunto” e le “Conclusioni”. Infine, i “Riferimenti bibliografici”. Passiamo, di seguito, a stabilire un percorso attraverso le diverse sezioni del presente studio.

La prima parte di questa tesi, “Il genio”, è composta, come è già stato annunciato, dai capitoli I, II e III. Ciascuno di essi corrisponde *grosso modo*, a una introduzione, un'approssimazione al concetto di genio e una presentazione del contesto in cui si inserisce Ramos Sucre. Vediamo ora succintamente ciascuna delle sezioni.

Il capitolo I, “Introduzione”, funge da presentazione del tipo di ricerca che si svolgerà, precisa l'ambito della tesi e serve da sostentamento teorico dell'argomentazione successiva. Abbordiamo in queste pagine l'ambito della letteratura come campo di ricerca dal punto di vista di Ramos Sucre, sottolineando l'importanza degli studi umanistici che

ci aiutano a tenere presente l'essenza umana. Successivamente, ci occupiamo dell'ambito di studio, la cosiddetta letteratura comparata dal punto di vista del poeta, sulla quale si basa questa tesi. Facciamo allusione, inoltre, all'importanza delle traduzioni in un lavoro di questa natura. Esponiamo, quindi, gli obiettivi della tesi, identificandone uno principale e diversi specifici. Si farà riferimento, inoltre, alla metodologia utilizzata durante la ricerca e, dopo un accenno alla struttura del lavoro, si valuterà la situazione in cui si trova il nostro oggetto di studio e spiegheremo l'importanza della nostra tesi, a poesia di Ramos Sucre da un punto di vista comparativo, un campo, per il momento, non ancora esplorato in eccesso. Ciascuno dei capitoli termina con una breve conclusione che, oltre a sintetizzare quanto esposto in precedenza, funge da *trait d'union* e prepara il terreno per l'analisi del capitolo successivo, presentando, occasionalmente, brevi osservazioni sulla nostra contemporaneità per ampliare le eventuali riflessioni.

Il capitolo II, "Genio. Verso Ramos Sucre" si incentra, in primis, sul concetto di genio. Ci occupiamo delle teorie sviluppate da Kierkegaard in *Timore e tremore*, Carlyle in *Gli eroi* (1841), Bergson in *Due fonti della morale e della religione* (1932), Scheler in *Il santo, il genio, l'eroe* (1961) e Álvarez in *Il cavaliere, il monaco e il trovatore* (1990) per poi proporre la nostra prospettiva basata sulla tendenza alla sintesi del genio dell'evocazione che è Ramos Sucre. Successivamente, si proporrà un riesame del concetto di genio, prendendo come punti di riferimento l'origine del termine, l'evoluzione delle connotazioni applicate allo stesso e il rapporto che può essere stabilito con il termine *classico*. In seguito, ci occuperemo dello studio della figura di Ramos Sucre intesa come genio dell'evocazione; offriremo, da un lato, un punto di vista storico della sua biografia e produzione e, dall'altro, ci occuperemo della forma poetica che definisce questo genio: la poesia in prosa. Analizzeremo, quindi, molteplici tratti caratterizzanti di questo tipo di testo –novità, originalità, intensità e libertà– e proporremo una caratterizzazione mitica dello stesso, applicandola a Ramos Sucre.

Le coordinate temporali e spaziali entro le quali si sviluppa l'opera del poeta venezuelano saranno al centro dell'attenzione del capitolo III, intitolato "Genius Loci. Tempo e spazio di Ramos Sucre". Apprendiamo la nozione di *genio del luogo*; concetto ancorato alla mitologia romana, passato al contesto architettonico e, fondamentale,

riservato a zone adibite a giardino grazie, tra gli altri, ad Alexander Pope (2006: 245, v. 57). Così, partendo dal genio del luogo, facciamo riferimento sia all'epoca in cui sta scrivendo Ramos Sucre, sia al luogo in cui abita e iniziano a circolare le sue produzioni. Analizziamo quella che può essere considerata una tappa eccessiva, eterogenea e alquanto vertiginosa nella lirica ispano-americana: gli albori del XX secolo. Ne offriamo una panoramica allo scopo di illustrare la diversità artistica imperante in quel momento e la difficoltà attuale che esiste per cercare di definirla e sistematizzarla. La critica cerca di definire questi anni attribuendogli diverse denominazioni, senza arrivare a un accordo –i termini fondamentali utilizzati nel suo studio sono *postmodernismo* e *preavanguardia*–. Svilupperemo un approccio teorico relativo a detti termini, al fine di mostrare le difficoltà e le complicazioni che rappresenta l'uso di uno qualsiasi di essi. In seguito, il filo argomentativo di questo capitolo avanza verso Ramos Sucre per dimostrare che, in pochi anni di tanta ricchezza creativa, racchiudere in un unico movimento estetico o scuola poetica lo stile di Ramos Sucre significa, in fondo, limitarne l'essenza pluralista. La idiosincrasia di Ramos Sucre è la diversità, in linea col suo tempo –con la natura della sua epoca o genio del luogo metaforico–. Egli condensa una tale varietà di stili letterari che ci possiamo soltanto limitare a prendere atto di tale pluralità e lodarne la magnifica diversità. Infine, questo capitolo –e la prima parte della tesi– termina con un approccio storico del Venezuela, di Cumaná e del gruppo del 1918, contemporaneo di Ramos Sucre. Accanto al punto di vista teorico rivolto a tali territori, non si può fare a meno di fare riferimento ad alcune composizioni di Ramos Sucre che fungono da ricreazioni simboliche di tali luoghi.

La seconda parte della tesi si intitola “L'evocazione” e si suddivide in vari capitoli, dal IV al IX. Si articola attorno alle cinque opere classiche selezionate per affrontare l'analisi comparativa, accanto ad un'introduzione preliminare, relativa alla poetica di Ramos Sucre.

Il capitolo IV, “Evocazione. L'utopia della letteratura”, assolve le funzioni, come si vedrà, di una sorta di introduzione dell'analisi che si sviluppa nelle sezioni successive. Si esamineranno, in primo luogo, le radici del genio dell'evocazione, facendo allusione alla preistoria della figura del poeta preliminare alla scrittura. Successivamente, faremo

riferimento alle idee poetiche di Ramos Sucre disperse nelle sue opere –testi, lettere e aforismi–; che, come si potrà constatare, abbiamo riunito, a mo’ di manifesto, mentre al contempo presentiamo un decalogo dei disseminati consigli di Ramos Sucre sulla scrittura riservati al fratello Lorenzo. Successivamente, ci soffermeremo sull'essenza dello stile Ramos Sucre; uno stile maturo fin dall'inizio che dimostra la sua appartenenza a una serie di autori caratterizzati dallo stile della vecchiaia (Broch, 1974: 312). Specificheremo qual è il loro modo di scrivere attraverso la ricerca dell'apertura dall'intimità e la tendenza alla fusione dall'oscillazione. Ramos Sucre condensa tali dicotomie aspirando all'universalità e ricercando la concentrazione. Genera tutto ciò dal regno dell'evocazione, nell'utopia della letteratura (Sucre, 1979: 80), in quanto le sue creazioni si nutrono principalmente di elementi che estrapola dalle letture per comporre le sue poesie, rielaborando la tradizione, rigenerandola e contribuendo alla sua immortalità.

La cartografia poetica di Ramos Sucre inizia nel capitolo V, intitolato “L'avvoltoio funesto. Ramos Sucre e l'eroismo dell'*Iliade*”. Proponiamo qui la connessione tra l'epopea omerica e l'opera di Ramos Sucre basando detto legame sul concetto di eroismo. Offriamo un panorama che dimostra l'interesse di Ramos Sucre per la tematica, incentrandolo sull'*Iliade*, e proponiamo un confine tra i due prototipi di eroe che rintracciamo nella sua poesia: il guerriero giovane e coraggioso –eroe dell'andata– e l'eroe maturo, deluso e depauperato di forze –eroe del ritorno–. Successivamente, per affrontare le evocazioni tra dette produzioni, definiamo il simbolo dell'avvoltoio a mo’ di asse. Abbiamo elaborato una distinzione tripartita con cui abordiamo: il soggetto poetico distante, generalmente in terza persona, implicito, che ricorda l'aedo epico, che invoca la musa e descrive con lentezza –aspetto che abbiamo associato all'immagine simbolica dell'avvoltoio che contempla–; l'interesse verso la figura dell'eroe eccellente, erede dell'*areté*, che non teme la battaglia nonostante le disavventure che questa può portargli –oggetto che rappresentiamo con gli avvoltoi impegnati nella lotta–, e, infine, la necessità che avverte Ramos Sucre di rigenerazione epica, che si realizza attraverso la scrittura senza perdere di vista gli aspetti significativi della sua idiosincrasia ispano-americana

(stiamo parlando, quindi, del passaggio dall'alloro alla palma, palma sotto la quale trova riparo l'avvoltoio intento a divorare un cadavere con cui riesce a generare nuova vita).

Il genio dell'evocazione, consapevole della fine dei tempi epici, viaggia in cerca di qualcosa che può restituirgli la gioia. Nel capitolo VI, “La penitenza di Arnaldo de Daniel. Ramos Sucre e il viaggio innamorato nella *Divina Commedia*”, facciamo riferimento alla ricerca amorosa che Dante e Ramos Sucre –come un nuovo trovatore– portano a termine: entrambi svolgono un tragitto da catabasi ad anabasi, ma nel caso di Ramos Sucre la meta finale, che è la compagnia della dama e il suo sereno amore, non otterrà i risultati sperati. Inoltre, con lo sguardo puntato già a un livello più creativo dell'esistenza, si allude alla figura del poeta rappresentato da Arnaut Daniel. Anche in questo capitolo ci soffermiamo per proporre una teoria relativa a uno degli interrogativi che la critica prospetta di frequente: la struttura dei libri delle poesie di Ramos Sucre. Solleviamo, così, i nostri sospetti relativi alla possibilità che la pianificazione dei libri delle poesie di Ramos Sucre risponda a un desiderio di rendere omaggio a Dante (un'intuizione che percepiamo da due elementi esterni: i titoli delle raccolte di Ramos Sucre e la volontà onnicomprensiva che dimostra in essi). Osserviamo, inoltre, l'importanza della figura di Beatrice nella poesia di Ramos Sucre e la sua impossibilità di raggiungerla, fatto che lo porterà a sviluppare la sindrome di Beatrice (Cervera Salinas, 2006).

Il poeta conclude il suo viaggio con un senso di apatia e delusione. Osserva il mondo e ne avverte la spregevolezza. Dinanzi ad essa, crede, deve reagire nello stesso modo. Nel capitolo VII, “Su un palcoscenico tragico... Ramos Sucre e i dubbi vendicativi in *Amleto*”, vedremo che il soggetto poetico si sente immerso in un *theatrum mundi* e, di fronte a tanta malvagità e ipocrisia, deciderà di agire nello stesso modo. Offriremo in questo capitolo un confine relativo ad aspetti propri del contenuto e ad aspetti propri della forma. Riguardo al contenuto, facciamo allusione a palcoscenici e attori basati sul dramma di *Amleto* –Elsinore, Ofelia e Amleto come elementi rilevanti–; nonché al consiglio che Ramos Sucre dà ad Amleto a proposito della necessità di esercitare il male in un ambiente carico di odio. In merito a ciò, vediamo che Ramos Sucre inserisce nelle sue composizioni un soggetto deciso, un individuo cosciente dell'importanza di agire con

crudeltà in un mondo da essa dominato, un Amleto energico e determinato a esercitare il male. Per quanto riguarda gli aspetti relativi alla forma, facciamo riferimento in questo capitolo all'importanza che hanno nei testi di Ramos Sucre i procedimenti estrapolati dalle opere drammatiche; tecniche che generano un'intensa sensazione di vitalità e autenticità, una parvenza di totalità, un'incursione profonda nell'anima dei personaggi e una sorprendente capacità a lasciarli intervenire con la loro voce ricorrendo al monologo drammatico. Osserviamo, dunque, in che modo Ramos Sucre riesce ad abbinare elementi appartenenti a diversi generi letterari, quali la poesia e il dramma, e non possiamo far altro che constatare la sua capacità nel fondere insieme elementi contrastanti.

Dopo il suo viaggio alla ricerca dell'amore impossibile, e dopo la sua reazione crudele contro il mondo che lo maltratta, l'eroe ritorna a casa o, per essere più esatti, nel suo luogo attorniato da libri ed arte. Il capitolo VIII, "Madame Caillaux: l'entusiasmo nel vendicarsi delle offese. Ramos Sucre e la congiunzione vita-letteratura nel *Don Chisciotte della Mancia*", abborda questo livello vitale nel soggetto di Ramos Sucre, un individuo creativo che ha fiducia nel potere dell'arte il quale, però, per una serie di circostanze, si avvia verso il mistero e i suoi abissi. Si mostra in che modo la lettura, la scrittura e l'arte diventano per il soggetto delle vere e proprie oasi di salvezza che si confondono addirittura sostituendo la sua vita reale. Riguardo al titolo del capitolo, Madame Caillaux, la dama dall'aria donchisciottesca, è stata scelta per mettere in luce la modernità dei due creatori, percepibile, per esempio, attraverso l'attenzione che prestano alla figura femminile. Un'altra delle caratteristiche che permette la parentela manierista tra entrambi gli scrittori è, come si vedrà, la costruzione di un eroe mosso da un certo idealismo, anche se in buona parte con i piedi per terra. In questo capitolo è possibile osservare, dunque, il modo in cui Ramos Sucre sperimenta aspetti che sembra aver appreso da Cervantes, fatto che ci consente di parlare, nel caso di Ramos Sucre, di un atteggiamento, da un lato, neo-cervantiano e dall'altro, neo-donchisciottesco (Mesa Gancedo, 2007: 447). Formalmente, facciamo riferimento anche all'inserimento nelle poesie di Ramos Sucre di storie estranee alla tematica centrale del poema che si rifanno alla flessibilità riscontrabile nei testi romanzeschi di Cervantes, e alludiamo al modo in cui dette storie si introducono nella poesia di Ramos Sucre –attraverso, per esempio, l'esperienza stessa del soggetto o la

narrazione di un personaggio che a lui si rivolge; attraverso la lettura; con l'intervento della recitazione o anche grazie alla rappresentazione delle stesse–.

In casa, senza più prestare ulteriore attenzione all'arte, il soggetto di Ramos Sucre si introduce, come vedremo, nell'ultima tappa Kierkegaardiana, quella più prossima alla religiosità e al silenzio. Il soggetto si ferma a contemplare l'orizzonte dalla sua finestra e osserva le nuvole che si muovono in cielo. Nel capitolo IX, "Nuvole dalla finestra. Ramos Sucre e il malessere moderno di *Fausto*", studiamo la sensazione di vanità e il malessere di cui soffre il personaggio romantico dinnanzi a un mondo che gli sembra assurdo e che non riesce a conoscere nella sua totalità. Esiste nei soggetti di Ramos Sucre un'ansia di pienezza non saziata di cui cercano di rifarsi con la loro inclinazione alla spiritualità. Abbordiamo in questo capitolo la figura del vate, l'iniziale movimento romantico denominato *Sturm und Drang* e il concetto del sublime. Vedremo che questi aspetti saranno fondamentali per la poetica di Ramos Sucre, dato che il sentimento di ribellione, impulso e grandezza che domina il panorama iniziale dell'epoca romantica è uno dei poli a cui approda Ramos Sucre sfoggiando il suo stile oscillante per poi, subito dopo, fonderlo con la misura più classica. Per sviluppare questa ricerca di pienezza nei soggetti di Ramos Sucre, ricorreremo al simbolo della nuvola. Seguendo le orme di Goethe nelle sue ricerche incentrate su questo fenomeno meteorologico, proponiamo un'impostazione tripartita, mettendo in relazione ogni stadio preliminare all'inserzione del soggetto nel segreto con un determinato tipo di nube. Ci avviciniamo così ai cumuli –le nuvole chiaramente definite e simili al cotone– che metteremo in relazione con il patto satanico e la sua capacità di dare, in un primo momento, una falsa soddisfazione all'individuo. Dopodiché, facciamo riferimento agli strati –le nuvole più basse che, unite insieme, formano una sorta di manto nel cielo–; sono queste che ci consentono di rispecchiare la coscienza che acquisisce il soggetto di Ramos Sucre del proprio malessere e la necessità che sente di consegnarsi alla società e al mondo contemplativo, trattandosi di un solitario solidale. Gli ultimi tipi di nuvole a cui facciamo allusione sono i cirri –le nuvole più alte e leggere, la cui leggerezza fa sì che la luce possa attraversarle– le useremo quale simbolo dell'apertura definitiva di Ramos Sucre, la sua scommessa per il silenzio e per il distacco che gli darà la possibilità di ascendere, fino a fondersi con l'universo.



PRIMERA PARTE: EL GENIO

*No fue malvado aquel revólver de Ginebra,
malvado como aquellos que usan los delincuentes:
se limitó a servirte como una llave mágica
y entraste, al fin de todo, con tus llamas,
entraste anocheciendo, en tu redonda nada.*

*Andando hacia los ceros compusiste una cifra
con todos los kilómetros del viento,
con todas las distintas calidades azules
de los astros lejanos que no hablan
al hombre y su miseria, a tantos labios
que nunca han almorzado lo suficientemente.*

*No fue malvado aquel revólver en Ginebra
porque sobre montañas tus ojos encontraron
“las formas de tu fuego”;
el olfato de un dios ante las grandes pipas del Silencio;
la señal voluntaria de los ferrocarriles de la muerte;
el sátiro escondido, junto a las escaleras,
aguardando la vida perfumada y errante
de una mujer desnuda en todos los espejos.*

*Parecido a un jinete que no vuelve más nunca
te miraron los árboles desnudos, friolentos,
a los pies del blanquísimo Mont-Blanc,
viajero eterno tú, con la ciencia del sueño,
desenterrando estatuas con los ojos azules,
creyendo en la verdad de los viejos idiomas
que se oyen a menudo en el fondo del mar,
o alucinadamente muy cerca de las barbas
de unos Magos diciendo, en voz muy alta,
que el heliotropo tiene mucho de las estrellas.*

*Ahora sí comprendo que en tu viaje infinito
atraviesas el aire con humo y sin sombrero:
de distancia en distancia te ausentas muy cargado de rocío,
y nada ha substituido tus poemas:
el viento los azota en el mundo pero ellos
continúan respirando sobre la superficie de los años,
en el barco olvidado de los muertos,
en la tierra con plumas de avestruz;
continúan respirando aunque el imbécil nunca
conozca tus posibles cuervos ensangrentados
ni tu luz tan desierta como viejos hachazos en el bosque.*

*Quizás por el hastío de todo lo monótono que existe
a diario en este mundo de los hombres
fue por lo que tomaste un revólver en Suiza,
y empezaste, con prisa, a circular
en el gran horizonte: en tu inmortalidad
con gente conocida: el Conde Lautréamont,
Nerval, Apollinaire, Saint-Paul Roux y Rimbaud.*

Otto de Sola²

² “Oda a José Antonio Ramos Sucre”, *Mientras llega el futuro* (1970: 104-105).

Capítulo I – Introducción

No han escrito las obras clásicas sus autores; las va escribiendo la posteridad.

Azorín³

Y es justo por esta razón que la crítica que he citado es la crítica de la clase más elevada. Trata la obra de arte meramente como un punto de partida para una nueva creación. No se limita –supongámoslo al menos por el momento– a descubrir la intención real del artista y a aceptarla como definitiva. Y en eso acierta, pues el significado de toda creación bella reside, al menos, tanto en el alma de quien la mira como en el alma de quien la forjó.

Oscar Wilde⁴

...lo que un crítico literario hace es literatura.

Geoffrey Hartman⁵

El placer del texto es ese momento en que mi cuerpo comienza a seguir sus propias ideas –pues mi cuerpo no tiene las mismas ideas que yo.

Roland Barthes⁶

I.1. UNA VISIÓN RAMOSUCREANA DE LAS DISCIPLINAS HUMANÍSTICAS

Si del valioso magisterio que transfiere al lector la obra de Ramos Sucre hubiésemos de seleccionar uno de los aspectos más relevantes, probablemente este sería, a nuestro juicio, el interés dispensado a la emoción. En “La aristocracia de los humanistas” (*LTT*, 37-38), haciendo gala por momentos de un tono irónico, Ramos Sucre alude al estilo más adecuado para escribir argumentos versados en la disciplina histórica. El poeta concentra su atención en lo que Barthes (1974a) denomina «el placer del texto»⁷: la escritura debe estimular al lector, provocar en él una conmoción sensible. Para Ramos Sucre, el contenido de un texto no debe impedir que su autor intente componer de modo

³ “Nuevo Prefacio”, *Lecturas españolas* (2011: 31).

⁴ *El crítico como artista* (2002: 131-133).

⁵ *Lectura y creación* (1992: 32).

⁶ *El placer del texto* (1974a: 26).

⁷ «El texto que usted escribe debe probarme que me desea», apunta Barthes (1974a: 12).

fascinante. La escritura sobre materia histórica ha de aproximar su estilo, según el poeta, a lo literario –en concreto, al tono épico–, evidenciando la personalidad de su autor. Una escritura fría, meramente descriptiva, centrada en la enumeración superficial de acontecimientos y ajena a la dimensión emocional o sensible no interesa a Ramos Sucre. Previo a cualquier esbozo explicativo sobre esta tesis y antes también de una aproximación teórica a Ramos Sucre, he aquí las palabras del poeta. En ellas se reconocen sus intenciones –con las que concordamos–:

LA ARISTOCRACIA DE LOS HUMANISTAS

Carencia de objetividad, lo que multiplica los dictámenes personales, como si de opiniones no constara el tesoro de austeras disciplinas humanas. Flojo enlace, consecuencia problemática entre los acontecimientos, falta de regularidad que engaña a la previsión. He aquí los argumentos de quienes reducen la historia a simple entretenimiento literario, donde cada autor de respeto marca su estampa, enriqueciendo más la diversidad del mundo.

La historia puede merecer el majestuoso nombre de ciencia, desde que ésta, despojada de lo absoluto y allanada a tarea más humilde, renuncia a explicar y antever y se reduce a describir.

La historia como pasatiempo estético es parecer de humanistas. Los hombres del Renacimiento repetían en la escritura de ella la grandiosa unidad del poema épico, y ejecutaban una y otra empresa literaria bajo el dictado de la misma musa. Seguían otras veces el curso de los acontecimientos, para exponerlos a guisa de ejemplos, con fines de moral práctica para uso de los príncipes. Prestaban a los personajes en consejo discursos armados de sutilezas y figuras, como en torneo de escuelas. Atribuían a los caudillos de la batalla arengas razonadas o briosas que tenían de Tito Livio o de Homero. Cerraban el comentario a los sucesos estampando con duro buril de hierro la grave sentencia escapada a la ceñuda concisión de Tácito.

Jamás se ha tratado la historia, como entonces, con tan fina curia, como para público de artistas. Los personajes son todos héroes, y hablan extraordinario lenguaje sobre un tablado trágico. Desde aquí amonestan a caballeros y monarcas. La Edad Media contribuye con la parte más principal al brote del Renacimiento. Aporta el entono caballeresco, el menosprecio casi feroz hacia el villano, sentimientos más benéficos para el culto del arte que todo el primor de la erudición grecolatina. Los letrados se alejan hoscos e inhumanos de la plebe. Escriben historia a modo de epopeya, o con moraleja que no sirve a la turba de los mortales. Plagan, por lo mismo, las literaturas de la época con aquellos modos de expresión, raros y artificiosos, que sedujeron a Góngora, entre muchos. Eran, en suma, estilos y temperamentos cortesanos y heroicos, en los cuales se reiteraba el Feudalismo.

En este escrito, Ramos Sucre plantea los siguientes asuntos que funcionan como marco idóneo para nuestra tesis:

- Cómo debe ser el estilo de un texto humanístico.
- La consideración ciencia-arte en el ámbito de las humanidades.
- La interrelación entre géneros literarios.

Respecto al primer punto, cómo debe ser el estilo de un texto humanístico, Ramos Sucre considera fundamental que el autor se manifieste en él. Al dejar su sello personal en el escrito, las composiciones exhiben particularidades y se enriquece así el panorama textual general. El estilo del autor resulta clave para que el lector se incline hacia el texto y se deje absorber por él. Ramos Sucre alude a la necesidad de que los escritores atiendan a la forma de sus composiciones, sin limitarse a exponer el contenido; apuesta, en definitiva, por un estilo artístico que emocione al lector. Aquí el poeta venezolano se está introduciendo en uno de los debates más ampliamente estudiados en nuestra disciplina: qué hace que un texto sea artístico. El ámbito filológico de la crítica literaria (Aullón de Haro, 1984: 10-11)⁸ cuestiona, como se sabe, por qué un texto lingüístico es arte, por qué la literatura es arte⁹; pero yendo más lejos, Ramos Sucre plantea que ese discurso crítico o teórico se debe concebir también como un arte: como un trabajo que implica una técnica –según su sentido etimológico latino de *ARS*, equivalente al griego τέχνη (Muñoz-Alonso López, 2003: 11)– y que, además, linda con el discurso creativo –la diferencia, como se sabe, estriba en que el texto creativo suele dirigirse al mundo¹⁰ y el teórico al acontecimiento histórico o, llevado al plano filológico, el texto crítico se dirige al creativo–. No obstante, más allá de establecer parcelas en el ámbito humanístico, Ramos Sucre expresa la necesidad de no dejar indiferente al lector, de escribir de modo artístico y emocionante para atraerlo e incluso para elevar su umbral estético. Tal interés concedido al esmero estilístico por parte del poeta se refuerza con la recomendación que Ramos Sucre envía a su hermano Lorenzo en las carta del 26 de marzo de 1924: leer la historia universal de Duruy y la historia de Venezuela de Baralt (452). Dos autores que no temieron plasmar acontecimientos históricos exhibiendo su propia voz:

⁸ Hacia 1963, recuérdese, René Wellek iniciaba su estudio *Conceptos de crítica literaria* (1968: 11-24) con una distinción entre teoría literaria, historia literaria y crítica; tres disciplinas distintas que, posteriormente, serán analizadas en profundidad por estudiosos como Pedro Aullón de Haro (1984: 11), quien considera que las tres conforman la Ciencia literaria y que estas han de imbricarse para lograr óptimos resultados en la práctica de los estudios literarios.

⁹ «La Crítica tiene una de sus problemáticas más retadoras en determinar el secreto último que encierra la naturaleza lingüística del texto literario: en qué consiste la literariedad o, en un grado mayor, la poeticidad» (Aullón de Haro, 1984: 13).

¹⁰ Sin olvidar el discurso meta-artístico que se dirige a sí mismo (Aullón de Haro, 1984: 16).

- Víctor Duruy (1811-1894), autor de una *Historia universal* (1846), crea una obra amena, cercana al lector por su lenguaje fácilmente comprensible a la par que pintoresco. Duruy llegó a ser reconocido como un excelente divulgador. Véase, por ejemplo, el inicio del primer capítulo de *Historia de los griegos*: «¿Qué entendéis por Grecia? preguntaba irónicamente Filipo de Macedonia a los etolios cuando estos le tachaban de ser un rey bárbaro. ¿Dónde ponéis los límites?...» (Duruy, 1890: 1). Con esta recomendación, Ramos Sucre demuestra la coherencia de sus ideas y la fidelidad a su pensamiento.
- Rafael María Baralt (1810-1860), además de historiador, fue poeta, y esto se percibe en su *Resumen de la Historia de Venezuela* (1887), escrito junto a Ramón Díaz: «Descúbrese el extremo austral del África. ¡Cuántos objetos nuevos y extraños excitan entonces la atención y confunden la presuntuosa ignorancia de los sabios de aquel tiempo!» (Baralt y Díaz, 1887: 6). Su estilo, como se observa, es también cálido y personal. Asimismo, no se puede olvidar el *Diccionario de galicismos* (1855), firmado también por Baralt y tan estimado por el poeta cumanes¹¹. «Sobre todo lee muy bien a Baralt como si fuera un libro de oraciones» (453) recomienda Ramos Sucre a su hermano. No queda duda del interés que experimenta hacia la escritura del maracaibero –y no solo por lo que dice, sino por cómo lo dice–.

Este estilo más personal y cercano que concede atención a la forma no implica ausencia de rigor ni de exactitud. Así, en cuanto al segundo punto señalado, la consideración de ciencia al estudio e investigación en humanidades, Ramos Sucre ironiza al respecto y, a la vez, intenta ensalzar la disciplina histórica –y, por extensión, el ámbito humanístico–. Lleva a cabo un ejercicio de regulación: por un lado, rebaja el calificativo de *científico* entendido como indiferencia estilística y frialdad expresiva; por otro, ensalza la consideración de las humanidades otorgándoles tal estatus, pero sin negarles su idiosincrasia artística.

¹¹ Asunto al que nos referimos en el capítulo IV.

En el texto, Ramos Sucre ironiza sobre la opinión manifestada por algunos individuos de la necesaria objetividad de la historia, convirtiéndola así en una disciplina que se limita a describir sin explicar ni anticipar ningún suceso. En tales casos, comenta con mordacidad el poeta, la historia recibe el «majestuoso nombre de ciencia»; un adjetivo insertado, desde nuestro punto de vista, con una fuerte carga irónica, pues no es posible concebir como grandiosa una disciplina «allanada», «humilde», que ha sido «despojada de lo absoluto» al quedar reducida al estatismo y a la observación, negándosele ir más allá e interpretar. Por un lado, como decimos, está provocando el descenso a tierra del término *ciencia*. Es claro que, en tiempos de positivismo, la ciencia impera entre las disciplinas dignas de estudio. Sin embargo, Ramos Sucre reduce esta exaltación al considerar la escritura científica distante e impersonal: la ciencia despoja al lenguaje de la emoción, lo emplea como mera moneda de cambio para generar conocimiento. En este sentido, recuérdese, con Barthes (1987: 14)¹², que «El lenguaje, para la ciencia, no es más que un instrumento que interesa que se vuelva lo más transparente, lo más neutro posible, al servicio de la materia científica» y que «el lenguaje es el ser de la literatura, su propio mundo: la literatura entera está contenida en el acto de escribir» (Barthes, 1987: 15). Esta apreciación la hace extensible Ramos Sucre al terreno humanístico, concretándola en el ámbito de la historia, pero transmitiendo una voluntad generalizadora. Además, se puede entender que Ramos Sucre intenta revalorizar las disciplinas humanísticas al asignar el adjetivo *majestuoso* a esa ciencia tan poco interesante e inspiradora. Es un modo de atacar el positivismo dominante en una época en la que se había condenado al artista a morir de frío en el jardín de “El rey burgués”¹³. Por otro lado, menciona la consideración de la historia como ciencia, situándola al mismo nivel que cualquier disciplina de ciencias, concordando con la necesidad de contemplarla como un ámbito de estudio —como también lo es, por extensión, la crítica literaria en el

¹² Vid. “De la ciencia y la literatura”, texto publicado por primera vez en 1967 en el *Times Literary Supplement* (Barthes, 1987: 21).

¹³ Recuérdese la crítica al entorno positivista en este cuento de Rubén Darío, “El rey burgués” —incluido en *Azul...*(1888)—, concretada en un rey burgués con mal gusto para el arte. Este rey condena al poeta a dar vueltas a un manubrio, repitiendo melodías sin posibilidad de crear: «Daréis vueltas a un manubrio. Cerraréis la boca. Haréis sonar una caja de música que toca valeses, cuadrillas y galopas, como no preferiréis moriros de hambre. Pieza de música por pedazo de pan. Nada de jerigonzas ni de ideales. Id» (Darío, 2007: 160).

ámbito de los estudios filológicos actuales (Tamayo y Tamayo, 2003: 100)–. Ramos Sucre nos recuerda, pues, que toda disciplina humanística debe ser tratada con rigor y objetividad investigadora, pero sin desvincularla de su naturaleza –la forma y el lenguaje¹⁴–. Como ciencia, las humanidades exigen rigor y disciplina; sin embargo, esta severidad no ha de implicar aspereza de trato: es fundamental prestar atención al tono del discurso y al estilo de la escritura¹⁵. Tal ha intentado ser también nuestra actitud.

En el texto ramosucreano, el poeta alaba el estilo refinado de los autores humanistas, el placer estético que transmiten los textos. Tales escritores se inspiraban en «la grandiosa unidad del poema épico», sin prescindir de la capacidad doctrinal, pues incluían ejemplos de acontecimientos o discursos en boca de un personaje cuyas enseñanzas servían al lector para su vida. Ellos hicieron gustoso –formalmente hablando– un texto objetivo; lograron un rigor *científico* en un texto que no dejaba de ser *artístico-literario* debido al interés otorgado al lenguaje que lo configuraba. Estos pasajes históricos podían recordar, hiperbolizando, a la escritura de los portentosos poetas épicos –Tito Livio, Homero, Tácito–; una comparación con la que se pretende reflejar la altura estética de dichos escritos humanísticos a la par que su profundidad moral. El poeta cumánés reivindica, por tanto, el modo de escribir historia de los humanistas: siguiendo las epopeyas e inspirados por la caballería medieval. Ellos legaron a la posteridad una concepción literaria y artística de la historia, pero atendiendo siempre a lo que hoy llamamos el placer del lenguaje y del texto (Barthes, 1987: 19), teniendo en cuenta un fondo exquisito y una forma elegante «como para público de artistas». Era este un modo de elevar el umbral del gusto en el receptor, de aristocratizarlo lingüística y artísticamente. Sin embargo, tales discursos también podían causar la incompreensión del receptor y su consecuente rechazo; como dice Ramos Sucre: provocarían una situación colindante con el feudalismo al establecer clases entre los que comprenden y los que no alcanzan a entender, algo a lo que también contribuye Góngora con su escritura, según

¹⁴ Recuérdense a este respecto opiniones como la de César A. Bernal (2010: 19) o la de Geoffrey Hartman (1992: 74): el primero equipara la investigación científica a la humanista; el segundo, la crítica a la creación. Se establece de este modo una progresión de la ciencia a la creación que es, al fin y al cabo, la que defiende Ramos Sucre.

¹⁵ *Cfr.* Barthes (1974b: 90): “Escritores, intelectuales, profesores”.

Ramos Sucre. Aquí, sin embargo, advertimos de nuevo la mordacidad ramosucreana: el poeta defiende la escritura aristocrática y, por tanto, acepta esa diferenciación entre lectores, pues aspira en su idealismo a que todos alcancen el refinamiento y el gusto preciso –como de artista–. Por extensión, la obra gongorina debió ser admirada por Ramos Sucre y, a tenor de su producción, el culteranismo debió interesarle. De modo indirecto, además, realiza en el texto un homenaje al autor de las *Soledades*; homenaje que redondea con la inclusión del sustantivo *turba* en el sintagma «la turba de los mortales», construcción que el lector no puede evitar asociar a la famosa aliteración gongorina situada en la *Fábula de Polifemo y Galatea* (1612): «infame turba de nocturnas aves» (Góngora, 1981: 131). Cabe decir, pues, que el refinamiento en la escritura no es para Ramos Sucre motivo de crítica, sino al revés: resulta necesario para ampliar el umbral estético de la sociedad sin desatender los preceptos morales. Una concepción de la escritura que aplicó a sí mismo.

Por último, en relación con “La aristocracia de los humanistas” y como sugiere Mesa Gancedo (2007: 451), Ramos Sucre está refiriéndose en este texto a la unidad de los géneros literarios. Al igual que pretendían los propios humanistas, se aboga aquí por el traspase de límites entre modalidades genéricas, propuesta que él mismo mantendrá a lo largo de su etapa creativa al escoger la modalidad poética del poema en prosa. El dominio de diversas disciplinas, con el fin de desarrollar el máximo potencial humano, era la tónica habitual entre quienes hacían del humanismo un credo vital. El concepto del humanismo entronca con la amplitud mental que debía poseer Ramos Sucre, siempre deseoso de saber y viajar.

En síntesis: hemos pretendido mostrar en este punto el interés que Ramos Sucre concede a la viveza en la escritura, sea cual sea su contenido; un estilo que solo puede alcanzarse con la manifestación esencial del autor. Lo propio del escritor irradiado fuera, aportando pinceladas cromáticas a una redacción que suele ser incolora. Esta es igualmente nuestra visión de lo que debe ser una investigación basada en la literatura. Un texto escrito, ya sea a partir de la pura invención, de acontecimientos históricos o, como en nuestro caso, de otros textos, merece transmitir y no solo limitarse a decir. Bien podría concordar, en definitiva, Ramos Sucre con Gilbert, el personaje de Oscar Wilde del

diálogo *El crítico como artista* (1891), cuando apunta que la actividad crítica debe disfrutar de su carácter creativo:

Ernest. ¿Pero es realmente la crítica un arte creativo?

Gilbert. ¿Por qué no iba a serlo? Trabaja con materiales y los traduce a una forma que es al mismo tiempo nueva y placentera. ¿Qué más cabe decir de la poesía? En realidad, yo llamaría a la crítica una creación dentro de una creación (Wilde, 2002: 123).

I.1.1. Ramos Sucre y la Literatura

Entendiendo, pues, la literatura como ámbito de investigación objetivo que no da la espalda a su esencia artística, presentamos a continuación la concepción ramosucreana de una de las vías actualmente establecidas para nuestro estudio: la literatura comparada¹⁶ –sección de los estudios literarios, como es sabido, cuyo objetivo es establecer vínculos que sobrepasan, generalmente, las fronteras nacionales–. El poeta venezolano no se sirve de tal denominación, pero en sus planteamientos literarios se atisba una propuesta comparativa con afán europeísta e incluso universalista. La posición de Ramos Sucre es en la que volvemos a sustentarnos para desarrollar nuestro estudio.

La visión del poeta venezolano sobre la literatura es equivalente a la concepción goethiana de *Weltliteratur*, la cual implica una perspectiva comparada; una visión amplia que supera los egocentrismos patrios, las vanidades nacionales y las tendencias separatistas establecidas en función de barreras virtuales. Cabe advertir esta visión ramosucreana en las recomendaciones a su hermano –de las que nos ocupamos en el capítulo IV– así como en su modo de vincular referencias culturales y especialmente literarias. Para Ramos Sucre, la literatura es un gran campo de juego donde las reglas las pone él mismo. Nada –ni la distancia temporal, ni la lingüística, ni la argumentativa– detiene su capacidad evocadora. La suya es una visión dilatada y sin confines de la

¹⁶ Para una aproximación al nacimiento de la literatura comparada como vertiente de estudio, *vid.* Pierre Brunel (1994a: 13), la Introducción a su *Compendio de literatura comparada*. Asimismo, Bernat Castany Prado (2008: 151) ha estudiado “El lugar de la literatura hispanoamericana en la literatura mundial”, donde se refiere también al nacimiento de esta.

Literatura –en mayúsculas– porque se sitúa en lo que Sucre (1979: 80)¹⁷ ha denominado «la utopía de la literatura». Esta concepción es fundamental en el ámbito de la literatura comparada y se corresponde, junto a la *Weltliteratur*, con uno de los tres¹⁸ sentidos que Wellek y Warren atribuyen en su *Teoría literaria* al sintagma *literatura comparada*: la literatura universal o mundial, el aglutinamiento de todas las literaturas en una gran síntesis donde cada nación realizaría su aportación. Para Ramos Sucre, con Wellek y Warren (1985: 60-61), la literatura comparada «puede significar el gran tesoro de los clásicos como Homero, Dante, Cervantes, Shakespeare y Goethe, cuya fama se ha extendido por todo el mundo y perdura largo tiempo. Ha pasado, pues, a sinónimo de “obras maestras”». Estos cinco autores mencionados son, precisamente, de los que nos ocuparemos en relación con Ramos Sucre. Homero, Dante, Shakespeare, Cervantes y Goethe, con algunas de sus obras maestras, son el foco desde el que se compara la obra poética ramosucreana. He aquí, pues, la óptica desde la que desarrollamos nuestro estudio, siguiendo la propia concepción de Ramos Sucre relativa al ámbito literario.

En relación con lo expuesto, como apunta Vicente Cervera Salinas en *La palabra en el espejo: estudios de literatura comparada* (1996: 15), debemos tener presente que «la literatura hispanoamericana requiere el concurso continuo de referencias a otras literaturas nacionales». De tal modo desarrollamos nuestra investigación, atendiendo a lo que María Dolores Adsuar Fernández (2008) denomina “Intertextualidad, (e)vocación de mundos posibles”. Genette, como es sabido, habla de cinco tipos de «transtextualidad»¹⁹; nosotros, sin embargo, optamos por el término *evocación*, en consonancia con la idea kierkegaardiana que da título a nuestra tesis y como también pone de manifiesto Ramos Sucre en su propio modo de crear: en “Sobre las huellas de Humboldt” (*LTT*, 70-78), el poeta considera que la tierra venezolana, seguramente, le despertaría al explorador

¹⁷ Vid. “Ramos Sucre: Anacronismo y/o renovación”.

¹⁸ Junto al tercer punto, correspondiente a la visión ramosucreana, aluden a otros dos modos de entender la literatura comparada: como el estudio de la literatura oral y su entrada en la literatura culta o artística (Wellek y Warren, 1985: 58) o como el renombre de un autor en una nación distinta de la que lo vio nacer sin atender al análisis de su obra (Wellek y Warren, 1985: 59).

¹⁹ Cfr. *Palimpsestos* (1989a: 9-13).

alemán «evocaciones rumorosas de Simbad». De la visión externa, Ramos Sucre pasa a la evocación literaria y transfiere al protagonista del texto, Humboldt, tal capacidad.

El potencial evocador ramosucreano contempla la literatura como un espacio abierto²⁰. Las vinculaciones que establece Ramos Sucre responden a la variedad de las mismas que plantea Adsuar Fernández (2008: 1), quien se refiere a «evocaciones explícitas e implícitas, evocaciones conscientes e inconscientes y evocaciones literales o recreadas»²¹. Todas ellas pueden hallarse en la obra del poeta cumanés, aunque con especial relevancia las explícitas²², literales y recreadas²³.

No obstante, y como el propio Goethe aceptó, esta perspectiva comporta algunas dificultades ya apuntadas: ninguna nación está dispuesta a rechazar por completo su individualidad (Wellek y Warren, 1985: 60). En este sentido, es conocida la necesidad de comprender que la literatura comparada no implica el destierro absoluto de las literaturas nacionales, pues, como aducen de nuevo los autores de *Teoría literaria*: «La literatura universal y las nacionales se presuponen mutuamente» (Wellek y Warren, 1985: 65)²⁴.

²⁰ Susan Bassnett, en “¿Qué significa literatura comparada hoy?” (1988: 88) alude al «gran espacio abierto de la Literatura».

²¹ Pierre Brunel, por su parte, en la “Introducción” a su *Compendio de literatura comparada* (1994a: 8) establece grados de evidencia en cuanto a las posibles relaciones: vinculaciones confesas, intertextualidades, confesiones directas e incluso no manifestadas de modo obvio.

²² «Por evocación explícita podemos entender tanto la cita directa de un determinado autor o libro como, entre otros muchos actos narrativos, el ponerle a un determinado personaje el nombre de otro personaje literario» (Adsuar Fernández, 2008: 1). En los poemas de Ramos Sucre es posible observar, por ejemplo, individuos con idéntica denominación a otros pertenecientes a distintas obras literarias.

²³ Distingue Adsuar Fernández estas dos evocaciones mediante la imagen de la «hormiga que simplemente acumula restos» (2008: 1) –evocación literal– y «la abeja, que del polen de diversas flores logra elaborar un material nuevo, la miel» (*ibid.*) –evocación recreada–. Ramos Sucre se sirve de los dos procedimientos: emplea tanto pasajes literales de otras obras para sus poemas –piénsese, por ejemplo, en la estancia de Ulises con la ninfa Calipso, plasmada en “El desvarío de Calipso” (*LFF*, 345)– como recreaciones –en “Crepúsculo” (*LFF*, 352), Ramos Sucre utiliza las figuras de Beatriz y de Silvio, personaje que aparece en el segundo canto del “Infierno”, para crear su poema–.

²⁴ Las coordenadas cronotópicas –siguiendo a Mijaíl Bajtín en “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela”, escrito entre 1937 y 1938 e incluido en el volumen *Teoría y estética de la novela*, aparecido en 1975 (1989: 73)– en las que surgió una obra pueden intervenir de modo esclarecedor para comprender su sentido en profundidad (Guillén, 1985). Para una aproximación, por cierto, al concepto de *cronotopo* –que, como se sabe, alude *grosso modo*, a las circunstancias temporales y espaciales–, *vid.* Bajtín: “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela”, escrito entre 1937 y 1938 e incluido en el volumen *Teoría y estética de la novela*, aparecido en 1975 (Bajtín, 1989: 237).

No conviene dar la espalda a las literaturas nacionales si se busca una visión total y concentrada; una mirada similar a la que genera el Aleph de Borges o la máquina sinóptica de Piglia²⁵. Esta es una consideración que Ramos Sucre parecía tener clara, aunque apenas se hallen referencias a la literatura venezolana en su obra –entre los escasos nombres que advertimos en ella podemos señalar los de José María Milá de la Roca Díaz (*LTT*, 27-28), Juan Vicente González (*LTT*, 65), Andrés Bello (*LTT*, 72) o Pedro Emilio Coll (*LTT*, 82)–; sin embargo, su interés hacia la historia venezolana y a sus propios antepasados demuestran la atención concedida a dicho territorio.

Junto a este enfoque comparado, Wellek y Warren recapitulan todas las ideas expuestas y concluyen con un argumento, desde nuestro punto de vista, ideal y adscribible a Ramos Sucre: más allá de todas las etiquetas, quizá lo preferible sea hablar simplemente de *literatura*, pues se trata de concebirla «como totalidad [...] sin tener en cuenta las distinciones lingüísticas» (Wellek y Warren, 1985: 61). Tal es la visión ramosucreana: la síntesis de tanta amplitud, la fusión de naciones, provincialismos, localismos, idiomas, etc., con el fin de lograr un sentimiento total y próspero donde la vida literaria no conoce límites. Y ese afán de expansión no surge de otro estímulo que del deseo (Guillén, 1985: 14)²⁶. Porque sin esa apetencia difícilmente se rompe una lanza por la armonía literaria. La pulsión vital mueve al ser humano a perpetuarse mediante la entrega física; es el impulso erótico el que inaugura, generalmente, la reproducción. Igualmente ha de prosperar la literatura: expandiéndose. Lector y obra uniéndose a ideas, conceptos, impresiones, recuerdos de otras obras, y generando así nuevas vías –nueva vida–. Esta relación entre lector y obra habría que definirla más que “de segundo grado”, “de

²⁵ Recuérdese que en el Prólogo a *El último lector* se vincula una réplica de la ciudad de Buenos Aires con el acto de leer. La construcción la está elaborando un fotógrafo, Russell, que lleva meses encerrado y para quien su obra resulta más auténtica que el mundo real. Russell permite que su creación sea visitada por una persona cada vez (Piglia, 2005: 12), una actitud que el narrador emparenta con el acto de leer. El visitante es el lector que contempla la obra. El narrador llama a esta construcción *máquina sinóptica* porque concentra toda la ciudad y la reduce a su esencia.

²⁶ *Cfr.* Claudio Guillén, *Entre lo uno y lo diverso*: «La Literatura Comparada como afán, deseo, actividad frente a otras actividades. Deseo, digamos por lo pronto, de superación del nacionalismo cultural [...]. Sueño, desde Goethe, de una “literatura del mundo”. (Pero ¿de qué mundo, de qué mundos?). Esfuerzo por desentrañar las propiedades de la comunicación literaria, de sus cauces primordiales, de la metamorfosis de géneros, formas y temas [...]. Reflexión acerca de la historia literaria, de su carácter, de sus condicionamientos, de su perfil temporal y posible sentido» (Guillén, 1985: 14).

primero²⁷: el autor y su obra establecen un lazo de consanguinidad; sin embargo, el lector y la obra crean una relación de primer grado por afinidad. Los autores serían los progenitores; los lectores, los cónyuges. Al fin y al cabo, lo que se desprende de la concepción de la literatura que posee Ramos Sucre es un deseo; un deseo que impregna nuestra propia concepción y que nos mueve a adentrarnos, con complicidad, en las evocaciones que propone.

I.1.2. Traducir: los albores ramosucreanos

Una pieza fundamental en esta utopía de la literatura son las traducciones, pues abordar tan cautivadores nombres del panorama literario supone introducirse en diversas lenguas; algunas ya escasamente conocidas por los receptores –es el caso, por ejemplo, del griego antiguo²⁷–. Más importantes aún son las traducciones si se sitúa la mirada en Hispanoamérica, donde estas resultan piezas clave para iniciar la recepción y apropiación de la cultura europea –de la que irá paulatinamente liberándose, contribuyendo al enriquecimiento del horizonte literario mundial (Henríquez Ureña, 2007: 78)–.

Los logros de una buena traducción superan en número e importancia a las objeciones que se le puedan atribuir²⁸. La traducción actualiza al clásico, contribuye a su universalidad y a su proyección (Paz, 1975: 65). Tal debía ser la opinión de Ramos Sucre, pues mostró su aprecio profundo hacia esta disciplina, el cual venía auspiciado por su dominio de una ingente cantidad de lenguas²⁹. Tan profundo era su interés en dicho

²⁷ Recuérdese, con Badosa: «Hoy, sólo una minoría entre la minoría de personas cultas puede leer en su lengua original, y gozar con ello, las obras de la antigüedad griega y romana, tan próxima en el espíritu y tan alejada en lo lingüístico. Pero ni siquiera basta saber buen griego y buen latín para disfrutar de unos versos horacianos o sofocleos. El lenguaje poético siempre está escrito, de un modo u otro, en función del lenguaje hablado y de todo el entorno del autor [...]. Parece, pues, justo –providencialmente justo– que todo gran poema goce de una plena traducibilidad» (Badosa, 2013: 199).

²⁸ Una buena traducción recrea el original –no serán textos idénticos, pero sí mantendrán el espíritu–.

²⁹ Antes de marchar a Caracas, conoce el latín, el griego, el francés, el inglés, el alemán, el italiano; más tarde aprende danés, sueco y holandés (León, 1989: 12). También, leía en portugués y poseía volúmenes en provenzal, sánscrito y ruso (León, *ibid.*; Silva Aristeguieta, 2013: 379). Tratamos más detenidamente este aspecto en el capítulo II.

ámbito que su primer texto publicado fue una traducción del latín de un Prólogo de Chauveton titulado “Política indiana” (434-440) para la *Historia del Nuevo Mundo* de Girolamo Benzoni; traducción que apareció en el número 471 de *El Cojo Ilustrado*, en agosto de 1911. El texto de Ramos Sucre aparece precedido de una nota de Lisandro Alvarado, quien pretendía realizar, junto a Gabriel Muñoz, la versión española de la obra de Benzoni –aunque Muñoz falleció antes de culminar tal empresa–: «Débase la traducción que luego se verá del prefacio latino al estudioso joven José Antonio Ramos Sucre». Como traductor, se percibe en Ramos Sucre una voluntad de universalizar, de contribuir al establecimiento de «zonas de contacto» (Pagni, 2006; Pratt, 1992)³⁰ permitiendo el intercambio de conocimientos a través de las mismas.

En este escrito primerizo ramosucreano al que nos referimos se observan aspectos que entroncan con su producción poética, como si desde su primera publicación Ramos Sucre hubiese avanzado todo el tiempo en una misma dirección. He aquí un fragmento de dicha traducción para corroborarlo:

Así yo, trabajada Europa de guerras durante mucho tiempo, buscando consuelo a las desgracias y descanso al espíritu, deseé muchas veces el retiro y apartamiento de lejano país donde pudiera vivir no sólo lejos de la contemplación de tantos delitos sino también de toda noticia y fama (435).

El empleo del pronombre de primera persona del singular, el deseo de refugio lejos de la violencia social, la necesidad de consuelo y reposo, la voluntaria entrega al silencio... ¿No parece estar contenido ya aquí el poeta en estado puro? A ello se debe añadir la ausencia de ciertos artículos, en consonancia con sus afirmaciones: «Yo escribo el español a base de latín» (*ápu*d Paz Castillo, 1980: 20). Bien demuestra Ramos Sucre en esta traducción dominar los procedimientos latinos y verterlos a la lengua española.

³⁰ Andrea Pagni (2006) en “Versiones y subversiones del canon europeo en el siglo XIX: Simón Rodríguez, Andrés Bello y Juan Antonio Pérez Bonalde” sigue a Mary Louise Pratt (1997) en su estudio de 1992 titulado *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación* al hablar de «zonas de contacto»: lugares –generalmente periféricos– y momentos –como la época colonial– que permiten el intercambio entre aquellos individuos que se encuentran en un entorno y los que se adentran en él (Pagni, 2006: 154). Como apunta Pagni (2006: 167), las traducciones también se convierten en un espacio de intercambio, pues la obra cruza territorios con mayor facilidad y goza así de una recepción más amplia.

Junto a la traducción de “Política indiana”, de Chauveton, no podemos olvidar las traducciones ramosucreanas de cuatro poemas en prosa de Johann Ludwig Uhland (1787-1862): “La serenata”, “La vida de los muertos”, “El ramillete” y “Elegía a un cura de aldea” (430-433); todas publicadas en el número 3 de *Renovación*, aparecido el 20 de mayo de 1916 en Caracas. Junto a tales traducciones, aparece también el texto titulado “Luis Uhland” (429) donde Ramos Sucre ensalza la figura del poeta –«Luis Uhland fue uno de los más eximios poetas del siglo XIX»– y parafrasea un comentario de «un crítico sagaz» al que a continuación nos referiremos. Con solo repasar la biografía del autor alemán se descubren algunos datos paralelos a la vida de Ramos Sucre: abogado de profesión e investigador literario y creador por vocación; Carrera (1996: 76) se ha referido a la afinidad entre ambos. Uhland estuvo interesado en la literatura medieval y específicamente en los pueblos nórdicos, cuyas investigaciones resultaron fundamentales para la historia literaria alemana: recuérdense, por ejemplo, los ocho tomos de *Escritos sobre la historia de la poesía y las sagas* (1865-1873). No queda duda de la predilección de Ramos Sucre hacia el autor del «país de Suabia» –como escribe el venezolano aludiendo indirectamente a *Ernesto, duque de Suabia* (1818), una de las piezas dramáticas de Uhland–: en su biblioteca se encontraba un volumen de las *Obras* de Uhland con introducción de Roland Steiner en la editorial Verlagsgesellschaft mbH de Berlín y otro de 1820 con poemas y citas en la editorial de Stuttgart J. G. Geta’schen (Urbina y García, 1981: 30). Un interés que, por cierto, venía precedido del que existía en otro venezolano: Juan Antonio Pérez Bonalde (1846-1892), traductor³¹ entre 1910 y 1911 de “Los tres amores”, de Uhland³², así como de “La maldición del bardo” y “El caballero nocturno”³³.

³¹ Interesante esta posible vinculación entre Ramos Sucre y Pérez Bonalde a partir de sus traducciones. Francisco Javier Pérez (2007: 252), en *Del lado de los cautivos*, se refiere a las traducciones venezolanas de poesía alemana, «cuyos ancorajes más sólidos exhiben los nombres de Juan Antonio Pérez Bonalde y José Antonio Ramos Sucre». Creemos que Ramos Sucre leyó las traducciones de Pérez Bonalde y que ese «crítico sagaz» mencionado en “Luis Uhland” (429) bien puede ser Johannes Fastenrath, autor de un Prólogo incluido en la traducción del *Cancionero* de Heine, realizada en 1885 por Pérez Bonalde. Medina (1989: XL), recordando a Larrazábal en “Buscando la huella de la expresión poética de José Antonio Ramos Sucre” –texto incluido en la *Memoria del III Simposio de Docentes e Investigadores de la Literatura Venezolana*–, alude a la posible relación entre ambos, aunque sin concretar ningún aspecto.

³² Fechada, según Ángel Esteban Porras del Campo (2003: 208), el 20 de noviembre en 1876 en unas páginas de Carolina Tesdorpf Pérez Bonalde de Vidal Pulido, sobrina del poeta.

³³ Vid. Francisco Javier Pérez (2007: 253).

En cuanto a las traducciones ramosucreanas de los textos de Uhland, apreciamos en ellas determinados aspectos también relacionados con su escritura poética:

- La joven «miserable y enferma» de “La serenata” (430) y el diálogo en la madrugada con su madre antes de morir aquella recuerda al imaginario ramosucreano y al empleo de ciertas técnicas próximas a lo dramático.
- En “La vida de los muertos” (431), la confusión de planos como si se atravesase una ensoñación, el empleo de la primera persona del singular, el viaje del sujeto en su búsqueda de la amada inalcanzable y el fracaso de esa unión porque «los gallos rompen a cantar» –al igual que en la hamletiana composición “Los gallos de la noche de Elsinor” (*LFF*, 299)³⁴– muestran la conexión entre ambos poetas.
- Las referencias en “El ramillete” (432) al «silvestre ramillete» recuerda a las «flores silvestres» en “El peregrino de la fe” (*ECE*, 148). Asimismo, elementos naturales concretos como el «mirto», el «laurel» y el «ciprés» –junto al «no-me-olvides»– también se rastrean en la obra de Ramos Sucre:
 - En “Plática profana” (*LTT*, 7) alude al «perenne laurel», al cual nos referimos en el capítulo V.
 - En “El familiar” (*LTT*, 10) se menciona «el desconsuelo del ciprés».
 - En “Elogio de la soledad” (*LTT*, 19) habla del «desamparado ciprés».
 - En “Alabanza a Bermúdez” (*LTT*, 65-66) incluye una referencia al laurel.
 - En “La resipiscencia de Fausto” (*LTT*, 92-93) se mencionan «los mirtos y los laureles».
 - En “La casa del olvido” (*LTT*, 117) se introduce «un ciprés inmóvil».
 - En “Geórgica” (*LTT*, 128), los personajes portan «ramos de ciprés».
 - En “El castigo” (*LFF*, 277) se incluye una «corona de ciprés».
 - En “El convite” (*LFF*, 296) aparece el laurel.
 - En “Crepúsculo” (*LFF*, 352) se menciona un «bosque de laureles».
 - En “Bajo el velamen de púrpura” (*LFF*, 391) se encuentra «una urna de ciprés incorruptible».

³⁴ Poema que se analiza en el capítulo VII.

- En “La casta de los centauros” (*LFF*, 400) se alude al «aroma de los mirtos».
 - En “El verso” (*ECE*, 137) aparece un ciprés.
 - En “La nave de las almas” (*ECE*, 175) encontramos «cipreses y laureles».
 - En “El espejo de las hadas” (*ECE*, 203) incluye un ciprés.
 - En “Analogía” (*ECE*, 216) se menciona «el mirto y el ciprés».
 - En “La hora” (*ECE*, 219) aparece el «legendario mirto».
 - En “La presencia” (*ECE*, 222) se incluye un ciprés.
 - En “El alumno de Violante” (*ECE*, 232) encontramos «un ciprés enigmático».
 - En “La virgen de la palma” (*ECE*, 245) aparece «la avenida del ciprés atónito...».
 - En “El buhonero de Galata” (*ECE*, 257) también aparecen los mirtos.
- Por último, “Elegía de un cura de aldea” (433) remite a un procedimiento habitual en Ramos Sucre: la necesidad del título para contextualizar la composición. El sujeto se dirige a un *tú* que, a tenor de la referencia inicial, entendemos que se trata de un cura fallecido, el cual, en su juventud, recorría «la campiña saludando con un beso a cada campesino». Interesante de nuevo esta confusión de planos entre vida y muerte, como se puede observar a lo largo de la producción ramosucreana.

Tras estas breves referencias a las traducciones de Ramos Sucre, resulta evidente la importancia de las mismas en su producción poética. Finalizamos la presente sección comentando las traducciones de obras clásicas que se han empleado para la elaboración de esta tesis. Junto a la edición de Francisco Rico del *Quijote*³⁵ en la editorial Santillana,

³⁵ Fundamentalmente hemos consultado, junto a ella, la edición conmemorativa preparada en el año 2015 por la Real Academia Española y la Asociación de Academias de la Lengua Española, con el texto de Rico y acompañada de interesantes estudios firmados por Mario Vargas Llosa, Francisco Ayala, Martín de Riquer, Francisco Rico, José Manuel Blecua, Guillermo Rojo, José Antonio Pascual, Margit Frenk y Claudio Guillén. Tampoco podemos dejar de mencionar la de Martín de Riquer para la editorial Planeta.

que consideramos rigurosa, manejable y de lectura clara y ágil por ir acompañada de un aparato crítico muy completo, indicamos las traducciones siguientes:

- De la *Iliada* se ha optado por la traducción de Emilio Crespo Güemes para la editorial Gredos en el año 1991. La de F. Javier Pérez para la editorial Abada, del año 2012, también ha sido objeto de atención para este estudio. Asimismo, se han consultado las traducciones de Óscar Martínez para Alianza en 2013, la de Luis Segalà para Austral en 1908, la de Antonio López Eire para Cátedra en 1989 y la versión rítmica de Agustín García Calvo para la editorial Lucina en 1995. De todas ellas, se ha tomado como base la de Crespo Güemes por su rigor filológico, el interesante aparato crítico que enriquece la versión y la naturalidad con la que cautiva al receptor e invita a la lectura de un texto antiguo que pareciera haber sido escrito hoy mismo.
- De la *Divina Comedia*, la traducción escogida ha sido la de Ángel Crespo, realizada en tercetos encadenados a lo largo cinco años: en 1973 se publica el “Infierno”; en 1976, el “Purgatorio”, y en 1977, el “Paraíso”, todos los volúmenes para la editorial Seix Barral. Esta obra es una edición bilingüe en tres volúmenes que contagia al lector de la majestuosidad dantesca. Hay que decir que la misma traducción sirvió a la editorial Círculo de lectores-Galaxia Gutenberg en 1981 y, en el año 2002, el mismo sello dio a luz una edición acompañada de las bellas ilustraciones de Miquel Barceló. Por otro lado, no se puede dejar de reconocer la importancia histórica de las traducciones de Manuel Aranda y Sanjuán en 1868, utilizada en 1921 por la editorial Maucci y posteriormente empleada por otras editoriales, así como la de Juan de la Pezuela, conocido como el Conde de Cheste, cuya traducción data de 1879 y se ha recuperado desde 1931 en distintas editoriales (Alvar, 2010: 481-481)³⁶ —en nuestro caso, se ha consultado la reedición de la editorial Edaf de 1972, cuya primera edición data de 1963—. Ambas ediciones acompañadas de las hermosas reproducciones de los grabados de

³⁶ Carlos Alvar (2010): *Traducciones y traductores: materiales para una historia de la traducción en Castilla durante la Edad Media*

Gustav Doré, al igual que la traducción consultada de Francisco José Alcántara para la editorial Mateu en 1965 –en 1967 la editorial Nauta la acompañó de las ilustraciones de William Blake–. Junto a ellas, se ha consultado la versión poética de Abilio Echeverría para Alianza en el año 2013, también en tercetos encadenados. Asimismo, se ha atendido a la de Luis Martínez de Merlo para la editorial Cátedra en 1988, elaborada en tercetos blancos, así como a la versión en prosa de Nicolás González Ruiz sobre la interpretación de Giovanni M. Bertini en 1980 para la editorial Biblioteca de Autores Cristianos (Alvar, 2010: 480-484).

- De *Hamlet*, la traducción de la que se extraen los textos es la realizada por Ángel-Luis Pujante en 2008 para la editorial Espasa, incluida en el primer volumen del teatro completo de Shakespeare, dedicado a las *Tragedias*. Desde 1990, Pujante ha vertido para la editorial Espasa-Calpe en la Colección Austral diversas versiones de títulos de Shakespeare. Digna de señalar es la traducción del inglés realizada en 1798 por Leandro Fernández de Moratín. En 1825, Blanco White tradujo fragmentos de la tragedia. Hacia 1873 aparecen las traducciones de Jaime Clark y Guillermo Macpherson en endecasílabos blancos, aproximándose al verso blanco shakespeariano (Pujante, 2007: XXIX³⁷). Además, resulta curioso mencionar la versión *Hamleto*, primera traducción al español a partir de un texto francés de Jean-François Ducis bastante alejado del texto shakespeariano, atribuida a Ramón de la Cruz en 1772 y publicada en 1900 (Pujante, *ibid.*). Asimismo, la traducción de Luis Astrana Marín realizada en 1938 para Espasa-Calpe fue, previa a la de Pujante, señera.
- De *Fausto* se ha empleado la traducción preparada por Helena Cortés Gabaudán para Abada Editores en 2010. Se trata de versos extensos y en ocasiones con rima asonante. Asimismo, se ha consultado la traducción de José Roviralta de 1987 para la editorial Cátedra. Clásicas son también las versiones de Augusto Bunge en 1926 para el sello L.J. Rosso y Cía –en 1949 aparece una edición póstuma–, la

³⁷ Vid. Ángel-Luis Pujante (2007): “Introducción” en A.A.V.V. (2007): *Shakespeare en España: textos, 1764-1916*, editado por Ángel-Luis Pujante y Laura Campillo.

de Rafael Cansinos-Asséns en 1957 para la editorial Aguilar –en prosa–, la de José María Valverde en 1963, empleando endecasílabos blancos y en ocasiones la silva (Beyer, 2013: 356)³⁸ y la de Norberto Silvetti Paz en 1970, también en versos sin rima y siguiendo el ritmo yámbico (Beyer, 2013: 356). Más recientes son las de Pedro Gálvez en 1984, sin un ritmo marcado y utilizando versos extensos, para la editorial Bruguera (Beyer, 2013: 358).

³⁸ *Vid.* Stefan Beyer (2013): “Los ritmos y la rima de la versificación goetheana en las versiones métricas del *Fausto* en español”.

I. 2. OBJETIVOS

En *Sobre el descrédito de la literatura y otros avisos humanistas*, Carlos García Gual señala (1999: 78) que la literatura «es un instrumento para conocer la realidad. Nos enseña cómo es el mundo de ahora y antes, cómo son los demás por dentro, cómo funcionan los seres humanos. (También lo enseñan la biología, la física, etcétera, pero menos imaginativamente)». Este es el objetivo implícito que subyace en gran parte de esta tesis. No obstante, concretando un poco más en este estudio, podemos deslindar dos tipos de objetivos: uno principal, idea central de la investigación, y otros más específicos y concretos que parten de él.

I.2.1. Objetivo principal

El objetivo principal de esta tesis es, como indica su título, presentar una caracterización de Ramos Sucre como *genio de la evocación* que, a su vez, condensa las distintas etapas de la vida. Por tanto, distinguimos, por un lado, el concepto de genio de la evocación y, por otro, la capacidad que este posee para reunir distintos instantes de una misma existencia.

El sintagma *genio de la evocación* procede de *Temor y temblor* (1843), obra firmada por Johannes de Silentio, pseudónimo de Sören Kierkegaard (1813-1855), donde se puede leer: «El poeta es el genio de la evocación, no puede hacer otra cosa sino recordar lo que ya se hizo y admirarlo» (Kierkegaard, 2017: 78-79). Esta concepción del genio ideada por el filósofo danés no se introduce caprichosamente en esta tesis, sino que entronca con la concepción que Ramos Sucre posee del mismo: «...el genio no crea el asunto de la obra maestra que lo inmortaliza», sostiene en su escrito titulado “Ideas dispersas sobre *Fausto*” (409), publicado en abril de 1912 en el número 488 de *El Cojo Ilustrado* y recogido en *Los aires del presagio*. Así pues, debido a la similitud de ideas que se observan entre tales afirmaciones, consideramos que el sintagma *genio de la evocación* es aplicable con gran exactitud a Ramos Sucre por formar parte de sus

preocupaciones estéticas iniciales. Asimismo, los aspectos biográficos y artísticos que se observan en el poeta no dejan de remitir a tal prototipo.

En el plano biográfico, estimamos que es posible calificar a Ramos Sucre como escritor genial. En el capítulo II se llevará a cabo un análisis de su brillantez y originalidad, extensa cultura y predisposición a la intelectualidad y al arte. Junto a tales rasgos de su personalidad no se pueden dejar de mencionar los aspectos relativos a su vida: relaciones poco fluidas tanto con su familia como con la sociedad que marcaron su carácter y, probablemente, influyeron en sus alteraciones nerviosas, padecimientos depresivos y fatigas insoportables a causa de un insomnio demoledor. Además, la situación de Venezuela, bajo el dominio gomecista, provoca una inestabilidad marcada por la miseria física e intelectual. El entorno es claustrofóbico tanto dentro como fuera del hogar de Ramos Sucre.

Continuando con la noción de *genio de la evocación*, consideramos que en el ámbito creativo también es posible considerar a Ramos Sucre autor de una obra genial; una producción que goza de una originalidad indiscutible en el ámbito hispanoamericano. Ramos Sucre compone desde la condición ya mencionada que se le presupone al genio: la capacidad para evocar y recrear; para alumbrar, desde la tradición, nuevas creaciones. Las referencias culturales van a ser tan amplias como sus propios intereses; fundamentalmente, priman aquellas relativas al ámbito literario y a la historia, aunque rechazando entender esta de modo fiel: «Ramos Sucre no fue un cronista sino un alquimista de la historia: ésta es para él su laboratorio» (Sucre, 1975: 83)³⁹.

La poesía de Ramos Sucre, pues, resulta la obra propia de un genio en la que vuelca sus interioridades. Él se considera un poeta «lírico» que «habla de sus propias emociones», según señala a propósito de su comparación con Leopardi en la carta del 25 de octubre de 1929 a su hermano Lorenzo (458). Por ello va a ser tan frecuente encontrar

³⁹ Respecto a la historia, la consideraba un terreno lúdico. Se lee en “Granizada”: «Lo único decente que se puede hacer con la historia es falsificarla» (424), «La historia no sirve sino para aumentar el odio entre los hombres», «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).

en las composiciones ramosucreanas individuos que parecen proyecciones de su ser. Estos trasuntos del autor –como él mismo de modo indirecto por rama materna y paterna⁴⁰–, tienen mucho de poetas y, por tales, también algo de guerreros y cierta predisposición a la santidad. Como todo genio de la evocación, Ramos Sucre y sus sujetos son poetas que atravesaron la espontaneidad guerrera y se predisponen para el secreto místico –o un poco de todo ello al mismo tiempo–. Por dicho motivo, se considera que el genio engloba las tres *Etapas en el camino de la vida* a las que se refiere Kierkegaard (1952) en su estudio de 1845, firmado bajo el pseudónimo de Hilarius Bookbinder. A la aparición de tales figuras en la obra poética ramosucreana se han referido investigadores como Álvarez en *Ramos Sucre y la Edad Media* (1992), quien habla del héroe o guerrero, del poeta o trovador y del místico o monje; Ángel Rama, quien también ha apuntado en “El universo simbólico de José Antonio Ramos Sucre” (1985) la comunión entre dichos perfiles, y Mesa Gancedo, el cual se refiere en “La sutil huella cervantina en la obra de José Antonio Ramos Sucre” (2007) a la existencia de tal «“triumvirato arquetípico”» (Mesa Gancedo, 2007: 453) en su poesía. Una galería de sujetos prototípicos que resultan variaciones del caballero, el monje o el trovador y que, en ocasiones, se pueden mostrar concentrados en un individuo solitario. En palabras de los investigadores mencionados:

La imagen de un ser solitario, de un asceta, ¿no es la que “sentimos” que se dibuja después de leer toda la obra del autor? Luego de observar las innumerables máscaras de ese *yo* de cada poema, de tantos seres diferentes, siempre solitarios, ¿no nos queda como único perfil el de un personaje apartado en la soledad? Vimos cómo el mismo caballero se inclinaba hacia la vida eremítica e igualmente presenciaremos cómo el poeta se aleja del mundo para el cultivo de su arte. La soledad elegida o impuesta como estado de vida será el rasgo común de estos personajes poéticos (Álvarez, 1992: 98).

La equiparación entre el poeta y el héroe militar, que permite trasladar al primero algunas de las altísimas virtudes que le son conferidas al militar (Rama, 1985: 180).

Hay que entender, además, que ese esquema tripartito no es del todo estático, puesto que puede darse la transformación del “poeta” en “monje”, por ejemplo (“El lego del convento”) (Mesa Gancedo, 2007: 454).

⁴⁰ Tal aspecto se estudia en el capítulo II. Aquí, solamente, un breve adelanto: por la rama materna, concretada en el mariscal Antonio José de Sucre, es posible relacionar a Ramos Sucre con el figura del héroe; por vía paterna, cabe hablar del prototipo religioso personificado en su tío José Antonio Ramos Martínez.

Asimismo, Pausides González en *Desglosar la memoria. La sensibilidad del tiempo en la obra poética de José Antonio Ramos Sucre* (2009) se refiere a la posibilidad de entender estos tres tipos de personajes como desdoblamientos de un mismo sujeto en diversas etapas de su existencia. La raíz de este proyecto se sitúa en Rama:

Ese “yo” [el sujeto poético⁴¹] 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 (Rama, 1985: 203).

Una actitud que Medina (1989: LXIX) dirige al propio poeta, recuperando la visión de Paz Castillo:

Recuerda Paz Castillo que [Ramos Sucre] siempre se sintió héroe. «En su vida y en su arte procedió como si lo fuera, pero también se sintió derrotado. Y aquí está su amargura. Su lenta amargura cotidiana, que lo iba encaminando silenciosamente hacia su fin, desesperado de su propio naufragio, y buscando apasionadamente el olvido para enmendarlo. Pero de ese olvido fatal; olvido de sí mismo, quiso salvar la única fe que le quedó en la vida: el candor del arte».

⁴¹ Introducimos aquí una aclaración relativa al sintagma *sujeto poético*, que va a ser fundamental para nuestro estudio. Seguimos el planteamiento de Vicente Cervera Salinas en *La poesía de Jorge Luis Borges: historia de una eternidad* (1992: 15), donde define el *sujeto poético* del siguiente modo: «Bajo el nombre de *voz poética* o *sujeto poético* se alude a la persona, personaje o ente de ficción que poetiza, es decir, aquella voz a quien debe atribuirse el discurso poético con que el lector se enfrenta en su acto de recepción literaria; atribución determinada desde el punto de vista de la inmanencia textual, puesto que implica un primer deslinde discriminatorio entre el autor del texto y la voz del poema». No hemos de equiparar de manera forzosa la voz poética con el autor del poema «que firma y publica su texto, bien con su propio nombre o bien bajo el disfraz del pseudónimo o del heterónimo» (Cervera Salinas, 1992: 15).

Tras la definición de este concepto, ofrecemos el catálogo de voces poéticas establecido por Cervera Salinas (1992: 16-18):

- Sujeto explícito: «Referencia a la voz poética susceptible de “aislamiento” y reconocimiento en el texto como generadora explícita del mismo» (Cervera Salinas, 1992: 16).
 - Sujeto (explícito) identificable. «Esa voz poética se atribuye a un personaje concreto, bien real e histórico o bien ficticio. Nos encontramos aquí, por ejemplo, con los llamados *monólogos dramáticos*» (Cervera Salinas, 1992: 17).
 - Sujeto (explícito) no identificable. «Existe un “personaje” a quien atribuir el texto, pero, al mismo tiempo, el lector es incapaz de determinar el *ser* de esa voz explícita; es incapaz, por tanto, de identificarlo con un sujeto concreto» (Cervera Salinas, 1992: 17). Por ejemplo, cuando el autor emplea la primera persona del singular o del plural para poetizar. «Cabe argüir que no menos anónimo es un “yo” o un “nosotros”, pero lo cierto es que, en este caso, el sujeto poético ha demostrado su voluntad de manifestación, si bien no de identificación» (Cervera Salinas, 1992: 17).
- Sujeto implícito: «voz implícita, totalmente anónima y que, en suma, se identifica por completo con su discurso de modo tal que la lectura del mismo nos imposibilita aislar alusión alguna directa –o explícita– al sujeto que poetiza» (Cervera Salinas, 1992: 16).

Ese modo de sentir tan amplio provoca que el poeta materialice de modo particular su tendencia a evocar. Por ello, debido a su perfil de genio de la evocación y a su capacidad, a causa de su genialidad, de englobar las tres etapas vitales, se propone una cartografía poética ramosucreana cuyas figuras pretenden ilustrar dichos momentos de la vida. Así, el nivel estético correspondería a la *Iliada*, la transición entre el estadio estético y el ético estaría marcada por la *Divina Comedia*, el nivel ético lo vincularíamos con *Hamlet*, la transición entre el ético y el religioso quedaría concretada en *Don Quijote de la Mancha* y, finalmente, el estadio religioso se definiría con el *Fausto* de Goethe. Se toman una serie de conceptos para caracterizar las cinco obras con los tres niveles planteados por Kierkegaard, obteniendo, respectivamente: el heroísmo, el viaje en busca del amor, la actuación vengativa, la reclusión inclinada a la creación y la apertura a la universalidad. Se observa, pues, una proyección diacrónica de las obras en consonancia con los estadios vitales. O, si se quiere, desde el punto de vista de las etapas, tendríamos:

- Un primer nivel estético, vinculado con los héroes de la epopeya homérica e iniciador de la búsqueda dantesca del Amor.
- Un segundo nivel ético que empieza con la conciencia de imposibilidad de ese amor y despejando así las dudas de un Hamlet decidido a actuar lo más cruelmente posible contra un mundo que impide sus deseos⁴² para, finalmente, regresar a casa desencantado y dirigirse a la biblioteca, donde se gestó el idealismo quijotesco, con el fin de leer y crear.
- Un tercer y último estadio, el religioso, que se abre con este sujeto nuevamente insatisfecho por la insuficiencia del lenguaje y del arte, elementos con los que no alcanza lo que tanto ansía: la plenitud. Finaliza ese camino con la búsqueda de la apertura fáustica, la entrega en silencioso abrazo a la humanidad y a la naturaleza. Parece que así Ramos Sucre comienza a atisbar su unión con el universo.

⁴² Ramos Sucre se encuentra más hamletizado, siguiendo el modelo de Shakespeare, que sus personajes. La actitud más dubitativa del autor queda eclipsada por unas criaturas a los que hace actuar con retorcimiento: hay en ellas una convicción absoluta en la necesaria práctica del mal. La situación que atraviesa Ramos Sucre con sus personajes es similar a lo que experimenta el Hamlet shakespeariano en la segunda escena del tercer acto: con la representación de *El asesinato de Gonzago* o *La ratonera*, el príncipe es capaz de manifestar indirectamente sus pensamientos (Shakespeare, 2010: 325-335 [III, ii]).

Tales aspectos, pues, se observan en la obra del genio de la evocación que es Ramos Sucre; una obra constituida por *La torre de Timón* (1925), *Las formas del fuego* (1929) y *El cielo de esmalte* (1929) que, debido al breve lapso temporal entre su publicación y en consonancia también con la voluntad unitiva del genio, se estudia de modo sincrónico⁴³ –aunque apuntando también en ciertos momentos algún aspecto relativo a la interesante evolución de su producción, la cual, curiosamente, puede conectar con la transición vital que se está proponiendo: un número mayor de escritos vinculados a personalidades guerreras en *La torre de Timón*, una crueldad desengañada en *Las formas del fuego* y un tono místico creciente en *El cielo de esmalte*–.

En cuanto a la selección de los cinco títulos mencionados de la literatura universal para establecer la cartografía ramosucreana, la causa de tal nómina reside, por un lado, en el valor que la tradición lectora y el tiempo les ha concedido, pues se pueden entender como una síntesis de la literatura europea. Ernst Robert Curtius en su estudio de 1948 titulado *Literatura europea y Edad Media latina* considera que «La literatura europea es tan vieja como la cultura europea, es decir que abarca veintiséis siglos (contados desde Homero hasta Goethe)» (Curtius, 1995: 30). Por otro lado, la elección de esas cinco obras responde también a la frecuencia con la que Ramos Sucre se refiere a ellas de modo más o menos explícito a lo largo de su producción. He aquí la opinión de Mesa Gancedo extraída de su artículo “«Extraordinario lenguaje sobre un tablado trágico»: forma y sentido en la escritura de Ramos Sucre” (2005) que corrobora lo expuesto:

La posibilidad de trazar el mapa de sus lecturas excede con mucho las posibilidades de un solo crítico. Pero puede apuntarse que el armazón fundamental de sus referencias es idéntico al que sostiene lo que [...] Argullol ha llamado el “romanticismo trágico”: los textos homéricos, la tragedia ática, los autores pre-renacentistas italianos (singularmente, Dante), las tragedias shakespearianas y el Goethe del *Fausto* (Mesa Gancedo, 2005: 163-164).

También Usler Pietri alude a este mismo asunto en su artículo “Fuego y esmalte de Ramos Sucre” (1988: 55), mencionando, entre otros, a los autores europeos ya indicados:

⁴³ No obstante, Ramos Sucre comienza a escribir bastante antes y a publicar para 1911, con veintiún años. Se trata de textos que fueron recogidos en 1960 por Rafael Ángel Insausti y otros que no habían sido recopilados en libro alguno hasta la aparición de su *Obra completa* en 1980 en la editorial Ayacucho. Por lo que no se pierde de vista en esta tesis la evolución de su escritura.

Pasa, con insensible movimiento, de la Antigüedad a la Edad Media y al Renacimiento, sin franquear nunca la línea temible de lo actual. Invoca a los personajes de Homero y de Virgilio, se transpone gozosamente a la hora imaginaria de los monjes y los retóricos del Medioevo, a la Florencia del Dante, al mundo de Shakespeare y de Goethe, busca la compañía de Fausto y de Hamlet y pinta con deleitación un Oriente remoto de prodigios y crímenes.

A este cómputo se añade la figura del héroe cervantino, por constituir otra fuente importante de inspiración ramosucreana. Tal es la consideración que se desprende de estudios como el ya mencionado “La sutil huella cervantina en la obra de José Antonio Ramos Sucre”, de Daniel Mesa Gancedo (2007), incluido en el volumen *Territorios de La Mancha. Versiones y subversiones cervantinas en la literatura hispanoamericana*, o del ensayo “Ramos Sucre: lectura y reescritura imaginantes”, incluido en *Salir a la realidad: un legado quijotesco* y firmado por Cristian Álvarez Arocha (1999). En nuestro estudio presentamos una cartografía poética de Ramos Sucre sustentada por cinco figuras de la literatura europea: Homero, Dante, Shakespeare, Cervantes y Goethe. Esta mirada del poeta parece mostrarnos que la identidad hispanoamericana aún estaba configurándose y que buena parte de los referentes culturales todavía emergían del Viejo Mundo.

Esta tesis, pues, se sitúa en una línea de literatura comparada y, específicamente, de poesía hispanoamericana comparada, donde la obra del genio de la evocación que, consideramos, es Ramos Sucre germina sustentada en algunas de las más relevantes creaciones de la literatura europea y universal. Estas obras, al mismo tiempo, caracterizan la obra del genio de la evocación e incluso lo definen a él mismo. Estableciendo en esta tesis, por tanto, una visión diacrónica de los textos señalados y sincrónica de la producción ramosucreana, se irá comprobando la constante influencia de estos autores en la obra del poeta.

I.2.2. Objetivos específicos

Junto al objetivo fundamental, he aquí una serie de objetivos específicos que también se desarrollan en esta tesis:

- Realizar una investigación centrada en el ámbito de la literatura hispanoamericana, una disciplina que –junto con el resto de estudios humanísticos– precisa de trabajos que muestren su valor y perpetúen su estudio.
- Evidenciar la riqueza y calidad de la literatura hispanoamericana y concretamente de la venezolana a partir de la divulgación de un poeta original y moderno, no demasiado conocido en España más allá del ámbito universitario.
- Mostrar el interés de la obra de Ramos Sucre a través de la interpretación y comentario de sus creaciones.
- Ahondar en las composiciones de un autor inspirado, en gran parte, en la literatura.
- Contribuir al asentamiento de su obra mediante la indagación de aspectos que actualmente despiertan controversia, *verbi gratia*: la división de su producción final en dos poemarios o el orden temporal en el que aparecieron los mismos.
- Profundizar en el estudio de lo que Rodríguez Adrados (2013) denomina *el río de la literatura*.
- Vincular la literatura hispanoamericana con la europea mediante obras maestras relevantes del continente.
- Delimitar el terreno en el que produce Ramos Sucre, el cual ha sido denominado por ciertos investigadores *postmodernismo* y, por otros, *prevanguardia*.
- Profundizar en el estudio de la modalidad híbrida del poema en prosa y destacar su trayectoria en Hispanoamérica.
- Fijar límites para evitar asociaciones poco adecuadas –como la que se produce entre poesía y verso– y confusiones –como la que surge entre poema en prosa y prosa poética–.
- Conocer los clásicos de la literatura desde la literatura hispanoamericana y, concretamente, de la mano de la poesía ramosucreana.

I.3. METODOLOGÍA

Comparar elementos exige un método de proceder. Recuerda Susana Gil-Albarellos en su *Introducción a la literatura comparada* (2006: 16) que esta vertiente de estudios halla en la teoría un modo de actuar, pero que, en ocasiones, «la literatura comparada ha creado [...] su propia metodología o la recibida la ha utilizado para objetivos nuevos [...] que no han hecho sino contribuir al conocimiento de la literatura». En esta tesis, la obra de Ramos Sucre se estudia comparativamente, amparándola en el concepto kierkegaardiano de *genio de la evocación* y construyendo un planteamiento en torno a ambos componentes del sintagma que resulta un viaje de ida y vuelta:

- El genio entendido como aglutinador de facetas y anclado en una tradición de la que, a su vez, se sirve para elaborar sus evocaciones.
- Las evocaciones comprendidas como síntesis de la obra del genio y como reflejo de su personalidad creativa.

En el ámbito de la Literatura Hispanoamericana y con un enfoque comparado, se desarrolla en esta tesis un estudio de carácter contrastivo basado en el análisis de textos desde una perspectiva doble: diacrónica y sincrónica. La metodología comparada permite establecer relaciones que amplían el campo de visión individual a partir, en este caso, de un procedimiento analítico. Así, por un lado, se van abordando de manera diacrónica las distintas figuras clave para el desarrollo de la cartografía poética ramosucreana. Por otro lado, y bajo esta metodología, reside otra: una metodología secundaria que corresponde a una perspectiva sincrónica. La aparente contradicción se esclarece al advertir que solo se trata de una dicotomía léxica; desde el punto de vista semántico, diacronía y sincronía conviven en un viaje circular, como plantea M. H. Abrams en *El romanticismo: tradición y revolución* (1992); un viaje que es avance y, a la vez, regreso: «Somos [...] herederos de una tradición muy antigua [...] que dice que el sino del hombre es estar fragmentado y separado, pero obsesionado en su exilio y su soledad por el presentimiento de una condición perdida de integridad y de comunidad» (Abrams, 1992: 310) y enuncia cuatro perspectivas que pretenden la integración y el regreso a la unidad, amparándose estas en

una concepción circular de la historia: la de Karl Marx⁴⁴, Friedrich Nietzsche⁴⁵, Thomas Stearns Eliot⁴⁶ y David Herbert Lawrence⁴⁷. Estas propuestas que implican la unión de contrarios remiten también a Octavio Paz. Él, recuérdese, propone una serie de correspondencias y rechaza las contradicciones, aboga por la *conjunción* y prescinde de la *disyunción*. Ejemplo práctico de esta consideración es su poema extenso *Pasado en claro* (1975), donde ofrece al lector un viaje en el que, siguiendo a Vicente Cervera Salinas en “La palabra en claro de Octavio Paz” (1990: 51), cabe recordar el relato de Borges titulado “La rosa de Paracelso” y su afirmación «la meta es el camino»:

...recuperar el tiempo mediante la pasión de las palabras no sólo lleva aparejada la final revelación de su misterio, sino que la propia experiencia nominativa que los versos manifiestan es el hallazgo “rotativo” de su apropiación semántica. Por ello [...], el poema es el lugar de encuentro del ser [...], donde al fin late la quietud del movimiento, donde muerte y vida simultanean sus contrapuestas nominaciones y donde, al cabo, emergen cristalinos los conceptos-gemas de “otredad”, de “paradoja”, de “consagración” y de máxima “posibilidad” del Verbo en movimiento (Cervera Salinas, 1990: 50-51).

Unión, en definitiva, de lo que en un primer pensamiento aparece disociado. Regreso a un estado prístino. Como el hombre americano, Adán exento del lastre de la historia (Abrams, 1992: 421). Respecto al modo en el que se aborda la obra ramosucreana en esta tesis, hemos de indicar que, habitualmente, comentamos los poemas de modo

⁴⁴ Desde sus *Manuscritos económicos y filosóficos* (1844), el marxismo plantea que la historia goza de una teleología: la salvación del hombre en la tierra a través del comunismo. El mal, para Marx, no es el capitalismo o la propiedad privada, sino la escisión (*ápu*d Abrams, 1992: 311).

⁴⁵ Nietzsche, en *El nacimiento de la tragedia* (1872), aboga por la unión de lo apolíneo y lo dionisiaco (Abrams, 1992: 314).

⁴⁶ Del mismo modo se busca en los *Cuatro cuartetos* (1943) de T. S. Eliot el paraíso perdido, el jardín de la dicha infantil –como también propone Alejandra Pizarnik– «antes del comienzo de la conciencia dividida e infeliz del adulto y del hombre caído» (Abrams, 1992: 316).

⁴⁷ Igualmente, también, D. H. Lawrence en *Apocalipsis* (1929-1930) plantea que el hombre conforma un solo cuerpo viviente con el cosmos: «Los hombres modernos, democráticos, económicos, no son pues sino “seres fragmentarios” en una sociedad que mantiene su unidad principalmente gracias a una relación pecuniaria [...]. La raíz de nuestros males civilizados consiste en nuestro desesperado aferrarnos al principio de la propia persona, que frustra el principio redentor de la integración que Lawrence, como sus predecesores románticos, llama “amor”. “El individuo no puede amar”, puesto que “rendirse enteramente al amor” –ya sea como *eros* o como *caritas*– “sería ser absorbido, lo cual es la muerte del individuo”. “No podemos soportar la conexión. Esa es nuestra enfermedad”. Pero tampoco podemos escapar a nuestra insuprimible añoranza de una resurrección que será un regreso a la unidad total con nosotros mismos, con los otros hombres y con el mundo natural» (Abrams, 1992: 320-321).

detallado tras su inclusión en estas páginas. En otras ocasiones, sin embargo, conectamos textos ramosucreanos entre sí o los comparamos con los de los referentes europeos. El método habitual, no obstante, es la reproducción íntegra del poema y su análisis subsiguiente.

Por otro lado, a partir de la consulta del *Manual de investigación literaria* (1981), de Pablo Jauralde, hemos tenido en cuenta el establecimiento de una bibliografía rica que comprenda desde aspectos más generales –manuales sobre el ámbito científico– pasando por el campo particular del estudio –referencias sobre el plano literario comparado y antologías de poesía hispanoamericana– hasta asuntos más específicos –la obra de Ramos Sucre y ensayos sobre la misma, las producciones europeas objeto de la comparación e investigaciones relativas a ellas–. En este sentido, para la obtención de bibliografía han resultado fundamentales las bibliotecas de la Universidad de Murcia, especialmente la Biblioteca Nebrija del Campus de la Merced, y la Biblioteca Hispánica de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo en Madrid. Además, en la Biblioteca Nacional de España hemos accedido a primeras ediciones de la obra de Ramos Sucre y en las estancias realizadas en Venecia, París y Salamanca también hemos enriquecido la bibliografía. Asimismo, gracias a la colaboración de las Bibliotecas de la Universidad Central de Venezuela y de la Universidad Católica Andrés Bello se han conocido investigaciones sobre el poeta desarrolladas en sus aulas. Por supuesto, a través de Internet hemos obtenido material y hemos contactado con investigadores de la obra ramosucreana como Guillermo Parra, Alba Rosa Hernández Bossio o Toni Montesinos; con artistas que desarrollan proyectos en torno al poeta como Rubi Guerra o el equipo de Stragafilms⁴⁸, e incluso con familiares del mismo como Chela Ramos⁴⁹, Arturo Almandoz⁵⁰, Marianella Fuentes Madriz⁵¹ y Ramón Xavier Narder Reyes⁵².

⁴⁸ Prepara una película sobre el poeta titulada *Veronal*.

⁴⁹ Directora de la Casa-Museo José Antonio Ramos Sucre en Cumaná y sobrina del poeta.

⁵⁰ Nieto de Trina Ramos Sucre, hermana del poeta.

⁵¹ Sobrina de Dolores Emilia Madriz, prima de Ramos Sucre.

⁵² Hijo de Zoila R. Reyes Madriz, nieta de Ramón Madriz Sucre, primo del poeta.

I.3.1. La edición manejada de la obra de Ramos Sucre

En la realización de este estudio, la edición base a la hora de citar los poemas de Ramos Sucre ha sido la elaborada por la Biblioteca Ayacucho en 1980; en este caso se sigue la segunda edición de la misma, de 1989, con prólogo de José Ramón Medina y cronología de Sonia García. Junto a ella, una edición que ha resultado fundamental por la riqueza de su aparato crítico y las notas explicativas que acompañan a los poemas ha sido la coordinada por Alba Rosa Hernández Bossio en 2001 para la Colección Archivos. No obstante, se ha optado por la edición de Ayacucho como obra de cabecera debido a que esta contiene todos los textos escritos por Ramos Sucre conocidos hasta el momento; se trata de su *Obra completa*. La edición de la Colección Archivos, rehabilitadora del orden de los poemarios –*La torre de Timón*, *Las formas del fuego* y *El cielo de esmalte*–, realiza una edición crítica de su *Obra poética*, a la que se añade una selección de los textos de Ramos Sucre que fueron compilados por Rafael Ángel Insausti en 1960 bajo el título *Los aires del presagio*, así como una selección de sus cartas. Todo ello aparece en la edición de Ayacucho, junto a otros textos no incluidos en la edición de Archivos. Por tanto, aunque el volumen de Ayacucho muestra el orden alterado de sus dos últimos poemarios, hemos optado por él, pues recoge la totalidad de los textos conocidos del autor –sin prescindir por supuesto de la amplitud de miras que genera la edición de Archivos–.

Por otro lado, no se puede dejar de incluir en esta sección la primera edición realizada en España de la *Obra completa* de Ramos Sucre –manteniendo la disposición de los poemarios que se observa en la edición de Ayacucho–. Apareció en el año 2012, al cuidado del escritor Toni Montesinos para la Colección Sibila de la Fundación BBVA. La edición va acompañada de “El hechizo del insomne”, prólogo de Montesinos (2012: 7-12) elaborado con originalidad, pues parte de las referencias relativas al poeta pronunciadas por Balza para desembocar en una semblanza de Ramos Sucre. Se trata de una interesante introducción a su poesía.

I.4. ESTRUCTURA

La presente tesis titulada *El genio de la evocación: la cartografía poética de José Antonio Ramos Sucre*, se estructura en dos partes de tres y seis capítulos respectivamente. La estructura dual corresponde al desmembramiento del sintagma kierkegaardiano. De este modo, obtenemos, por un lado, una primera parte más teórica centrada en la figura del poeta, y una segunda parte más analítica, fundamentada en la exégesis correspondiente a los textos poéticos de Ramos Sucre. A dichas partes se añade un “Prólogo”, el “Resumen” y las “Conclusiones”. Finalmente, encontramos las “Referencias bibliográficas”. Pese a la disparidad cuantitativa entre ambas partes, sí se ha buscado, no obstante, la geometría: la primera se compone de tres capítulos; la segunda, de seis. Empleamos el doble de capítulos en la sección relativa al análisis para reflejar el modo en el que el genio se expande en el arte de la evocación poética. Tenemos, pues, nueve capítulos en total, número múltiplo de tres, como las secciones que dejamos sin numerar –Prólogo, Resumen y Conclusiones–.

La primera parte, titulada “El genio”, se compone de los capítulos I, II y III y está formada por una introducción, una aproximación al concepto de genio y una presentación del contexto en el que se inserta Ramos Sucre.

El capítulo I, “Introducción”, funciona como presentación del tipo de investigación que se va a desarrollar, marco de la tesis y sustento teórico –siempre desde el punto de vista ramosucreano– para la posterior argumentación. El segundo, “Objetivos”, expone los puntos principales que van a ser abordados en las páginas siguientes. El tercer apartado se ocupa de la “Metodología”, el cuarto –en el que nos encontramos– aborda la “Estructura” y el quinto tiene que ver con el “Estado de la cuestión y justificación de esta tesis”, destacando la importancia de nuestra investigación.

El capítulo II, “Genio. Hacia Ramos Sucre”, concentra la atención en primer lugar en el concepto de “Genio”, teniendo presentes las teorías desarrolladas por Kierkegaard, Carlyle, Bergson, Scheler y Álvarez. Seguidamente, se estudia “El concepto de genio a lo largo del tiempo” la figura de “Ramos Sucre: genio de la evocación” desde un punto

de vista histórico –biográfica y poéticamente–, así como la modalidad poética que lo caracteriza: el “poema en prosa”.

El capítulo III, “Genius loci. Tiempo y espacio de Ramos Sucre” atiende a las coordenadas temporales y espaciales en las que se desarrolla la obra del poeta venezolano. En primer lugar, se alude a “El vértigo del exceso. La lírica hispanoamericana a inicios del siglo XX”, donde se propone un panorama poético hispanoamericano que abarca cronología. A continuación, en “La red es una estirpe. Postmodernismo o Prevanguardia” se lleva a cabo el estudio de la época en la que publica Ramos Sucre. El tercer punto gira en torno a la escasa necesidad que demuestra Ramos Sucre de hallar escuelas o estilos poéticos en los que ampararse pese a la continua preocupación de la crítica, por lo que el punto en cuestión se titula “Ramos Sucre o la inquietud por el funámbulo”. Este capítulo –y con él esta primera parte– se cierra con una aproximación teórica a “Venezuela, la pequeña Venecia”, a “Cumaná” y al “grupo poético de 1918”, donde se enmarca la figura de Ramos Sucre.

La segunda parte de la tesis se titula “La evocación” y comprende los capítulos del IV al IX. Se articula en torno a las cinco obras clásicas seleccionadas para abordar el análisis comparativo junto a una introducción previa relativa a la poética ramosucreana y, finalmente, unas conclusiones.

El capítulo IV, “Evocación. La utopía de la literatura”, supone una introducción a los comentarios que se van a desarrollar en los capítulos siguientes. En el primer punto se realiza un acercamiento a “Las raíces del genio de la evocación”, aludiendo a la prehistoria de la figura del poeta previa a la escritura. En el segundo punto se estudia su particular “Manifiesto poético y defensa de la poesía”, su característico estilo oscilante en “El estilo de la vejez: apertura y fusión”, así como la tendencia de Ramos Sucre a la intelectualidad y la lectura en “El deformador de mitos”.

En el capítulo V, “El buitre aciago. Ramos Sucre y el heroísmo de la *Iliada*”, se lleva a cabo una explicación de la “Atracción por el concepto de heroísmo” que muestra Ramos Sucre en relación con la obra homérica y el deslinde del perfil de poeta épico en

torno a los “Tres buitres” explicados de modo general en el punto siguiente y deslindados en los tres últimos: “El aedo, el buitre que contempla y transmite la gesta”, “Los jóvenes e infortunados luchando como buitres” y “Del «perenne laurel» a la «palma sonante»: las migajas del buitre devorador”. El capítulo finaliza con unas palabras sintetizadoras que, a la vez, funcionan como transición hacia la dama.

El capítulo VI, “La penitencia de Arnaldo de Daniel. Ramos Sucre y el viaje enamorado en la *Divina Comedia*” alude, en primer lugar, a las “Sospechas formales del trasmundo dantesco” que pueden residir tras la estructuración de los poemas de Ramos Sucre. El segundo punto concentra la atención en la relación entre Ramos Sucre y Dante, en “El nuevo trovador canta al amor simbólico”. Posteriormente, se aborda el motivo del viaje en ambos casos en pos del Amor; un viaje con “Idéntico camino, destino diferente”. Concluye ese periplo con una de las enfermedades que van a padecer estos sujetos: “El síndrome de Beatriz: «un ansia inefable y un descontento sin remedio»”.

En el capítulo VII, “Sobre un tablado trágico... Ramos Sucre y las dudas vengativas en *Hamlet*”, el primer punto versa sobre el concepto de escritura teatral en Ramos Sucre, concretada en “El tablado y los actores”. El segundo apartado se ocupa de la figura de “El bardo cantor de caracteres” y, seguidamente, se hace referencia a la unión entre poesía y teatro en “El poeta y el dramaturgo”, apuntando la existencia de distintos yoes tras los que, en el fondo, se oculta la figura del propio creador. Destaca en esta sección el uso de la técnica del monólogo dramático, llamativo procedimiento en la escritura ramosucreana. Esta séptima sección finaliza “Aconsejando al Príncipe”, pues los sujetos poéticos de Ramos Sucre se encuentran plenamente convencidos de la necesidad que existe de practicar el mal en una sociedad tan terrible como en la que se encuentran inmersos.

El capítulo VIII, “Madame Caillaux: la ilusión de *desfacere agravios*. Ramos Sucre y la unión vida-literatura en *Don Quijote de la Mancha*”, incluye la figura de “El creador manierista” y se alude a la importancia que la obra de Cervantes posee para la poesía ramosucreana. Seguidamente, se menciona “El quijanismo de Ramos Sucre”, donde se observa la relación entre los personajes de Ramos Sucre y Alonso Quijano. En “El ser y

la creación” la atención recae en el perfil de este caballero que, ya agotado y maduro, se dedica a la lectura, a la escritura y al arte. Asimismo, se refleja la importancia de la técnica de las historias enmarcadas en los poemas ramosucreanos, recordando a la amplitud estructural de la novela cervantina. Finalmente, se estudia “La influencia de Saturno” en estos sujetos tan melancólicos que se dedican a desarrollar su vena espiritual.

En el capítulo IX, “Nubes desde la ventana. Ramos Sucre y el malestar moderno de *Fausto*”, se estudia la figura de “El vate”, la importancia que posee en Ramos Sucre el movimiento denominado *Sturm und Drang* así como el concepto esencialmente romántico de lo sublime. Seguidamente, mediante la imagen simbólica de las nubes, se aborda la falsedad disimulada del pacto satánico, la conciencia que adquiere el sujeto fáustico de la necesidad de abandonar su malestar y la búsqueda de la apertura definitiva sin perder la intimidad; tales aspectos, respectivamente, en: “Cúmulos: el pacto satánico”, “Estratos: resolver el malestar de Fausto” y “Cirros o la plenitud”. Por último, encontramos las conclusiones de esta investigación.

I.5. ESTADO DE LA CUESTIÓN Y JUSTIFICACIÓN DE ESTA TESIS

Como señala Claudio Rodríguez Fer en su *Guía de investigación literaria* (1998: 13), es preciso señalar dos aspectos fundamentales a la hora de emprender una investigación: la novedad del tema y la delimitación del estudio.

El tema de esta tesis se centra en la poesía en prosa de José Antonio Ramos Sucre desde una perspectiva comparada. Se trata de un campo no excesivamente tratado: la creciente bibliografía relacionada con el poeta ha contribuido a poner en valor la escritura del mismo aludiendo a su biografía y destacando los rasgos fundamentales de su poética, algo necesario en el caso de una figura aún no demasiado conocida en el panorama literario universal. Entre los principales estudios sobre Ramos Sucre, señalamos los siguientes atendiendo a algunos de los puntos fundamentales que abordan:

- Su condición de escritor libresco o inspirado en la literatura: Cristian Álvarez (1999): “Ramos Sucre: lectura y reescritura imaginantes”.
- La escritura simbólica y el empleo de la imagen procedente del ámbito onírico con un fin revelador: Ilis M. Alfonzo Perdomo (1988): *La búsqueda secreta de José Antonio Ramos Sucre*; Gustavo Luis Carrera (1996): *El signo secreto. Para una poética de José Antonio Ramos Sucre*; Fernando Guzmán Toro (2013): *Los arquetipos y arcanos en el viaje por el imaginario poético de José Antonio Ramos Sucre*.
- El gusto por las figuras prototípicas del entorno caballeresco, que lo emparentan tanto con la Edad Media como con el Renacimiento: Cristian Álvarez (1992): *Ramos Sucre y la Edad Media*; Carmen Ruiz Barrionuevo (1999): “Ramos Sucre: el ideal caballeresco y la aristocracia”.
- La vinculación con la época en la que le tocó vivir: Pedro Beroes (1990): *Tiempo y poesía de Ramos Sucre*.
- El uso de máscaras literarias o de distintas personalidades poéticas tras un yo aglutinador: Rafael Arráiz Lucca (2003): “José Antonio Ramos Sucre: máscaras de una isla enigmática”; Ramón Ordaz (2002): “José Antonio Ramos Sucre y el Yo: trama de la poesía en la historia”.

- La tonalidad demoníaca: Víctor Bravo (1997): *Introducción a la poesía de José Antonio Ramos Sucre. Una poética del mal y el dolor*; Carmen Ruiz Barrionuevo (1996): “Ritos, idolatrías y perversidades en *Las formas del fuego* de José Antonio Ramos Sucre” y (2014): “Crueldad y perversidad en *Las formas del fuego*”.
- El solapamiento de tiempos como recurso para retornar a un origen: Guillermo Sucre (1999): “Ramos Sucre: la pasión por los orígenes” y (1979): “Ramos Sucre: Anacronismo y/o renovación”.
- Por último, por supuesto, las reivindicaciones de su figura y escritura: Alberto Silva Aristeguieta (2013): *José Antonio Ramos Sucre: creación y vida*; Alba Rosa Hernández Bossio (2007): *José Antonio Ramos Sucre*; Luis Beltrán Guerrero (1993): “José Antonio Ramos Sucre”; Carlos Augusto León (1989): “Las piedras mágicas”; José Ramón Medina (1989): “Prólogo”, en José Antonio Ramos Sucre (1989): *Obra completa*; A.A.V.V. (1980): *Ramos Sucre ante la crítica*.

A ello hay que sumar los escasos trabajos de investigación realizados sobre el poeta más allá de las aulas venezolanas. La consulta de los catálogos de la Universidad Central de Venezuela y de la Universidad Católica Andrés Bello nos lleva a descubrir una serie de tesis de Grado sobre José Antonio Ramos Sucre con las que sus autores optaban al título de Licenciado en Letras. En la Universidad Central de Venezuela se han hallado:

- Ramón Alirio Contreras Guerrero (2001): *El retórico alucinante (Aproximación estilística estructural a la poesía de José Antonio Ramos Sucre)*. Dirigida por: Rafael Castillo Zapata.
- Rosvigis Cordero (1995): *La religión de la dignidad humana: el heroísmo en Trizas de papel de José Antonio Ramos Sucre*. Dirigida por: Vilma Vargas.
- Tomás Antonio Freitas Paz (1994): *Cinco fuentes librescas en la escritura de José Antonio Ramos Sucre*. Dirigida por: Elí Galindo.
- Hernán Hernández y Florián Martínez (1989): *Fuentes documentales para el estudio de José Antonio Ramos Sucre*. El estudio desemboca en la publicación de la obra en 1990 con el mismo título en la editorial La Casa de Bello.
- Enso M. Pérez (1981): *La muerte: una constante en la escritura de José Antonio Ramos Sucre*. Dirigida por: Italo Tedesco.

En la Universidad Católica Andrés Bello se han encontrado los siguientes Trabajos de Grado para optar al título de Licenciado en Letras:

- Patricia González (2005): *Las huellas históricas de José Antonio Ramos Sucre. Aproximación a la historia en el texto “Sobre las huellas de Humboldt” (1923)*. Dirigida por: Ángel Gustavo Infante.
- Janira Irausquin Lee (1998): *Ironía, crítica y modernidad en la obra de José Antonio Ramos Sucre*. Dirigida por: Javier Lasarte.
- Jorge Moreno Arteaga (1996): *La falsificación del poeta. (Invención desde José Antonio Ramos Sucre)*. Dirigida por: Lyll Barceó Sifontes-Abreu.
- Rosanna Boadas Fermín (1989): *J. A. Ramos Sucre y el espacio del poeta maldito*. Dirigida por: Basilio Tejedor Bernardino.
- María de las Nieves Cabrera M. (1973): *La obra poética de José Antonio Ramos Sucre: La torre de Timón, El cielo de esmalte, Las formas del fuego*. No consta el nombre del director en el registro de la biblioteca.

Cabe mencionar también la Universidad de Los Andes (Mérida, Venezuela), donde se ha desarrollado una Tesis de Licenciatura:

- Edgar Marquina (2004): *La Eneida en José Antonio Ramos Sucre: un ejemplo de tradición clásica*. Dirigida por: Clea Rojas.

Así como una serie de Tesis de Máster que abordan la obra de Ramos Sucre desde distintos puntos de vista:

- Alifrank J. Laguna Gómez (2007): *Perfiles del minicuento en José Antonio Ramos Sucre*. Dirigida por: Alberto Rodríguez Carucci.
- Maribel Prieto (2007): *Vanguardia, cultura y códigos poéticos: tres poetas en la década del veinte en Venezuela: Ramos Sucre, Antonio Arráiz e Ismael Urdaneta*. Dirigida por: Víctor Bravo.
- Mónica Torres (2007): *La imaginación vertical en la poesía de Ramos Sucre*. Dirigida por: Víctor Bravo.

- José Eduardo Castellanos Luque (2008): *La incertidumbre en la poética de José Antonio Ramos Sucre*. Dirigida por: Enrique Plata.

En la Universidad Nacional Autónoma de México se ha hallado una Tesis para optar al título de Licenciado:

- Hugo A. Espinoza Rubio (2012): *Una luz en fuga: el discurso de la exactitud y la evasión literaria en José Antonio Ramos Sucre*. Dirigida por: Ignacio Díaz Ruíz.

Asimismo, en Estados Unidos se han encontrado tres Tesis Doctorales:

- En la Universidad de Maryland: Pausides González (2009): *Desglosar la memoria. La sensibilidad del tiempo en la obra poética de José Antonio Ramos Sucre*. Dirigida por: Jorge Aguilar Mora.
- En Temple University, Philadelphia: Víctor Azuaje (2008): *Sacrificio y retórica en José Antonio Ramos Sucre*. Dirigida por: Hiram Aldarondo.
- En University of Colorado: Vitelia Grisel Cisneros (2007): *Poesía y conocimiento en Latinoamérica: Ramos Sucre, Lezama Lima, José Gorostiza, Martín Adán*. No consta el nombre del director en el registro de la biblioteca.

Y una Tesis de Máster:

- Texas A&M University: William Shell Watson (1993): *José Antonio Ramos Sucre y la modernidad poética*. No consta el nombre del director en el registro.

Además, en París se han localizado dos tesis doctorales, ambas en la Universidad París VIII y dirigidas por Saúl Yurkievich:

- Salvador Tenreiro (1984): *El poema en prosa: los enunciados del yo y la transtextualidad en la obra de J. A. Ramos Sucre*.
- José de los Reyes Pérez (1995): *Le symbolisme de José Antonio Ramos Sucre*, París: Universidad de París VIII.

De esta indagación se extraen dos conclusiones llamativas para nuestro estudio: la ausencia de trabajos en universidades españolas sobre Ramos Sucre y la ausencia de tesis doctorales venezolanas sobre el poeta –sí se ha comprobado la existencia de tesis de licenciatura y de trabajos de grado–. Asimismo, destacan las escasas investigaciones desarrolladas desde una óptica comparada, a excepción de las tesis de licenciatura *La Eneida en José Antonio Ramos Sucre: un ejemplo de tradición clásica*, de Edgar Marquina (2004), y *Cinco fuentes⁵³ librescas en la escritura de José Antonio Ramos Sucre*, de Tomás Antonio Freitas Paz (1994). Nuestra tesis, pues, intenta contribuir a la subsanación de los vacíos observados. La poesía ramosucreana constituye un tema rico de investigación, cada nuevo trabajo al respecto amplía la percepción de un poeta sobre el que todavía queda mucho por decir. Consideramos que la perspectiva comparada, además, enriquece los estudios circunscritos a su figura.

En cuanto a la delimitación de la tesis, esta se centra en un corpus abaricable: los tres poemarios publicados en vida por el autor –ochenta y ocho textos de *La torre de Timón* (1925), ciento veintiséis de *Las formas del fuego* (1929) y ciento treinta y dos de *El cielo de esmalte* (1929)–, sus escritos y aforismos reunidos en *Los aires del presagio* (1960) –volumen compilado por Rafael Ángel Insausti formado por diez textos donde uno de ellos, “Granizada”, se compone de ciento tres aforismos–, cinco traducciones, tres textos no recogidos en libro y veintinueve epístolas o fragmentos de estas. En total: trescientos noventa y tres textos de Ramos Sucre. A estos añadimos tres cartas⁵⁴ proporcionadas por Alba Rosa Hernández Bossio que fueron publicadas en *El Nacional*. En total: trescientos noventa y seis textos ramosucreanos. Este corpus se amplía con las obras establecidas para llevar a cabo el análisis comparativo: *La Ilíada*, de Homero; *La Divina Comedia*, de Dante; *Hamlet*, de Shakespeare; *Don Quijote de la Mancha*, de Cervantes, y *Fausto*, de Goethe.

⁵³ Esas cinco fuentes son: la literatura inglesa concretada en el Prerrafaelismo; la alemana, en Novalis; la italiana, en Leopardi; la francesa, en Nerval, y la rusa, en Tolstói, Dostoievsky, Pushkin y Lérmontov.

⁵⁴ Los destinatarios de toda su correspondencia son: Lorenzo Ramos (14 cartas), Luis Yépez (7 cartas), Dolores Emilia Madriz (5 cartas), César Zumeta (2 cartas), Dr. J. C. Mancano Figueroa (1 carta), José Silverio González Varela (1 carta) José Nucete Sardi (1 carta) y los Apuntes de gramática inglesa.

I.6. FINAL: SOBRE LAS HUELLAS DE RAMOS SUCRE

A lo largo de este primer capítulo introductorio se ha ofrecido el marco teórico sobre el que se va a sustentar el resto de la investigación. No solo se ha presentado un planteamiento general de esta tesis, sino que también se han abordado asuntos relativos a nuestra disciplina de estudio desde el punto de vista ramosucreano con el fin de afianzar una investigación como la presente: centrada en el ámbito humanístico y particularmente en el literario.

Tras aludir a la literatura como campo de estudio objetivo desde el punto de vista ramosucreano, hemos abordado una de las vías posibles de investigación de la misma: la literatura comparada. Aquí se ha incidido particularmente en la riqueza que un estudio comparado genera para la disciplina literaria en general y para la literatura hispanoamericana en particular, por ser mixta su propia esencia. No deben establecerse parcelas; no deben imperar las fronteras lingüísticas, temporales o espaciales –por ello en el punto siguiente se ha reflexionado sobre la pertinencia de las traducciones–. El amplio reino de la literatura no precisa de un cercado que lo organice, preserve o domestique; nada resulta más sobrecogedor que contemplar el mundo –también el literario– en toda su amplitud, con su diversa majestad.

A continuación, esta aproximación teórica al terreno en el que arraiga la investigación precisa de su concreción en una serie de objetivos deslindados en un objetivo principal y una serie de objetivos específicos, centrados todos ellos en la definición de Ramos Sucre como *genio de la evocación* y en la cartografía poética de este autor, la cual se considera sustentada en una serie de obras clásicas de la literatura universal: la *Iliada*, de Homero; la *Divina Comedia*, de Dante; *Hamlet*, de Shakespeare; *Don Quijote de la Mancha*, de Cervantes, y el *Fausto* de Goethe.

Seguidamente, se alude a la metodología empleada en esta tesis, la cual consiste en un estudio analítico de textos basado en un enfoque comparado desde una perspectiva tanto diacrónica como sincrónica: se contemplan diacrónicamente los autores escogidos para plantear este mapa de la poesía ramosucreana y, al mismo tiempo, se aborda de

manera sincrónica toda la producción de Ramos Sucre, entendiéndola como una unidad. De este modo se pretende observar el transcurso de una vida –la del propio poeta, conectada con la de sus sujetos poéticos, que resultan ser muchos y uno solo al mismo tiempo–. Además, se comentan los principales espacios en los que se ha desarrollado esta tesis así como la manejada de Ramos Sucre, que es la de Ayacucho.

También hemos presentado un breve esbozo de la articulación estructural de esta tesis en nueve capítulos organizados en dos partes. Por último, nos hemos ocupado del estado de la cuestión de nuestro tema de investigación y hemos justificado la importancia de este estudio, comentando algunas de las investigaciones más sustanciales llevadas a cabo sobre el poeta hasta el momento y aludiendo al panorama investigador de las universidades donde se han elaborado trabajos académicos relacionados con Ramos Sucre.

Nos hallamos en disposición de indagar, parafraseando su ensayo incompleto, *sobre las huellas de Ramos Sucre*. En el capítulo siguiente avanzamos en nuestra aproximación al poeta. Concentraremos el interés en el concepto de genio y presentaremos a Ramos Sucre como tal, aludiendo tanto a su biografía como a su producción y a la modalidad poética con la que trabaja.

Capítulo II – Genio. Hacia Ramos Sucre

El genio científico completo ha de reunir en sí tres personalidades harto desemejantes: la del minero infatigable y paciente que arranca la hulla de los filones profundos; la del químico práctico, que aprovecha ingeniosamente el material bruto para fabricar espléndidos colores que anilina, y, en fin, la del artista que, combinando diestramente esos colores, sabe pintar los episodios heroicos de la lucha entablada entre el espíritu y la materia, el alcance teórico de los resultados y, en fin, sus ventajas en pro del aumento y comodidad de la vida.

Ramón y Cajal⁵⁵

No iluminar a alguien que puede ser iluminado es desperdiciar a un hombre; iluminar a alguien que no puede ser iluminado es desperdiciar palabras. El hombre inteligente no desperdicia a sus hombres ni a sus palabras.

Confucio⁵⁶

II.1. GENIO

El minero, el químico práctico y el artista: tres facetas divergentes de una misma personalidad que Ramón y Cajal designa como «genio científico completo». Cada uno de estos perfiles se distingue por su manera de proceder: el minero se relaciona con el esfuerzo físico y se sitúa en el plano de la acción; su contracara es el químico, vinculado a la actividad intelectual y enmarcado en el ámbito del pensamiento; de la suma de acción y pensamiento surge la figura del artista, quien suele reflejar experiencias relativas al ámbito de la acción a través de procedimientos adquiridos en un estadio reflexivo. Este artista, resultado de la conjunción de los dos planos mencionados, si posee las suficiente originalidad y es capaz de contribuir a la humanidad con una o varias aportaciones, derivará en el genio. Ramón y Cajal se refería en su cita al genio científico; en esta tesis, la figura clave es también el genio, aunque literario y, específicamente, poético; el cual, en palabras de Kierkegaard (2017: 78), recibe el nombre de *genio de la evocación*. Así, parafraseando a Ramón y Cajal, se caracteriza en el presente estudio al genio de la evocación como una reunión de tres personalidades distintas.

⁵⁵ *Charlas de café: pensamientos, anécdotas y confidencias* (1932: 122).

⁵⁶ *Las Analectas*, VI, vol. VIII, Libro 15 (1982: 129).

El genio, pues, constituye uno de los núcleos que articula esta investigación y, especialmente, la primera parte de la misma. A partir de él se desglosan una serie de puntos que van siguiendo sus propios derroteros. Uno de ellos es la caracterización de Ramos Sucre como una figura genial, incluida en la cima de la pervivencia literaria. No se trata, como se verá, de una elección caprichosa: el poeta venezolano ofrece motivos suficientes para atravesar la comitiva de aspiradores a la gloria y situarlo en ella. Tanto por su obra como por su particular personalidad en las coordenadas espacio-temporales en las que se sitúa, Ramos Sucre –esta es una de las premisas aquí defendidas– ha de ostentar el título de *genio*. Ya se ha dicho que para Kierkegaard (2017: 78) «el poeta es el genio de la evocación»; su obra se justifica por sí misma, pero las circunstancias vitales del creador en relación con sus circunstancias sociales y políticas permiten contemplarla en toda su extensión; amén de examinar la existencia particular e íntima de un poeta que vuelca su vivencia en su arte, como es el caso. También en Kierkegaard resulta fundamental conocer su biografía para entender flecos de su arte⁵⁷.

El genio, por tanto, se entiende aquí de modo abarcador: como el ser humano que hace cosas; el hombre o la mujer que contribuye a la humanidad de manera creativa, como Ramos Sucre lo hizo en el ámbito literario y cultural. Al mismo tiempo, *genio* es un término que connota apertura y amplitud, a la par que neutralidad genérica⁵⁸, y también por todo ello se ha introducido en esta investigación. Es un lugar común considerar a Leonardo da Vinci un genio por su capacidad abarcadora; en él se reunían facetas distintas, todas las dominaba⁵⁹. Restringiendo un poco el campo y focalizando en la

⁵⁷ Para ahondar en el asunto, *vid.* Simón Merchán, 2017, “Estudio preliminar”, especialmente pp. 11-13.

⁵⁸ Como se ha señalado, a la definición del poeta como genio y a la capacidad aperturista del concepto se suma su neutralidad genérica. Parece adecuado dedicar un espacio simbólico, por mínimo que sea, al recuerdo necesario de que el término *genio* es perfectamente extrapolable a las Grandes Mujeres de la Historia. Vaya por delante, sin embargo, la ausencia de hipocresía: no se pierde de vista que esta investigación se centra en figuras masculinas y que con solo unas líneas no se resuelve el problema. Pero el cansancio experimentado ante el conocimiento de tantos genios malogrados –siempre femeninos– impide pasar por alto el asunto; así que ahí va la preocupación y el interés sobre un escoyo que investigadoras como Julia Kristeva en *El genio femenino* (2000) o Marian López Fernández-Cao en “La creación artística: un difícil sustantivo femenino” (2000) han ayudado a salvar. A las dos se alude en esta tesis.

⁵⁹ Una de las más recientes biografías sobre da Vinci es la de Walter Isaacson (2018), *Leonardo da Vinci. La biografía*, donde se refiere a la genialidad del maestro florentino –al tiempo que, en parte, le resta mitificación y divinización–, ensalzando su capacidad imaginativa, curiosidad y dotes de observador como rasgos fundamentales que contribuyeron a erigirlo en la figura que es recordada actualmente.

vertiente literaria, es justo reconocer que apenas se había escrito poesía en prosa en Venezuela, resultan muy escasos los referentes⁶⁰, por lo que Ramos Sucre puede ser considerado, sin ningún obstáculo, una de las figuras clave que contribuyó al enriquecimiento del panorama poético nacional mediante dicha modalidad. A este respecto, señala Luis Beltrán Guerrero (1993: 174) en “El año azul”⁶¹:

...revolución es el cambio de estado de espíritu, con o sin sangre [...]. Bolívar había roto las cadenas del lenguaje esclerotizado de la península, en proclamas, manifiestos, cartas, hasta insuflándoles aliento profético. Ensayó el poema en prosa en el *Delirio*, pero no se desprendió del romanticismo. Aloysius Bertrand, Baudelaire, Rimbaud, Verlaine, renuevan la concepción del poema en prosa (prosa poética es otra cosa), que en Baralt (*Idilios*), Ramos Sucre y Cadenas, ha encontrado cultores sobresalientes en nuestro país.

Ramos Sucre fue uno de los que perfeccionó tal modalidad genérica en la literatura del continente. Ejerció toda una revolución; una modificación en el espíritu del individuo, el cual comienza a concebir la escritura poética en Venezuela de otro modo: en prosa. Dice Beroes (1990: 62) que en Venezuela ya existía una tradición del poema prosa, pero Ramos Sucre «le dio altísima jerarquía estética: lo depuró de la sensiblería romántica, heredada de su origen, y lo liberó de la falsa pedrería modernista». Su esfuerzo depurador es descomunal; una intención apenas percibida por sus contemporáneos, quienes consideraban una excentricidad ese afán desmaquillador. Sin adornos superfluos, sin oropeles cargantes, sin cosméticos que engalanen el mensaje poético. Se sirve del lenguaje exacto, tratando con severidad a los vocablos (Beroes, 1990: 67); él también es una especie de *miglior fabbro* –figura a la que aludimos en el capítulo VI–.

Para la constatación de la hipótesis según la cual Ramos Sucre es un genio de la evocación, se propone aquí una síntesis de algunos paradigmas establecidos históricamente dentro de lo que se puede calificar como *figuras referenciales, héroes, modelos, jefes* o *individuos destacados*. La propuesta es sintetizar todos los paradigmas en uno: el del genio de la evocación. Aquí vienen a confluir tres perfiles perceptibles en

⁶⁰ Antecedentes del poema en prosa en Venezuela son, según Beltrán Guerrero en las páginas que titula con el nombre del poeta cumaneño (1993: 274), las *Mesianas* de Juan Vicente González y Marco Antonio Saluzzo, los cuadros pequeños de Pedro César Domínci y las *acuarelas* de Romero García.

⁶¹ Escrito publicado en *Efemérides*, en 1988 (pp. 167-169) e incluido en sus *Ensayos y poesías* (1993).

todos los arquetipos planteados: la acción, la creación y la espiritualidad. El afán de síntesis es un aspecto que caracteriza de modo indiscutible la obra de Ramos Sucre. Concisión formal, aglutinación de ideas, constricción del lenguaje, búsqueda de la sincronía, equivalencia entre civilizaciones⁶². La suma de los tres prototipos planteados en la obra de Ramos Sucre también la señala Álvarez (1992: 50): «El caballero se yergue como un personaje especial cuando logra reunir en ocasiones características del monje y del poeta. De esta forma, el caballero, el luchador incansable, se encuentra lleno de un misticismo piadoso que lo acerca al monje, y, a la vez, conoce el arte de cantar y tocar el laúd y el arpa como un trovador».

Los perfiles señalados los vive e incorpora Ramos Sucre a su esencia artística. Por vía materna, Ramos Sucre cuenta con el mariscal de Ayacucho, tío abuelo de su madre, muestra idónea del talante heroico. Por rama paterna se halla su tío clérigo, el Presbítero José Antonio Ramos Martínez, ejemplo de ascetismo que se encargará de su educación durante parte de su juventud. En el término de ambos caminos, y a partir de ellos, el del propio José Antonio Ramos Sucre, el genio de la evocación, el poeta amparado en el ejercicio de la valentía recordada en soledad e impresa poéticamente; un camino que no deja de proceder del tronco familiar⁶³. Ni combatiente ni sacerdote o, quizás, todo ello a la vez, pues supo hacer frente a un ambiente que tendía a destruir su entrega y compromiso intelectual. Y supo hacerlo mediante sus armas artísticas y su actitud distanciada, sin indiferencia, sin cobardía, para cultivar «la belleza y el bien», como arguye en “Elogio de la soledad” (*LTT*, 19). Conocidos del poeta como Carlos Augusto León (1989: 17), su alumno, se refirió a tales rasgos en “Las piedras mágicas”⁶⁴: «no tenía la fuerza de quienes combaten con las armas en la mano, pero no era tampoco de quienes alaban al déspota y venden su dignidad. Llevaba altivamente, con aquel aire de sacerdote de un culto perdido,

⁶² *Cfr.* Sucre (1975: 83).

⁶³ A este respecto apunta Sonia García (2001a: 589) que «de varias generaciones le venía al poeta la afición por escribir. Tanto el abuelo como el padre y los tíos, estudiosos de la historia regional, colaboraban en la prensa local».

⁶⁴ Estudio publicado en 1945 bajo el sello Ediciones Sucre, en Caracas, y posteriormente empleado como pórtico de la *Obra poética* del autor, editada en 1979 por la Universidad Central de Venezuela. Se sigue aquí la primera reimpresión de 1989.

el peso de un ambiente ayuno de estímulos para estudios como los suyos». Para reafirmar todo lo expuesto, qué mejor recurso que aludir a las palabras del propio poeta.

En “Plática profana” (*LTT*, 4-7), se menciona «la necesaria desaparición del poeta y del héroe en la próxima época de utilidad». Ramos Sucre está equiparando ambas figuras, lo cual resulta muy significativo. A este respecto, Pedro Beroes (1990: 122) señala que «en un arranque de genialidad, llegó a identificar al héroe con el poeta, pues, aunque en un plano diferente, también el poeta es un héroe, y su vida una vida heroica». Para argumentar esta propuesta a partir de la cual se perfila a Ramos Sucre como genio de la evocación y se entiende el genio como adición de ciertos modelos, resulta clave realizar una visión retrospectiva desde el siglo XIX en un plano general y empírico hasta los años noventa del siglo XX con Ramos Sucre.

II.1.1. El trinomio de Kierkegaard. Teorías para la síntesis

Ya se ha mencionado la procedencia del sintagma *genio de la evocación*. Conviene ahora profundizar en sus palabras. En *Temor y temblor* se encuentra el “Panegírico de Abraham”, donde Kierkegaard⁶⁵ (2017: 78-79) apunta:

...y Dios, que creó al hombre y a la mujer, modeló también al héroe y al poeta u orador. El poeta no puede hacer lo que el héroe hace, sólo puede admirarlo, amarlo y regocijarse en él. Y es tan feliz como él y su par, puesto que el héroe es como si fuese lo mejor de su ser, lo que más estima, y aun no siendo él mismo, se regocija de que su amor esté hecho de admiración. El poeta es el genio de la evocación, no puede hacer otra cosa sino recordar lo que ya se hizo y admirarlo; no toma nada de sí mismo, pero custodia con celo lo que se le confió. Sigue siempre el impulso de su corazón, pero en cuanto encuentra lo que busca, comienza a peregrinar por las puertas de los demás con sus cantos y sus palabras, para que a todos les sea dado admirar al héroe del mismo modo que él, y para que se puedan sentir tan

⁶⁵ Son curiosas las concomitancias que se pueden establecer entre la biografía de Kierkegaard y la de Ramos Sucre. El filósofo danés sufre también una educación rígida impartida por su padre viudo, es consciente de la grandeza de su obra y confía en la inmortalidad de esta, emplea diversos sujetos tras los que reluce su identidad –Kierkegaard «sintió profundamente que todo espíritu necesita una máscara, que ninguna comunicación directa es válida, porque la verdad del ser corresponde a una ambigüedad fundamental» (Blanchot, *Falsos pasos* [1977: 27])–, experimenta tendencias suicidas e incluso padece carencias a nivel sentimental –para Kierkegaard, procedimiento necesario para pasar del estadio estético al ético y, de aquí, al único verdadero: el religioso (Simón Merchán, 2017: 25-43)–.

orgullosos de aquél como él se siente. Ésa es su hazaña, ése su acto de humildad, ése el leal cometido que desempeña en la morada del héroe. Y si quiere mantenerse fiel a su amor, habrá de luchar día y noche contra las astucias y artimañas del olvido que trata de burlarlo para arrebatarse su héroe, precisamente cuando, ya cumplida la propia hazaña, se une en vínculo de paridad con éste, quien lo ama con idéntica devoción, porque el poeta es como si fuera lo mejor del ser del héroe, tan débil y a la vez tan persistente como sólo puede serlo un recuerdo. Por eso nunca será olvidado quien de verdad fue grande, y aunque transcurra el tiempo y aunque la nube de incompreensión oculte la figura del héroe, su devoto amigo sabrá esperar, y cuanto más tiempo transcurra tanto más fiel a él se mantendrá.

¡No! No será olvidado quien fue grande en este mundo, y cada uno de nosotros ha sido grande a su manera, siempre en proporción a la grandeza del *objeto de su amor*. Pues quien se amó a sí mismo fue grande gracias a su persona, y quien amó a Dios fue, sin embargo, el más grande de todos.

Parece Kierkegaard distinguir por pares: el hombre, la mujer; el héroe, el poeta. Este dúo de héroe y poeta encierra, en consonancia con su filosofía, una trinidad: la figura de «quien amó a Dios [...], el más grande de todos». Junto al héroe y al poeta, se añade el religioso; representantes de los tres estadios que distingue el filósofo de Copenhague: estético, ético y religioso. Tres niveles por los que discurre una vida, tres modos de actuar correspondientes a las distintas edades por las que va circulando el ser. Pero cabe preguntarse si estas etapas pueden suceder de manera sincrónica y que un individuo las experimente simultáneamente. La postura defendida en esta tesis es que sí es posible tal concomitancia; si bien no a una edad temprana del individuo, sí en alguien que ya ha trascendido el estadio estético y se encamina hacia el nivel religioso –o ya se encuentra en él–, pero no abandona la espontaneidad. Podrían, pues, convivir estos perfiles; aunque no con la misma intensidad. La faceta espiritual o el estadio religioso impera sobre el resto –y es preciso puntualizar que, con probabilidad, será el que los destierre–. No obstante, situados antes de que ello ocurra, se advierte que un trinomio conforma al ser humano. El propio Kierkegaard, durante su juventud placentera –estadio estético– experimenta un gusto también por el secreto y el silencio⁶⁶.

⁶⁶ Para la importancia del secreto en Kierkegaard, *cfr.* Blanchot (1977: 24): «Sin dejar, en cierta medida, de hablar de sí mismo y de reflexionar sobre los acontecimientos de su existencia, Kierkegaard se impone como norma no decir nada importante, y basa su grandeza en el mantenimiento del secreto», y p. 25: «La revelación se halla enteramente en la imposibilidad de tal revelación». Recuérdese asimismo la vinculación que se ha establecido entre lo estético y lo religioso, *vid.* Peña Arroyave (2014: 95): “Sören Kierkegaard. La melancolía como fundamento de la existencia estética”.

Esta síntesis conceptual que se presenta encuentra arraigo, además de en Kierkegaard, en cuatro títulos que funcionan como pilares para sostener este planteamiento: *Los héroes* (1841), de Thomas Carlyle –obra de la que se desprende la idea–; *Las dos fuentes de la moral y la religión* (1932), de Henri Bergson –donde se propone un tipo de sociedad ideal para el desarrollo satisfactorio de la idea y se apunta la visión condensadora tan fértil para Ramos Sucre–; *El santo, el genio y el héroe*, de Max Scheler (1961) –nuevo testimonio de la visión abarcadora y universal, fundamental para el estudio del poeta cumanés por servir de base para la última referencia– y *El caballero, el monje y el trovador*, de Cristian Álvarez (1990) –profundo trabajo sobre el poeta donde se alude a los aspectos señalados concretándose en Ramos Sucre⁶⁷–. El análisis de estas obras concluye con la realización de un ejercicio que ellos ya habían aducido: la síntesis de tipos. A continuación se lleva a cabo el recorrido por los títulos señalados, la síntesis de los paradigmas y la creación de uno doble, relativo tanto a la biografía de Ramos Sucre como a su obra. En relación con el poeta cumanés, apunta Sucre (1999: 27): «la clave de su sistema metafórico: las grandes correspondencias culturales». La correspondencia, la vinculación, la comunión, la síntesis –no solo desde la evidencia formal– es habitual en la obra de Ramos Sucre. Se observa en ella un síntesis de tiempos y espacios, como si todo el universo pudiese confluír en un individuo –él– y en un momento –el suyo–.

II.1.1.1. Carlyle: el héroe entregado

Adalid de la Teoría del Gran Hombre, Thomas Carlyle va a mostrar una visión abarcadora de la figura del héroe. Como es sabido, el edimburgués pronunció en 1840 sus

⁶⁷ No puede olvidarse otra de las cumbres al respecto, *Hombres representativos*, de Emerson, publicada en 1850. Sin embargo, Ramos Sucre no dejó testimonio escrito conocido sobre referencia emersoniana alguna ni hasta el momento se ha planteado un comentario desde su foco, motivo por el que es introducido aquí de modo anecdótico. Sin embargo, es evidente que la obra podría interesar a Ramos Sucre, pues uno de los motivos que el escritor estadounidense mantiene es que los hombres son representativos de las cosas porque participan en ellas, porque están compuestos de ellas y las transforman en algo útil para la humanidad. “Platón o el filósofo”, “Swedenborg o el místico”, “Montaigne o el escéptico”, “Shakespeare o el poeta”, “Napoleón o el hombre de mundo”, “Goethe o el escritor” son los tipos abordados por Emerson.

seis conferencias⁶⁸ sobre *Los héroes* donde distingue entre “El héroe como divinidad” (Odín), “El héroe como profeta” (Mahoma), “El héroe como poeta” (Dante, Shakespeare), “El héroe como sacerdote” (Lutero, John Knox), “El héroe como literato” (Johnson, Rousseau, Burns) y “El héroe como rey” (Cromwell, Napoleón). Entendiendo el concepto de héroe en un sentido abarcador –como Gran Hombre moldeador del mundo–, Carlyle establece los prototipos aludidos. A partir de ellos es posible estudiar la Historia Universal, pues esta resulta para Carlyle la suma de las biografías de individuos relevantes. Así, observamos cómo sobrepasa Carlyle con el término *héroe* la acepción de hombre entregado a la acción y la deriva también al plano contemplativo. Escoge Carlyle los vocablos *leaders, modellers, patterns*, «and in a wide sense creators, of whatsoever the general mass of men contrived to do or to attain» (Carlyle, 2013: 21); expresiones que Pedro Umbert traduce en la edición de Sarpe como *jefes, forjadores, moldes*, «y, en un amplio sentido, los creadores de cuanto ha ejecutado o logrado la humanidad» (Carlyle, 1985: 6). Y esa contribución al planeta, según Carlyle, denota un esfuerzo casi de artesano: como el individuo que moldea con sus manos⁶⁹. Seres que hacen, que producen –ποιέω– con la paciencia que precisa cualquier labor importante. Son héroes y heroínas, guías espirituales, hombres y mujeres capaces de contribuir a la Humanidad desde su finitud.

Las mentes brillantes a las que se refiere Carlyle gozan de una profunda espiritualidad. Los pensamientos, sentimientos y creencias de estos seres fueron el resorte que activó sus acciones (Carlyle, 1985: 7). Esta reflexión de Carlyle tiene importancia para nosotros porque ya está aunando las facetas que se pueden observar en la personalidad genial que aquí se refleja: el ser de acción, el meditativo y el creativo. Sin embargo, no es el objetivo de esta tesis anclarse «en la rebelión romántica» contra el empirismo dominante (Lindholm, 1992) que lleva a cabo Carlyle; teoría refutada, entre otros, por Herbert Spencer en 1860, quien consideraba que los grandes hombres son

⁶⁸ En seis días del mes de mayo del año 1840, Thomas Carlyle pronunció seis conferencias que se recogieron en el año siguiente, 1841, en Londres con el título *On Heroes, Hero-Worship and The Heroic in History*.

⁶⁹ Aspecto que entronca con el capítulo VI, dedicado a la interrelación entre Ramos Sucre y Dante; especialmente con el comentario ya anunciado al inicio de este capítulo respecto al sintagma empleado por Dante para referirse a Arnaut Daniel: *miglior fabbro*.

producto de su contexto histórico y no nacen sin más. No obstante, parece interesante aludir al ensayista escocés para referirse a Ramos Sucre, pues el propio poeta debió conocer la obra de Carlyle: León (1989: 42) afirma que Ramos Sucre «creía en los hombres superiores, un tanto a la manera de Carlyle»; más en profundidad se refieren a ello Víctor Bravo (1997) en *Introducción a la poesía de José Antonio Ramos Sucre. Una poética del mal y el dolor* y Carmen Ruiz Barrionuevo (1999) en “Ramos Sucre: el ideal caballeresco y la aristocracia”.

Bravo ha apuntado al parentesco entre ambos (1997). En el Capítulo II, titulado “De la heroicidad y la melancolía”, señala que la poesía del cumanés está impregnada del concepto de héroe que muestra Carlyle (Bravo, 1997: 31), pero con una salvedad: el héroe de Ramos Sucre se encuentra desasistido de la fuerza divina y superior —el hálito celeste— que, según Carlyle, invade a los *grandes hombres*:

La poesía de Ramos Sucre parece estar atravesada por la noción que del héroe desarrollará Thomas Carlyle en su clásico ensayo *Los héroes* [...]. Es posible observar, en la nostalgia que se desprende de muchos poemas de Ramos Sucre, la asunción de esta concepción de la heroicidad. Pero en Ramos Sucre esa heroicidad se encuentra perdida y el yo ha sido abandonado por el hálito divino: la heroicidad, según nos dice la conciencia reflexiva del poeta, se encuentra irremediamente perdida y, por contraste, revela con énfasis el desamparo del yo. Podría decirse que esta idealización heroica tiene en Ramos Sucre, fundamentalmente, dos referentes: la gesta de Independencia y la heroicidad caballeresca de la Edad Media (Bravo, 1997: 31).

Ruiz Barrionuevo (1999) señala también la vinculación entre ambos. Prueba de ello resulta “Plática profana”⁷⁰, donde «se proclama y se defiende una especie de culto al héroe que tiene su raíz en las palabras de Carlyle» (Ruiz Barrionuevo, 1999). Así pues, Bravo (1997) y Ruiz Barrionuevo (1999) plantean, a raíz del ensayista escocés, una serie de puntos enlazados sobre la poesía ramosucreana que resultan fundamentales para esta tesis: la Independencia, el entorno caballeresco medieval y el ambiente castellano. Ramos Sucre también se refirió a Carlyle en “Estirpe procera” (*LAP*, 413-415), texto que se publicó el cuatro de abril de 1913 en *El Tiempo* y que recogió Rafael Ángel Insausti en *Los aires del presagio*, y en “Sturm und Drang” (41), de *La torre de Timón*. Además, la idea de la grandeza del individuo como algo que le llega a la humanidad y la constitución

⁷⁰ Siguiendo a Ruiz Barrionuevo (1999), es justo citar, junto a “Plática profana”, “Tiempos heroicos”, “Epicedio” o “Laude”. Estas composiciones se estudian con profundidad en el capítulo VI.

del héroe como representante de todos los seres posteriores aproxima también a Ramos Sucre con Carlyle⁷¹.

II.1.1.2. Bergson: la sociedad abierta

La relación entre Bergson y Ramos Sucre ha sido estudiada por Pausides González en su tesis doctoral titulada *Desglosar la memoria. La sensibilidad del tiempo en la obra poética de José Antonio Ramos Sucre*, realizada, como se ha visto, en el año 2009 en la Universidad de Maryland y dirigida por el Dr. Jorge Aguilar Mora. González estudia el tema del tiempo en la obra de Ramos Sucre desde la óptica de la *durée* bergsoniana y de la detención de esa *durée* en lo que Husserl denomina la reducción trascendental o eidética. Así, los poemas se entienden, siguiendo la fenomenología de Husserl, como representaciones de lo recordado, como vivencias, y la duración de Bergson permite comprender la obra de Ramos Sucre como representación tanto de una duración como de una memoria (González, 2009: 20). La melancolía puede ser la causa de la caída de Ramos Sucre en la *durée*; la escritura hace posible el olvido (González, 2009: 27).

No se conoce, hasta el momento, referencia directa de Ramos Sucre hacia Bergson⁷². Cree González (2009: 11) que la influencia de Paz Castillo, «bergsonista confeso», y la importancia que el filósofo francés tuvo para el grupo del 18, supone una clave fundamental para percibir su ascendencia en Ramos Sucre. Asimismo, González (2009: 15) defiende la presencia en la obra de Ramos Sucre de un yo central en su obra; uno que no tiene que ver con personas poéticas ni épocas; «sólo un Yo siendo él mismo frente a sus recuerdos». Él pretende introducir a ese yo en una suma temporal y espacial

⁷¹ En su primera conferencia, refiriéndose a Odin, Carlyle (1985: 17) apunta que la sangre de los antepasados continúa corriendo por las venas de los seres contemporáneos porque el hombre actual se asemeja a los hombres antiguos. En cuanto al héroe como pariente de toda la humanidad, expresa en su tercera conferencia: «tanto en Paramatta como en Nueva York, en todas partes, en cualquier jurisdicción, se dirán los ingleses e inglesas: si este Shakespeare es nuestro; nosotros lo produjimos, hablamos, pensamos debido a él; somos de su misma sangre; estamos emparentados con él» (Carlyle, 1985: 96).

⁷² Encuentra González (2009: 13) similitudes en «el tiempo sucesivo» del que habla el sujeto de “El tótem” (ECE, 170-171), que en Bergson tiene que ver con la *durée* –la síntesis espiritual de tiempo y memoria–.

donde todo parece posible, y refleja la lucha del sujeto por salir del tiempo recordado y caer en el olvido; la disolución del yo y su regreso a la patria órfica o espiritual (González, 2009: 15-16); la «nostalgia del origen, de lo *original*» que en “Ramos Sucre: la pasión por los orígenes” apuntaba Sucre (1999: 22) y que en *El trasmundo dantesco en Ramos Sucre* se pone en relación con las dos acepciones del término: la idea de comienzo y la de novedad (Guerrero Almagro, 2014: 28). Recalca González (2009: 16) que no se trata de una evasión, sino de un regreso consciente y deseado –y esto resulta especialmente interesante para este trabajo– a un plano más espiritual. Sin escisiones absolutas, aunque sean numerosos los protagonistas poéticos de sus composiciones; una visión holística de sujetos y coordenadas a través de un foco integrador. He aquí, en definitiva, la perspectiva adoptada por González (2009: 17):

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 [...] 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 [...]. 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.

Continuando con Bergson, en *Las dos fuentes de la moral y la religión*, publicado en 1932, el francés alude a los dos tipos de sociedades en las que se desarrollan los aspectos del título. Por un lado, la sociedad cerrada, que tiende a la cohesión de sus miembros a través de una moral y religión común; por otro, la sociedad abierta y heterogénea donde se halla una moral y una religión que no fuerza a la unión ni a la igualdad. En este último espacio es donde tienen cabida las figuras diferentes; como las del sabio, el héroe o el santo. Es en una sociedad abierta donde, incluso, se potencian estos prototipos porque es necesario la existencia de modelos para la colectividad. Así, con la idea de que la cohesión es necesaria y, a la vez, parece obligatorio potenciar los distintos perfiles, Bergson plantea el tipo de sociedad ideal para el nacimiento y desarrollo del genio. «La sociedad abierta abraza en principio a la humanidad entera» (Bergson,

1962: 261). Este es el entorno idóneo para el desarrollo de los «hombres excepcionales que encarnan una moral completa»: seres que han arrastrado tras ellos a multitudes sin pedirlo, que solo con existir son capaces de convocar (Bergson, 1962: 69-70).

II.1.1.3. Scheler: figuras mixtas

Siguiendo con la línea planteada, es el momento de introducir a Max Scheler y a su obra inconclusa *El santo, el genio, el héroe* (1961); escrita entre 1911 y 1921 y publicada por primera vez en 1933 con el título *Vorbilder und Führer*, ‘Modelos y jefes’. La obra fue recogida por Maria Scheler en el primer volumen de los escritos inéditos de Scheler o, lo que es igual, en el volumen X de su *Obra completa (Gesammelte Werke X [1957]): Schriften aus dem Nachlaß, Bd. I: Zur Ethik und Erkenntnislehre* bajo el título *Vorbilder und Führer* (1911-1921). En su estudio, el filósofo muniqués distingue entre *modelos y jefes*, presentando rasgos de cada categoría⁷³ para, seguidamente, desplegar una serie de modelos de acuerdo a unas ideas vinculadas a unos valores: la idea del santo, del genio sabio, del héroe, del conductor espiritual de la civilización, del artista; tipos de modelo relacionados con el espíritu humano (Scheler, 1961: 27). Los modelos y jefes de Scheler son los héroes de Carlyle. Ellos y ellas⁷⁴ han ido conformando el mundo.

Dentro de este punto de vista, Scheler (1961: 17) se refiere a la mezcla: «los grandes hombres empíricamente dados en la historia a menudo son figuras mixtas», un

⁷³ De modo general, Scheler (1961: 13-19) considera la siguiente caracterización:

- El jefe se relaciona con un súbdito y entre ambos se producen encuentros conscientes (el jefe sabe que lo es y desea serlo). Se trata de una relación real (de un encuentro verdadero en la sociedad). Un jefe conduce, en sentido sociológico, a un grupo de seguidores, independientemente de su valor (más o menos bueno). El jefe exige acciones, resultados, conducta. Puede llegar a ser modelo cuando existe un vínculo afectivo con el subordinado, pero no lo es obligatoriamente.
- El modelo o prototipo tiene un imitador que puede desconocer (el modelo no sabe que lo es y puede no querer serlo). Es una relación ideal (puede ser el modelo una persona histórica o un personaje mítico o legendario, de cualquier época). El modelo implica siempre un concepto de valor (el imitador lo considera siempre perfecto, aunque sea objetivamente nefasto). Los modelos se forman a partir de ideas de valor. El modelo exige un modo de ser, una forma del alma.

⁷⁴ Cfr. el mencionado estudio de López Fernández-Cao (2003), donde la estudiosa analiza la situación, refiriéndose a la desvinculación con el ámbito femenino tanto desde el punto de vista lingüístico como en su minimización o exclusión del paradigma.

comentario este fundamental para nuestra investigación. En otro estudio, *El Formalismo en la Ética y la Ética Material de los Valores* –iniciado en 1913 y publicado en 1916⁷⁵–, y recogido en *Ética: nuevo ensayo de fundamentación de un personalismo ético* (2001), señala Scheler (2001: 747-748): «al aplicar estos conceptos de tipo en la historia, por ejemplo, analizamos el hecho empírico de valor de un hombre mediante esos tipos, y en el caso de que no sea ejemplar suficiente y adecuado de uno de esos tipos, describimos el hecho como transición del tipo o mezcla de tipos». Y continúa exponiendo en nota al pie una serie de ejemplos de esta mezcla: en San Agustín se percibe una combinación de héroe y santo; en Federico el Grande, de héroe y genio –filósofo y poeta–; Pascal tiene algo de santo y de genio –filósofo y matemático–. Se trata de la perspectiva de Carlyle desarrollada en el tipo de sociedad apuntada por Bergson que va a servir a Álvarez de sustento para su estudio sobre el poeta.

II.1.1.4. Álvarez: arquetipos ficcionales en Ramos Sucre

Nuestro planteamiento culmina con la tipología que establece Cristian Eduardo Álvarez Arocha en *Ramos Sucre y la Edad Media* (2ª edición, 1992), obra publicada en 1990 que le valió al autor el Premio Nacional de Ensayo Mariano Picón Salas un año más tarde. Álvarez presenta modelos de personajes perceptibles en los poemas de Ramos Sucre: las figuras del caballero, el monje y el trovador, propias de la Edad Media y recreadas por Ramos Sucre –junto a ellos, incluye a Melusina como figura que articula el primer capítulo del estudio, el cual alude a los elementos caracterizadores de la espiritualidad medieval–. Álvarez parte de unas palabras impresas por el propio poeta en “La procesión” (*ECE*, 228), concediéndole de este modo a dichas figuras especial entereza: «las estatuas representaban el trovador, el caballero y el monje, los ejemplares más distinguidos de la Edad Media». Estas, como señala el propio investigador maracaibero, encuentran parentesco con la ya citada *El santo, el genio, el héroe*, de Max

⁷⁵ Incluido en el volumen II de sus *Obras completas* con el título *Gesammelte Werke II* (1954): *Der Formalismus in der Ethik und die materiale Wertethik* (1913-1916; III ed. 1927).

Scheler⁷⁶. Prototipos que, como ya se ha anunciado, se pueden aunar en un mismo personaje, dando lugar a un individuo que sintetiza características de estadios diferentes.

A continuación, una serie de testimonios donde Álvarez certifica lo apuntado:

- El caballero se yergue como un personaje especial cuando logra reunir en ocasiones características del monje y del poeta. De esta forma, el caballero, luchador incansable, se encuentra lleno de un misticismo piadoso que lo acerca al monje, y, a la vez, conoce el arte de cantar y tocar el laúd y el arpa como un trovador (Álvarez, 1992: 50).
- La imagen de un ser solitario, de un asceta, ¿no es la que “sentimos” que se dibuja después de leer toda la obra del autor? Luego de observar las innumerables máscaras de ese *yo* de cada poema, de tantos seres diferentes, siempre solitarios, ¿no nos queda como único perfil el de un personaje apartado en la soledad? Vimos cómo el mismo caballero se inclinaba hacia la vida eremítica e igualmente presenciaremos cómo el poeta se aleja del mundo para el cultivo de su arte. La soledad elegida o impuesta como estado de vida será el rasgo común de estos personajes poéticos (Álvarez, 1992: 98).
- Como se observa en ambos poemas [“Gloria” y “Fantasía del primitivo”] Ramos Sucre relaciona íntimamente al trovador y al monje. Pero ¿acaso no se eleva el asceta en su éxtasis místico a los mundos líricos que descubre y crea el poeta? ¿No parecen confundirse a veces la experiencia mística y el verdadero trance del trovador? El trovador canta y reverencia al amor inasible, a un absoluto inalcanzable; a un amor que trasciende la muerte [...]. En forma análoga, el monje convierte su vida en intentos de alcanzar lo divino y sentir o sufrir en la máxima experiencia terrestre, que es apenas la herida del fuego o del amor de Dios, el pequeño “sabor” de lo celestial, aunque sin poder fundirse completamente en él, pues la muerte todavía no llega. De igual forma, la muerte [...] es el deseo del trovador para al fin merecer el premio, sumarse a ese amor tan ansiosamente perseguido (Álvarez, 1992: 123).
- Max Scheler coloca al poeta dentro de la categoría del *genio* en la esfera del arte, aquel cuya obra es un fruto y un vínculo de amor al mundo y a los hombres. De esta forma, el poeta comparte el mismo modelo que el monje. ¿Y no es característica de este solitario el amor a los hombres convertido en *solidaridad*? (Álvarez, 1992: 162).
- La *afirmación del ser* en oposición a las preferencias instrumentales de una sociedad utilitaria. El ser se afirma y se construye en la aventura y en la lid del caballero por los ideales más nobles y por el bienestar común; en el peregrinaje del monje cuando está en busca de lo original y del conocimiento de lo que no se puede revelar sino tan sólo vivir; en el imaginar, que es una vida más verdadera para el trovador. Pero también está en el *amor* compartido por la tríada de seres arquetípicos: el amor a la dama, al prójimo, al mundo, a Dios. Ser y amor tornados en lucha (Álvarez, 1992: 197).

Queda argumentada esta tendencia a la síntesis para abordar al poeta cumanés, como incluso mostrará él mismo desde el punto de vista estilístico. En consonancia con

⁷⁶ Junto a estos perfiles, Álvarez (1992: 19-20) señala otros motivos de parentesco entre la obra de Ramos Sucre y el ámbito medieval: la naturaleza y su entronque mágico, de clara intención simbólica para el que los contempla; la convivencia entre lo sagrado y lo herético, y el tema de lo terrible en la tierra.

lo expuesto, un último comentario que contribuye a reforzar la teoría de la mixtura entre los perfiles es la consideración de Álvarez respecto a la figura del monje en la poesía de Ramos Sucre, el cual sitúa más próximo al genio de Scheler:

Al revisar los modelos humanos de Max Scheler y asociar los valores espirituales y religiosos al monje, podría pensarse que éste está más próximo al *santo*. Sin embargo, esta cercanía sólo es dada por la acción imitativa del monje hacia el verdadero modelo, es decir, seguir los pasos de Jesucristo. Es por esto, y sin negar la clara correspondencia con el *santo*, que el monje se acerca aún más a la tipología del *genio* que describe Scheler. La búsqueda del conocimiento puro y su acción que no es más que “un acto positivo de un amor espiritual por el mundo”, que caracterizan al genio, ¿no presenta una gran similitud con los frutos de la vida solitaria del monje? (Álvarez, 1992: 101).

La búsqueda de la solidaridad y el amor al mundo caracterizan al monje en los poemas de Ramos Sucre, una actitud perceptible en el genio de Scheler: «Una de las variantes del modelo del *genio* de Scheler es la del monje» (Álvarez, 1992: 101). A partir de Ramos Sucre, Álvarez sintetiza los perfiles que observa Scheler:

Para Scheler cada modelo representa en su acción determinados valores o arquetipos. Así el *héroe*, nuestro caballero o guerrero, encarna los valores vitales de preservación y lo noble. Al *santo*, a quien el monje sigue e imita, le corresponde lo espiritual y religioso, a lo que le sumamos la búsqueda de conocimiento verdadero que pertenece a la tipología del *genio*. Por último, el *artista*, trovador o poeta, cultiva la belleza (Álvarez, 1992: 46).

II.1.2. Práctica: adición y resultado duplicado en Ramos Sucre

Siguiendo la estela de Cristian Álvarez, en esta tesis perpetuamos el hermanamiento de los paradigmas hasta el extremo previo a su disolución. Los arquetipos diferenciados se mantienen, pero condensados en uno que denominamos *genio*. De este modo se quiere ilustrar esa mezcla propia de todo gran hombre.

Carlyle propone seis tipos –héroe como divinidad, profeta, poeta, sacerdote, literato y rey– que Scheler concreta en cinco –santo, genio, héroe, conductor espiritual, artista– y Álvarez condensa en tres ateniéndose a Ramos Sucre –caballero, monje, trovador–. En esta tesis buscamos la concentración última: la síntesis en uno, el genio, para aludir a Ramos Sucre. A este respecto, traemos a colación los comentarios de Ruiz Barrionuevo (1999), quien se ha referido al «paradigma ambicionado» en el caso del cumanés. Héroe

o caballero disfruta «de un aristocraticismo del espíritu que facilita también la relación con la pluma». Y en relación con esta idea, se refiere Ruiz Barrionuevo al poema “Elogio de la soledad” (*LTT*, 19-20), donde el sujeto poético, consciente de su «deber de centinela» y «amigo de los paladines», se acoge también al silencio, al cultivo «de la belleza y del bien». Similares reflexiones realizan Hernández Bossio y, con ella, Mesa Gancedo: «...un personaje que se reitera desde 1911 en todos sus libros [...] es el solitario, el extranjero, el eremita, el monje, incluso el rapsoda y el amante; personaje a quien el mismo autor se asimila cuando habla de sí mismo en sus cartas familiares» (Hernández Bossio, 2001: XXX); «son tres figuras [caballero, monje, trovador], por otro lado, que acentúan una condición específica del héroe tal como lo entiende Ramos Sucre: su carácter de “solitario”» (Mesa Gancedo, 2007: 454).

En esta tesis, pues, se plantea una visión unitaria: el caballero o héroe y el trovador o artista se reúnen con el modelo espiritual y conforman el perfil tanto de muchos sujetos poéticos de Ramos Sucre como del propio poeta. Las connotaciones de excepcional nobleza –propio del carácter, que se atribuye al héroe– y capacidad creativa –peculiaridad que se dirige al artista– compatibilizan con la personalidad espiritual que pretende el conocimiento. El objetivo planteado en este punto es caracterizar al poeta venezolano como un «gran hombre» (Scheler, 1961), y como se ha expuesto, en esos grandes hombres empíricos se tiende a la mezcla. Este talante es, en definitiva, lo que en buena medida puede caracterizar al genio, motivo por el que hemos escogido este tipo o modelo para reunir a los demás. Scheler (1961: 57-90) apunta en relación con el genio que este es un individuo capaz de innovar, de crear un mundo propio: su obra –la cual no podía haber creado ningún otro ser porque lleva impreso su sello– y que resulta inagotable porque continuamente se renueva en el curso de la historia. La universalidad de ese mundo particular es lo que convierte en clásica la obra del genio (Scheler, 1961: 63).

El genio, pues, entendido como un ser que todo lo conjuga. Y qué son esos maestros que conmueven al lector si no héroes geniales revestidos de santidad. No otra cosa se dibuja en la *Iliada*, en la *Divina Comedia*, en *Hamlet*, en el *Quijote* o en *Fausto* que universos repletos de verdades. Del mismo modo las figuras de Homero, Dante, Shakespeare, Cervantes o Goethe desbordan por su amplitud y complejidad, originalidad,

capacidad creativa⁷⁷. A este respecto, no resulta ocioso recordar la aparición, en el año 2002, de la obra de Harold Bloom titulada *Genios. Un mosaico de cien mentes creativas y ejemplares*. En ella, el estudioso neoyorquino organiza las cien figuras escogidas de acuerdo a un planteamiento radicado en la cábala. Se centra en las diez esferas –sefirot– que componen el Árbol de la Vida, el cual aproxima al individuo a la comprensión de Dios⁷⁸. «Mi colocación de los cien genios difícilmente los fija en un lugar, pues las sefirot son imágenes en constante movimiento y los espíritus creativos deben moverse a través de ellas en múltiples laberintos de transformación» (Bloom, 2005: 20). Para Bloom es importante la idea de movimiento, la intercambiabilidad de las esferas, la capacidad de la equivalencia. «Como las diez sefirot conforman un sistema que se mueve constantemente, las otras nueve sefirot podrían iluminar casi idénticamente a todas mis cien personas –al margen del grupo en el que las haya incluido–, y quiero que este libro sea una especie de mosaico en perpetuo movimiento» (Bloom, 2005: 21). Las cinco figuras propuestas para relacionar con Ramos Sucre son abordadas por Bloom en distintas esferas. En la primera esfera, Keter –considerada como *la corona*–, incluye a Shakespeare y a Cervantes en el “lustro uno”, y a Dante en el “lustro dos”. En la segunda esfera, Hokmah –traducida como *la sabiduría*–, sitúa a Goethe en el “lustro cuatro”. Homero aparece en la séptima esfera, Nezah –interpretada como la victoria de Dios o como la paciencia eterna–, en el “lustro trece”. Cada figura está situada en un espacio particular, pero nunca se encuentra anclada en su entorno, sino en continuo tránsito, generando nuevas lecturas y relaciones. Así, impregnando el prototipo planteado de individuo abarcador en la noción de movimiento –la cual, por cierto, ya se intuía como necesaria en la sociedad abierta– se presenta aquí la noción de genio. En definitiva: los distintos modelos pueden no aparecer en estado puro, sino entremezclándose, por lo que en esta tesis se propone un prototipo de figura total: la del genio. El genio es un ser que actúa, que asume el compromiso con su destino

⁷⁷ Desde el punto de vista estético, Etienne Souriau distingue en su *Diccionario Akal de estética* (1998: 613) dos sentidos relacionados con el vocablo “creatividad”: por un lado, originalidad o singularidad de una personalidad; por otro, aptitud creadora en su máxima expresión y, por extensión, la persona que posee dicha actitud. Tales aspectos, sin embargo, se entienden de modo unitario en esta investigación. El genio es creación, pero no creación cualquiera, sino creación original.

⁷⁸ Las diez esferas del Árbol de la Vida constituyen diez atributos de Dios, son los atributos del genio de Dios (Bloom, 2005: 20) que emanan de un centro que no está en ningún sitio. Estas diez esferas se corresponden con veintidós senderos, las veintidós letras del alfabeto hebreo que conducen a la iluminación.

de modo casi místico y con un objetivo estético: la creación. Podría identificarse con el sujeto poético de “Siglo de Oro” (*LTT*, 96):

SIGLO DE ORO

El caballero sale de la iglesia a paso largo. Saluda con gentil medida a las señoras, abreviando ceremonias y cumplimientos. Aprueba sus galas y las declara acordes con la belleza descaecida.

Del río, avizor de la mañana y espejo de sus luces, sopla un viento alado y correntón. Mece los sauces, y penetra las calles solas, alzando torbellinos de polvo.

El caballero se retira a su casa desierta. Depone el sombrero y la recorre lentamente, ensimismado en la meditación. Apunta y considera los asomos de la vejez.

Los suyos se extinguieron en la contemplación o se perdieron en la aventura. Él mismo llega de ejecutar bizarrías en aguas levantinas. Decanta su juventud fanfarrona en las urbes y cortes italianas.

Junta con la devoción una sabiduría alegre, una sagacidad de caminante, allegada de tantas ocasiones y lances.

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 casualidad, y conduce dos fábulas parejas hasta su desenlace, en las bodas simultáneas de amos y criados.

Tenemos un caballero educado en la tradición y en el saber estar; un aventurero cuyos compañeros fenecieron en lances –él mismo regresa de una lucha acaecida próxima al mar–; un hombre solitario también, y, no se olvide, un individuo que escribe. Todas estas facetas y situaciones conjuga el personaje. El poema no sitúa al lector en un ambiente bélico ni el caballero está entregado a la acción, sino que la recuerda en un entorno sosegado –atiéndase al río, al viento, a los sauces y al polvo descritos en el segundo párrafo–. En este espacio, el protagonista poético ejecuta con decisión un camino: de la iglesia a su casa «desierta». Soledad y silencio apenas interrumpidos. Casi no resuenan en la composición los «pasos largos» del sujeto, sus «abreviados» y «mesurados» saludos a las mujeres que se cruzan en el camino y el viento en las calles vacías. Es la absoluta quietud. Y en esta atmósfera congelada, sin embargo, «el deterioro ejerce su dominio», en verso de Carlos Germán Belli⁷⁹. Las señoras de “Siglo de Oro” muestran una belleza venida a menos a la que corresponden con recato y decoro; lo que el caballero aprecia desde su perspectiva de hombre maduro que reflexiona sobre el paso

⁷⁹ El verso pertenece al poema “¡Cuánta existencia menos!”, en *¡Oh hada cibernética!*, de 1962 (1992: 57).

del tiempo y saluda a la vejez. En este punto, es justo añadirlo, podemos intuir ciertas reminiscencias biográficas del propio autor. Hernández Bossio (2007: 40), en su biografía sobre el poeta, *José Antonio Ramos Sucre*, volumen cuarenta y nueve de la Biblioteca Biográfica Venezolana, se hace eco del talante calmo de Ramos Sucre y de sus cortos saludos a las muchachas en espera de galanteos⁸⁰:

...cuando pasaba por la calle Bolívar y la calle Sucre tenía la visión de las niñas puestas a la ventana, en espera de amigos y de galanteos, o que dejaban oír las notas de su piano o del canto. Ramos Sucre las conocía a todas y a sus familias desde siempre. Hubiese sido muy bien visto en sus casas, por su atractivo y su gentileza, por su fama de estudioso, por todas las razones del mundo que eran llamarse “Sucre”, pero él se detenía justo el tiempo para unas corteses palabras de saludo y nada más.

“Siglo de Oro” se construye en torno a la figura de un caballero que llevó una vida de sucesos y percances, y que, en el presente, se entrega a la meditativa creación. No se puede negar la importancia del perfil caballeresco, irradiada por toda la composición y tan querida para el poeta. Figura emparentada con la del caballero renacentista castellano (Ruiz Barrionuevo, 1999), ducho en armas y letras. Tres individuos en uno, casi tres estadios a los que responde una vida. Sí es posible hallar en los poemas de Ramos Sucre individuos juveniles entregados a la vida meditativa y espiritual, pero con frecuencia se trata de seres insatisfechos e incluso frustrados, como en “La tribulación del novicio” (*LTT*, 32-33), el cual se comentará en el capítulo VI.

Se adopta, por tanto, el perfil de genio desde el punto de vista existencial para Ramos Sucre. También se comprobará en su obra la presencia de este ser con variadas facetas, unas más potenciadas que otras en ocasiones, pero con espíritu de globalidad alimentada por algunas de las obras más relevantes de la historia literaria. Parece necesario, pues, presentar en primer lugar una definición del término *genio*, así como los distintos postulados esgrimidos a lo largo del tiempo sobre dicho concepto. En “Sobre los clásicos”, ensayo incluido en *Otras inquisiciones* (1952), Borges (2003: 288-289) apunta el interés que suscita la etimología y su escasa importancia en relación con el dominio de

⁸⁰ La biografía del poeta, no obstante, será abordada con profundidad en el punto “II.3. Ramos Sucre: genio de la evocación”, he aquí meras pinceladas que van aproximando la presencia del poeta.

un concepto⁸¹. Convoca tal punto de vista para referirse al término *clásico*⁸² –del latín *CLASSIS*, ‘flota’, que tomará posteriormente el sentido de orden–. Concordamos con el maestro: conocer la etimología de un término no permite aprehender con mayor propiedad el concepto al que se refiere. Pero parece revelador, para llegar hasta el concepto actual, presentar un panorama de la evolución de las acepciones y, con ellas, acceder al significado contemporáneo. He aquí un adelanto, prestado de Julia Kristeva en *El genio femenino* (2000: 9), de la idea que desarrollamos en el punto siguiente: se va a ir produciendo un trasvase desde la noción de espíritu protector a la de capacidad para innovar. Así, a partir de la etimología del término *genio* se construye una historia del mismo y se recuperan ciertos sentidos hoy en gran medida soterrados.

⁸¹ «Escasas disciplinas habrá de mayor interés que la etimología; ello se debe a las imprevisibles transformaciones del sentido primitivo de las palabras, a lo largo del tiempo. Dadas tales transformaciones, que pueden lindar con lo paradójico, de nada o de muy poco nos servirá para la aclaración de un concepto el origen de una palabra» (Borges, 2003: 288).

⁸² A este respecto, el Prefacio que Azorín publica en 1920 para *Lecturas españolas* presenta aspectos que concuerdan bien con lo señalado. Indica Azorín (2011: 30-31): «Un autor clásico es un reflejo de nuestra sensibilidad moderna [...]. Nos vemos en los clásicos a nosotros mismos. Por eso los clásicos evolucionan; evolucionan según cambia y evoluciona la sensibilidad de las generaciones».

II.2. EL CONCEPTO DE GENIO A LO LARGO DEL TIEMPO

II.2.1. El término

Genio procede del latín *GENIUS* y su etimología, como señala Coromines en su *Breve diccionario etimológico* (2008: 274), es ‘deidad que según los antiguos velaba por cada persona y se identificaba con su suerte’, también ‘la persona misma, su personalidad’. Se encuentran, pues, dos acepciones posibles, como se irá desglosando: una, externa, que concibe al genio como cuidador de cada ser –relacionado con la categoría de ángel de la guarda– y otra, interna, que lo entiende como perteneciente al individuo –especie de desdoblamiento de cada ser–.

La procedencia del término *genius* también se revela interesante. Deriva de *gignere*, que significa ‘engendrar’. Se encuentra el vocablo en el año 1580; sin embargo, la acepción ‘grande ingenio, hombre de fuerza intelectual extraordinaria’ se toma del francés y aparece a principios del siglo XIX. Próximos al término *genio* se hallan *ingenio*, datado en 1490 y procedente del latín *INGENIUM*, cuyo significado es ‘cualidades innatas de alguien’ –engeño data de 1251–, y el vocablo *talento*, que surge a partir de *ingenio* (Coromines, 2008: 274).

Pero *talento*, aunque se encuentra en 1155, resulta una forma rara hasta el siglo XVI, que significa ‘capacidad, dotes naturales’ –*talante*, con el sentido de ‘voluntad’, se encuentra en el siglo XIII–. Procede del griego *tánton* y del latín *talentum*, términos que aludían a determinadas monedas de oro. Es interesante destacar que los dos sentidos de las dos palabras españolas –*talento* y *talante*– pueden derivar de la parábola evangélica de los talentos. Durante la Edad Media debió generalizarse la última acepción debido al interés eclesiástico por la buena voluntad sobre la inteligencia, utilizándose la forma *talante*. El sentido ‘capacidad, dotes naturales’ quedó relegado al bajo latín durante la Edad Media y de aquí pasó a las lenguas vulgares en el Renacimiento; así se le atribuyó la forma semiculta *talento*, tomada del latín clásico (Coromines, 2008: 525). En cuanto a las acepciones que el *DRAE* (2010) ofrece del término, la cuarta, ‘capacidad mental extraordinaria para crear o inventar cosas nuevas y admirables’, y la quinta, ‘persona

dotada de esta facultad’, son las que resultan más adecuadas para nuestro estudio. Se presenta en esta tesis, pues, a Ramos Sucre como ser provisto de genio, apto –como manifiesta su producción– para la composición de textos innovadores en el panorama poético venezolano de su momento.

Frente al talento⁸³ y al ingenio⁸⁴, distinguidos inicialmente por el filósofo austriaco Otto Weininger en *Sexo y carácter*⁸⁵ –obra en la que caracteriza los sexos y concluye otorgando una pesada carga a lo femenino–, el hombre genial posee una predisposición natural para crear con originalidad. Se obvia en este punto la repugnancia que despierta en cualquier individuo defensor de la paridad la lectura de una obra absolutamente machista como *Sexo y carácter*, con referencias discriminatorias hacia la mujer⁸⁶ que merecen ser denunciadas. La genialidad, pues, se revela individual, no heredada, a diferencia del talento, que puede hallarse en todos los descendientes de una estirpe: la familia Bach, por ejemplo, poseedora de talento musical y Johann Sebastian dotado con el genio (Weininger, 1952: 144). Considera la existencia de hombres geniales sin ningún talento desarrollado en grado superlativo, como Novalis, pero cuyo ideal, en un genio artístico, es diluirse en la humanidad, derramarse en toda ella, abrazar con amor al mundo en su totalidad (Scheler, 1961: 85). Igual que Walt Whitman; el genio es enorme, contiene multitudes⁸⁷. En suma, el

⁸³ El genio se aproxima a lo vulgar; el talento es más refinado (Pérez-Rioja, 1988: 19). Un talento se puede poseer desde el nacimiento, pero no está relacionada con la capacidad creativa (Weininger, 1952: 143).

⁸⁴ «Si la penetración corresponde al talento, la claridad, la agudeza mental y la facultad para descubrir rápidamente inesperadas relaciones se acomodan mejor al ingenio» (Pérez-Rioja, 1988: 21). El ingenio es la facultad que permite discurrir con prontitud y brillantez (Pérez-Rioja, 1988: 21). Durante el Siglo de Oro, *ingenio* fue sinónimo de *escritor*, recuérdese el Fénix de los Ingenios (Pérez-Rioja, 1988: 21). Weininger (1952: 144) considera el ingenio una superficialidad o extravagancia, una tendencia de los seres preocupados por el “qué dirán” los demás de ellos, buscando el centelleo fugaz.

⁸⁵ Obra publicada en mayo de 1903 a la que rápidamente le sucedieron ediciones que el propio Weininger no llegaría a ver, pues se suicidó poco después de la primera edición.

⁸⁶ Aunque no merece la pena incluir las numerosas perlas de Weininger respecto a la negativa caracterización de la mujer, he aquí solamente el colofón del capítulo para que el lector intuya a qué se enfrenta: «la genialidad está ligada a la masculinidad [...], la mujer no tiene conciencia original, sino la que el hombre le concede» (Weininger, 1952: 155). Desde aquí no se pretende promover la lectura de *Sexo y carácter* desde la perspectiva de género, pero hemos sentido la necesidad de expresar nuestro desacuerdo.

⁸⁷ «¿Me contradigo?! Muy bien, pues: me contradigo./ (Soy enorme: contengo multitudes)» (Whitman, “Canto de mí mismo”, *Hojas de hierba* [2014: 309]).

ser genial sabe sin haber aprendido, se siente capacitado para prácticamente cualquier actividad, innova y renueva: crea. Es, como señala Pérez-Rioja en *La creación literaria* (1988: 19) altamente imaginativo, sensible, posee voluntad resolutiva. Es creativo y audaz.

Entre esta suma de características propias del genio emerge la personalidad de Ramos Sucre. Ninguno de los rasgos señalados pueden negársele al poeta cumaneño. No son pocos los testimonios que lo califican atendiendo a su sagacidad y capacidad de trabajo. Diego Córdoba (1955: 123) en “José Antonio Ramos Sucre, ¿existencialista?” lo define con «clarísima inteligencia, extraordinaria memoria, ingenio agudo y voluntad de acero, estudiar, aprender, era su único consuelo». Del mismo modo lo caracteriza León (1989: 17): «Un muchacho ingenioso y recatado [...]. Siempre estuvo más cerca de las letras, más lejano de los hombres. Una insaciable curiosidad científica y filosófica lo lanzaba sin cesar [...] hacia los libros innumerables, hacia el misterio de las lenguas extrañas». Resulta curioso el empleo, en ambos casos, del sustantivo *ingenio* y el adjetivo *ingenioso*. Ludovico Silva (1980: 170) sí emplea el término *genio* en “Ramos Sucre y nosotros” para referirse a la capacidad de escribir del cumaneño: «su genio pudo superar con creces el simple nivel de las influencias literarias, y su obra posee sustantividad propia». Se trata, en suma, de un concepto complejo que ha evolucionado con el transcurso del tiempo. Seguidamente se presenta una visión panorámica de las modificaciones sufridas por el concepto desde la Antigüedad hasta nuestros días. El objetivo es comprobar que las variaciones no han modificado, en esencia, la idea de genio actual; que Ramos Sucre se puede circunscribir a esta nómina en un marco temporalmente dilatado, pero de sentido apenas modificado.

II.2.2. Evolución

La idea de genio, como se expresa en el *Diccionario Akal crítico de esoterismo*, dirigido por Jean Servier (2006: 701-702), actúa como eslabón entre el mundo de la divinidad y el del humano, especie de intermediario entre ambos y estadio previo que

atraviesa el individuo hasta alcanzar la divinidad. Todos los seres y lugares⁸⁸ poseen un genio particular; un genio que se entiende como escisión de la personalidad y, a la vez, ángel guardián⁸⁹. En este sentido, la procedencia del término *genio*, del latín *GIGNERE*, que significa ‘engendrar’ y ‘nacer’ en sentido espiritual, explica la capacidad del genio para establecer una comunicación entre fuente de vida y manifestaciones particulares.

Esta concepción, perceptible en la Antigüedad clásica, puede encontrar su origen en la demonología persa. En el culto a Mitra, la creencia en los genios ocupaba un papel destacado, como se advierte en el *Diccionario Akal crítico de esoterismo* (2006: 174). En el mundo árabe, previo al islam, se creía en la presencia de la figura del *jinn* –o *yinn*–, equivalente al *genius* latino: divinidades intermedias, habitualmente hostiles al ser humano (*Diccionario...* 2006: 546-547) que hoy se pueden relacionar con la figura de un demonio. Son criaturas engendradas a partir del fuego, invisibles para los humanos que, sin embargo, adoptan con frecuencia forma animal para adquirir visibilidad ante ellos. Poseen nombre propio igual que los ángeles, pero son sexuados y pueden reproducirse con humanos.

La Antigüedad adopta el concepto de genio y este se extiende atravesando distintas fases. Desde el *daimon* griego hasta la capacidad creadora contemporánea pasando por el *genius* latino dador de inspiración; se trata de una noción que cabe aplicar, como veremos, al poeta venezolano. En la Grecia antigua, el concepto de genio –ya divino ya personal, según las dos vías posibles mencionadas– se identifica con el término *daimon* –δαίμων–. Su significado, siguiendo el *Diccionario manual griego clásico-español* de José María Pabón S. de Urbina (2005: 125) abarca desde ‘dios, diosa, divinidad’ hasta ‘sombra, espíritu del mal, demonio’, pasando por ‘divinidad inferior’, ‘genio’, ‘fantasma’, ‘destino’ y, concretando esta última acepción, ‘destino desgraciado’. Pero este demonio griego no se limita a la actitud maléfica hacia el

⁸⁸ *Vid.* capítulo III.

⁸⁹ Como se señala en el *Diccionario Akal crítico de esoterismo* (2006: 174, 702), la relación –especie de desdoblamiento– entre individuo (protegido) y ángel guardián (protector) remite a los lazos establecidos en el Islam chiíta entre el Daênâ iranio y el Fravarti.

individuo; sino que podía serle favorable –o no–, así lo señalan Francisco Rodríguez Adrados y Juan Rodríguez Somolinos (2010) en su *Diccionario* en línea de griego-español. He aquí, pues, la noción externa de genio. Muestras de tal concepción se hallan ya en la *Iliada*, donde Homero introduce el término *daimon*, el cual adquiere el sentido general de ‘divinidad’: tal es el caso del espíritu inquieto que provoca los fallidos disparos a Teucro en el canto V de la epopeya⁹⁰ o el discurso final de Paris previo a su asesinato a manos del Pelida⁹¹.

Hesíodo (h. 750-600 a.C.), en *Los trabajos y los días* se refiere al mito de las razas y señala que los inmortales crearon en un primer momento una raza de hombres mortales que vivían como dioses, sin envejecer ni trabajar, con grandes riquezas. Cuando la tierra los sepultó, se convirtieron en «démones, favorables, terrenales, guardianes de hombres mortales [ellos vigilan las sentencias y las funestas acciones, yendo y viniendo por todas las partes de la tierra, envueltos en bruma], dispensadores de riqueza, pues también obtuvieron este don real» (Hesíodo, 2017: 90 [121-127]). Hesíodo está aplicando el vocablo a las divinidades menores.

En lo que respecto a la idea del genio interior, Sócrates⁹² se refirió a ella en distintas ocasiones como una voz a la que debía atender aunque no la comprendiese del todo. Como es sabido, se conoce el pensamiento socrático a partir, especialmente, del rastro que quedó de él en los escritos de su discípulo Platón (h. 427-347 a.C.):

⁹⁰ Ante sus tiros erróneos, Teucro se lamenta, excusándose con que un dios ha debido interponerse entre él y su objetivo: «¡Ay! En verdad los planes de nuestra lucha desbaratando/ anda algún dios, que el arco me arrebató de las manos,/ y me rompió la cuerda recién trenzada, que até/ hoy mismo para que soportara el tiro de muchas saetas» (Homero, 2012: 737 [XV, vv. 467-470]). Se trae el correspondiente texto griego con el fin de apreciar la aparición del término en cuestión: «ω ποποι, η δη παγχυ μαχησ επι μηδεα κειρει/ δαιμον ημετερηζ, ο τε μοι βιον εκβαλε χειροζ ./ νευρην δ εξερρηξε νεοστροφον, ην ενεδησα/ πρωιον, οφρ ανεχοιτο θαμα θρωσκοντασ οισ τουζ» (Homero, 2012: 736, *ibid.*).

⁹¹ Considera el hijo de Príamo que un dios lo ha conducido a su asesino y que su destino es irrevocable: «pues no creo que/ pueda huir de tus manos, después que un dios en ellas me puso» (Homero, 2012: 947 [XXI, 92-93]). De nuevo, los versos griegos para advertir la introducción del vocablo: «ου γαρ οιω/ σαζ χειραζ φευξεσθαι, επει ρ ετελασσε γε δαιμων» (Homero, 2012: 946, *ibid.*).

⁹² Discípulos de Sócrates, como Antístenes, asociaban el *daimon* socrático a la conciencia moral y a la capacidad de ensimismamiento; queda, pues, eliminado el carácter religioso-irracional.

Quizá parecerá absurdo que me haya entrometido a dar a cada uno en particular lecciones, y que jamás me haya atrevido a presentarme en vuestras asambleas, para dar mis consejos a la patria. Quien me lo ha impedido, atenienses, ha sido este demonio familiar, esta voz divina de que tantas veces os he hablado, y que ha servido a Melito para formar donosamente un capítulo de acusación. Este demonio se ha pegado a mí desde mi infancia; es una voz que no se hace escuchar sino cuando quiere separarme de lo que he resuelto hacer, porque jamás me excita a emprender nada (*Apología de Sócrates*, Platón [1871: 71]).

La voz divina de mi demonio familiar que me hacía advertencias tantas veces, y que en las menores ocasiones no dejaba jamás de separarme de todo lo malo que iba a emprender, hoy, que me sucede lo que veis, y lo que la mayor parte de los hombres tienen por el mayor de todos los males, esta voz no me ha dicho nada (*Apología de Sócrates*, Platón [1871: 84]).

SÓCRATES. Según me estaba preparando para pasar el río, sentí esa señal divina, que ordinariamente me da sus avisos, y me detiene en el momento de adoptar una resolución, y he creído escuchar de este lado una voz que me prohibía partir antes (*Fedro*, Platón [1871: 285]).

La presencia de esta voz interior⁹³ será una de las acusaciones que condenen a Sócrates, así lo conocemos de mano de Platón mediante su discurso titulado *Apología de Sócrates*. Aquí se expone en boca del maestro, ante los quinientos cincuenta y seis jueces atenienses (Platón, 1871: 77), su defensa por las acusaciones recibidas: hombre peligroso que pretende averiguar los misterios divinos y hacer el mal⁹⁴, corruptor de los jóvenes⁹⁵ y no creyente en los dioses del Estado –a los que sustituye por seres demoníacos–. Melito, quien representa a los poetas⁹⁶, lo acusa de los dos últimos aspectos señalados; sostiene Melito que Sócrates no reconoce a ningún dios y este diluye la acusación olvidando la denuncia de su *daimon* y centrándose en el ateísmo (Peñalver Gómez, 1986: 251). Apunta Sócrates que, si cree en demonios –y estos son hijos de

⁹³ El *daimon* interior que gobierna al individuo se puede relacionar con la condición de marioneta que experimenta Sócrates ante la divinidad. Él se considera obediente de la voluntad de un dios que lo mueve a la educación moral de los ciudadanos; se reconoce ignorante y le impacta que el Oráculo de Delfos lo haya definido como el hombre más sabio: «Me parece, atenienses, que sólo Dios es el verdadero sabio, y que esto ha querido decir por su oráculo, haciendo entender que toda la sabiduría humana no es gran cosa, o por mejor decir, que no es nada; y si el oráculo ha nombrado a Sócrates, sin duda se ha valido de mi nombre como un ejemplo, y como si dijese a todos los hombres: “el más sabio entre vosotros es aquel que reconoce, como Sócrates, que su sabiduría no es nada”» (Platón, 1871: 57).

⁹⁴ «Es justo que comience por responder a mis primeros acusadores y por refutar las primeras acusaciones [...]. Os han dicho que hay un cierto Sócrates, hombre sabio que indaga lo que pasa en los cielos y en las entrañas de la tierra y que sabe convertir en buena una mala causa» (Platón, 1871: 50).

⁹⁵ «... van diciendo que hay un cierto Sócrates, que es un malvado y un infame que corrompe a los jóvenes» (Platón, 1871: 58).

⁹⁶ Junto a Melito, se incorporan a la *Apología* las acusaciones de Anito –representante de los políticos y los artistas– y de Licon –cabecilla de los oradores–.

dioses–, es incongruente la acusación recibida como no creyente en los dioses (Platón, 1871: 64-66). Como es sabido, sin embargo, todos los argumentos empleados en su *Apología* no le granjean a Sócrates la salvación y, por seis votos de diferencia⁹⁷, resulta condenado a la cicuta. Sócrates era incapaz de interpretar las señales demoníacas (Peñalver Gómez, 1986: 245) que Platón incluye en sus *Diálogos* y, a pesar de las esporádicas referencias a este *daimon*, está absolutamente vinculado a esa voz que denomina él mismo *su demonio* (Peñalver Gómez, 1986: 246). Este *daimon* no se puede entender desde un punto de vista religioso convencional. Para distanciarla, cabe presentar las diferencias que Peñalver Gómez establece entre *daimon* y el Apolo del oráculo de Delfos: el *daimon* no es fácilmente interpretable, primero se acatan sus leyes y, seguidamente, se comprenden; en cambio, los mandatos del dios son inteligibles y, tras entenderlos, se cumplen.

Todo individuo posee su *daimon*. En el libro X de la *República*, Platón (1872: 208), además de referirse a la famosa repulsa de los poetas en la República por ser meros imitadores y alejarse de la verdad presentando solamente sombras –idea expuesta también en los libros II y III–, alude a la inmortalidad del alma que, al entrar a un cuerpo mortal, será acompañada por un *daimon*:

He aquí lo que dice la virgen Laquesis, hija de la Necesidad: «Almas pasajeras, vais a comenzar una nueva carrera, y a entrar en un cuerpo mortal. Un genio no os escogerá; sino que cada una de vosotras escogerá el suyo. La primera que la suerte designe escogerá la primera, y su elección será irrevocable. La virtud no tiene dueño; se une a quien la honra y huye del que la desprecia. Cada cual es responsable de su elección, porque Dios es inocente.

También en el diálogo *Fedón*⁹⁸ se presenta en boca del personaje Sócrates la existencia de un *daimon* que ha de acompañar a cada ser:

⁹⁷ De los quinientos cincuenta y seis jueces, doscientos ochenta y uno votaron por la condena a muerte de Sócrates y doscientos setenta y cinco, a favor de su salvación. Sócrates, sin embargo, no desespera y cierra su última intervención expresando que no se ha de temer lo que no se conoce –como es, en su caso la muerte–, pues puede resultar el mayor de los bienes: «Pero ya es tiempo de que nos retiremos de aquí, yo para morir, vosotros para vivir. ¿Entre vosotros y yo, quién lleva la mejor parte? Esto es lo que nadie sabe, excepto Dios» (Platón, 1871: 86).

⁹⁸ Donde, como se recuerda, Fedón de Elis, discípulo de Sócrates, relata a Equócrates de Fliunte las últimas horas del maestro griego.

Dícese, que después de la muerte de alguno, el genio, que le ha conducido durante la vida, lleva el alma a cierto lugar, donde se reúnen todos los muertos para ser juzgados, a fin de que vayan desde allí a los infiernos con el guía, que es el encargado de conducirlos de un punto a otro; y después que han recibido allí los bienes o los males, a que se han hecho acreedores, y han permanecido en aquella estancia todo el tiempo que les fue designado, otro conductor los vuelve a la vida presente después de muchas revoluciones de siglos (Platón, *Fedón* [1871: 98]).

Y en el *Timeo*⁹⁹, sostiene el filósofo homónimo:

Hemos dicho y repetido que existen en nosotros tres almas, que habitan lugares diferentes y que tienen movimientos propios [...]. En cuanto a la más perfecta de las tres almas, tenemos que decirnos a nosotros mismos, que Dios nos la ha dado como un genio, porque ocupa la cumbre del cuerpo, y, merced a su parentesco con el cielo, nos eleva por encima de la tierra, como plantas que nada tienen de terrestres, y que pertenecen al cielo. Dios, al dirigir hacia los lugares en que tuvo su primer origen a nuestra alma, que es para nosotros como la raíz de nuestro ser, dirige igualmente nuestro cuerpo [...]. El que aplica su espíritu al estudio de la ciencia y a la indagación de la verdad, y dirige a este objeto todos sus esfuerzos, necesariamente no tendrá sino pensamientos inmortales y divinos. Si llega al término de sus deseos, participará de la inmortalidad en la medida permitida a la naturaleza humana; y como consagra todos sus cuidados a la parte divina de sí propio, y honra el genio que reside en su seno, llegará al colmo de la felicidad (Platón, *Timeo* [1872: 280-281]).

Entre los autores de la Antigüedad, no se puede dejar de mencionar a Aristóteles y su *Problema XXX*, donde plantea la relación existente entre genio y melancolía; asunto en el que más adelante se focalizará la atención.

El *genius* de la mitología romana evoca, como señala Pérez-Rioja (1988: 15), al *daimon*, demon o demonio de los griegos, «representación del alma o hálito vital». Ambos, recuerda Kristeva (2000: 9), custodiaban la génesis de los hombres¹⁰⁰. Los genios no sólo se encontraban conectados al hombre, sino a cualquier ser vivo y lugar –noción que retomamos en el capítulo III–. En Roma, además, cada individuo consagraba el lecho nupcial a su genio, la cama se denominaba *lectus genialis* debido a su relación con la capacidad para engendrar. Asimismo, el conjunto del pueblo romano poseía su genio, que habitualmente se representaba en monedas de Adriano y Trajano.

⁹⁹ Diálogo –mero recordatorio– entre Timeo, Critias, Hermócrates y Sócrates.

¹⁰⁰ Kristeva (2000: 9) presenta una interesante distinción en relación con las mujeres: ellas, frente al daimon que atendía a la masculinidad, contaban con la protección de Juno.

En el marco de la religión egipcia, Plutarco de Queronea (h. 46-50 d.C.-120 d.C.) lleva a cabo un estudio sobre *Isis y Osiris*¹⁰¹ (1995), a los que considera démones –seres intermedios entre dioses y hombres–, posteriormente elevados a la categoría de dioses. Asimismo, en *Sobre el demon de Sócrates* (1996), Plutarco plantea la cuestión de cuándo es lícito actuar violentamente contra el tirano. En este diálogo, donde intervienen diversos personajes¹⁰², el marco se sitúa en la liberación de la Cadmea, la ciudadela de la ciudad griega de Tebas, en el año 379, la cual se encontraba ocupada por Esparta desde el año 383¹⁰³. Aquí se alude al demon de Sócrates, el cual se representa mediante el elemento sonoro, como una voz; palabras que lleva el aire, plausibles de ser escuchadas por todos, pero solamente entendidas por personas de carácter apacible y alma tranquila, «hombres sagrados y divinos» (Plutarco, 1996: 242). Cuenta Simmias el relato de Timarco de Queronea, quien entabla conversación con una voz –un demon, probablemente– (Plutarco, 1996: 243-251). Esta voz le explica que las almas poseen dos partes: una, que se mezcla con la carne y las pasiones y se altera convirtiéndose en irracional, y otra que queda libre y pura, tocando la cabeza del hombre, pero flotando. *Alma* se denomina a lo que queda sumergido en el cuerpo; lo que permanece libre es llamado *entendimiento* por aquellos individuos que lo creen dentro de sí, y otros, que reconocen su existencia externa a ellos, lo denominan *demon*. En sus *Vidas paralelas*, Plutarco alude a las conexiones entre el gobernador absoluto de Siracusa entre 357-354 a.C., el griego Dión de Siracusa que expulsó a Dionisio II de Siracusa, y del romano a cargo de la conjura contra Julio César, Marco Junio Bruto. Los relaciona la educación platónica de ambos –Dión fue discípulo de Platón; Bruto, seguidor de sus enseñanzas–, el haber fallecido los dos

¹⁰¹ Esta se considera una de las últimas obras de Plutarco, sintetizadora de su pensamiento, además de principal creación extensa sobre el culto a Isis y Osiris.

¹⁰² Se crea un diálogo entre personajes como Cafisias, Teócrito –adivino–, Fílidias, Fidolao de Haliarto, Galaxidoro, Simmias –discípulo de Sócrates–, Polimnis –padre de Cafisias– y Epaminondas y Teánor de Crotona, entre otros.

¹⁰³ Gracias a la conjura de ciudadanos residentes en Tebas, la Cadmea quedó liberada de Esparta; hecho que se considera inicio de la hegemonía tebana en Grecia desde el 371 a.C. y el 362 a.C. –. Véase Vasili Vasílievich Struve (1986): *Historia de la Antigua Grecia*, vol. III (1986: 48-49); José María Blázquez, Raquel López Melero y Juan José Sayas (1999): *Historia de Grecia antigua* (1989: 578-581).

antes de finalizar por completo sus empresas y, lo que interesa en este punto, el anuncio de muerte por medio de un *daimon*, un genio, que se les aparece de modo fantasmal (Plutarco, 2009: 271-272). Plutarco emplea, sin embargo, de modo indiscriminado los términos *genio*, *visión*, *fantasma*, *aparición*:

Mientras sigue en marcha la conjura, se le aparece un fantasma a Dión, grande y monstruoso. Estaba sentado en el atrio de su casa, al atardecer del día, solo con sus pensamientos. Súbitamente se oyó un ruido al otro lado del pórtico y, volviendo su mirada, pues era todavía de día, vio a una mujer grande, por su ropaje y rostro en nada diferente a una Erinia trágica, limpiando la casa con una escoba. Terriblemente asustado y espantado, hizo venir a sus amigos y les contó la visión; les rogó que se quedaran con él y pasaran allí la noche, ya que estaba absolutamente fuera de sí y temía que, de nuevo, se le presentase a la vista estando solo ese monstruo. Esto no llegó a suceder, pero después de unos pocos días, su hijo, apenas un niño, por una pena y un enfado que había nacido de un motivo mínimo e infantil, se arrojó del tejado, de cabeza, y se mató (Plutarco, 2009: 327-328 [55, 2]).

...era la noche muy profunda, su tienda la alumbraba una luz no muy clara y todo el campamento estaba en silencio. Él, envuelto en sus razonamientos y reflexiones, creyó sentir que alguien se acercaba. Girando la vista a la entrada, ve una imagen terrible y singular, de un cuerpo extraño y temible, colocado en silencio a su lado. Tomando ánimo, dijo: «¿Quién, hombre o dios, eres?, ¿qué quieres de mí?». El fantasma respondió con voz baja: «Bruto, soy tu mal daimon; volverás a verme en Filipos». Y Bruto dijo, sin turbarse: «Te veré» (Plutarco, 2009: 373 [36, 5]).

Se observan las similitudes entre ambos anuncios. En el caso de Bruto, en la tragedia *Julio César*, de Shakespeare, ese genio malo que le anuncia su muerte es, recuérdese, el espíritu de César¹⁰⁴. Bruto le comenta a Casio su visión, y este le resta

¹⁰⁴ BRUTO. A ver... a ver... ¿No está doblada la hoja donde dejé la lectura? Me parece que fue aquí.

Entra el ESPÍRITU de César.

¡Qué mal arde la llama! ¡Eh! ¿Quién hay ahí?

Creo que es la fatiga de mis ojos

lo que dibuja esa terrible aparición.

Se me acerca. ¿Eres real?

¿Eres algún dios, ángel o demonio,

que me hielas la sangre y me erizas los cabellos?

Dime quién eres.

ESPÍRITU. Tu mal espíritu, Bruto.

BRUTO. ¿Y a qué vienes?

ESPÍRITU. A decirte que mañana me verás en Filipos.

BRUTO. Bien. ¿Así que volveré a verte?

ESPÍRITU. Sí, en Filipos.

BRUTO. Bien, pues te veré en Filipos

(Shakespeare, 2010: 260 [IV, ii]).

importancia, aludiendo a la inexistencia de genios visibles o audibles¹⁰⁵, atribuye el mensaje recibido por Bruto a una imaginación. Bruto, como es sabido, finalmente muere suicidándose, cayendo sobre su espada.

Durante el cristianismo, el *daimon* de Sócrates se emparenta con el *ángel de la guarda* o *custodio*. Según el catolicismo, es el ángel que protege y guía a cada individuo durante su existencia terrena para, cuando llegue su momento, permitirle el ascenso al paraíso. En el Antiguo Testamento¹⁰⁶ se encuentran referencias a este espíritu protector; en el Nuevo, resulta especialmente llamativa la inclusión en el Evangelio de San Mateo (18, 10): «Guardaos de despreciar a uno de estos pequeñuelos; porque yo os digo que sus ángeles en los cielos están continuamente en la presencia de mi Padre, que está en los cielos» (*La Santa Biblia*, 1987: 1170). Asimismo, en *La Jerarquía celeste*, Pseudo Dionisio Areopagita se refiere al origen de los ángeles en el primer tratado de angelología, estableciendo tres órdenes en la jerarquía angélica que toma de su maestro Hieroteo: el primero –el círculo más cercano a la divinidad–, formado por serafines, querubines y tronos, de pureza extrema y semejantes a Dios (Areopagita, 1996: 145-152); el segundo –orden medio–, compuesto por dominaciones, virtudes y potestades (Areopagita, *op. cit.* 153-156), y el tercero, constituido por arcángeles y ángeles (Areopagita, *op. cit.* 157-161).

Durante el periodo renacentista, evoluciona connotativamente el término *genio*. Si bien no se ha desvinculado de cierto tono prestigioso, sí ha ido perdiendo notas de divinización¹⁰⁷. Como ya se ha indicado en relación con Kristeva (2000: 9) se produce el trasvase desde el «espíritu divino que supuestamente velaba en el nacimiento del futuro héroe» hasta «una capacidad notable para innovar». Tal desplazamiento se produjo durante el Renacimiento (Arendt *ápu*d Kristeva, 2000: 10; Pérez-Rioja, 1988: 15), debido

¹⁰⁵ «No es verosímil que existan fantasmas ni que, si existieran, tuvieran figura humana, o voz, o la capacidad de acercarse a nosotros» (Plutarco, 2009: 672).

¹⁰⁶ Por ejemplo, en el libro del Éxodo (23, 20): «Yo enviaré un ángel delante de ti, para que te guíe por el camino y te introduzca en la tierra por mí preparada» (*La Santa Biblia*, 1987: 97).

¹⁰⁷ Señala Bloom (2005: 36): «El término “genio” ya no es un favorito de los académicos [...]. Pero en cambio la idea del genio sigue siendo bastante popular entre el público, aunque la palabra misma parezca un poco gastada. Tenemos necesidad del genio [...]. Esta necesidad no supone que aspiremos al genio y sin embargo, en el fondo, recordamos que tuvimos, o tenemos, un genio. Nuestro anhelo de lo trascendental y de lo extraordinario parece formar parte de nuestra herencia común».

a las perspectivas antropocéntricas que promovieron el desplazamiento de lo trascendente desde el cielo hasta la tierra¹⁰⁸. En la época renacentista, el renombre y la inmortalidad se imponen como las virtudes propias de un mundo ávido de gloria y honores (Brenot, 1998: 15). El culto a los grandes hombres llega a su apogeo con la imagen de Miguel Ángel glorificada por Antonio Francesco Doni en *Il Disegno* (1549) y en las *Vidas de los mejores pintores, escultores y arquitectos*, de Giorgio Vasari (1550).

Transcurriendo el siglo XVI, se extiende durante el XVII el término *genio* por los centros científicos de Inglaterra y Francia para aludir a hombres de capacidades extraordinarias y, en el XVIII, se emplea para referirse a seres en los que se percibe una manifestación de la divinidad (Pérez-Rioja, 1988: 15). Recuérdese, además, la referencia cartesiana al genio maligno¹⁰⁹ capaz de engañar al individuo, concepto incluido en las *Meditaciones metafísicas* aparecidas en 1641. Durante el siglo XVIII el concepto de genio provoca especial interés en el ámbito filosófico. En su *Crítica del juicio*, de 1790, Kant (1990: 262) se refiere a él, manifestando que este no acata reglas externas, crea las suyas propias; ni aprende ni imita: «genio es la capacidad espiritual innata mediante la cual la naturaleza da la regla al arte». El genio se eleva sobre sus contemporáneos por su agudeza y originalidad (Brenot, 1998: 19). A este respecto, en 1719, Jean-Baptiste Du Bos había dedicado toda la segunda parte de sus *Reflexiones críticas sobre la poesía y sobre la pintura* al concepto de genio, aludiendo a la capacidad de emocionar como algo casi obligatorio en su perfil (Du Bos, 2007: 207-208) y apunta que:

...se llama genio a la aptitud que una persona ha recibido de la naturaleza y para hacer bien y fácilmente ciertas cosas que las demás no podrían hacer sino muy mal [...]. Aprendemos a hacer las cosas para las que tenemos el genio con tanta facilidad como la que tenemos para hablar nuestra lengua [...]. La disposición de espíritu de la que yo hablo no se adquiere; no se tiene jamás si no es de nacimiento (Du Bos, 2007: 209).

Además, en 1746, Charles Batteaux publica *Las bellas artes reducidas a un único principio*¹¹⁰, donde se refiere al concepto de genio como una capacidad para percibir lo

¹⁰⁸ Comienza a aplicarse a personalidades de la talla de Leonardo da Vinci para ir extendiéndose a los círculos de artistas y sabios de las cortes de Federico de Urbino y Ludovico Sforza (Pérez-Rioja, 1988: 15).

¹⁰⁹ Cfr. Descartes (1977), pp. 21, 208 y 344.

¹¹⁰ J. A. Schlegel tradujo la obra de Batteaux en 1751 (Souriau, 1998: 614).

nuevo en la realidad. Asimismo, en la *Enciclopedia* (1751), se hallan tres artículos referidos al genio: uno, colectivo, donde se menciona al genio como alguien entusiasmado y curioso; otro, firmado por Marmontel, donde escribe sobre el genio en literatura, y un tercer artículo, firmado por Rousseau, en el que alude al genio en el ámbito musical. Como señala Brenot (1998: 19), el genio se distingue del buen gusto y el simple talento en que estas son meramente obras humanas, producto del trabajo y el aprendizaje.

El Romanticismo aproxima el genio a la creación espontánea y liberada del academicismo (Brenot, 1998: 20) y del clasicismo (Souriau, 1998: 614); el entusiasmo creativo del poeta lo hace conectar con las esferas deíficas. El concepto de genio va a arraigar en Alemania; se considera el *Sturm und Drang* –época apreciada por Ramos Sucre, como veremos en el capítulo IX– el momento del genio, con Goethe a la cabeza antes de independizarse del mismo (Pérez-Rioja, 1988: 16) y Shakespeare como modelo (Souriau, 1998: 614). Según avance el siglo, el término se extiende al ámbito científico. En este sentido, paulatinamente, con los primeros psiquiatras del siglo XIX, aparece la imagen científica moderna del genio e irán sucediéndose estudios como el de Ezechia Marco Lombroso, más conocido por su pseudónimo, Cesare Lombroso, quien considera en *Genio e follia* (1864) que el genio no está desprovisto de neurosis, de cierta alienación¹¹¹. Por la misma época Francis Galton había investigado sobre la noción hereditaria del genio en *Hereditary Genius* (1869), estudiando la transmisión de las capacidades intelectuales en personajes de ilustres familias.

A comienzos del siglo XX, el psicoanálisis ahonda en esta cuestión, aunque prescinde del término *locura* para abordar con mayor sutileza el asunto (Brenot, 1998: 41). Así, la escuela psiquiátrica alemana desarrollará la noción de patobiografía –análisis clínico de la biografía– con Möbius, Lange-Eichbaum y Ernest Kretschmer. La curiosa teoría patológica halló campo fértil en obras como la de Karl Jaspers, *Genio y locura*, escrita en 1922. Jaspers estudia las patologías de cuatro artistas: cree que la esquizofrenia

¹¹¹ Señala Lombroso que «il genio è sempre una nevrosi, anzi, a dirla schietta, una alienazione» (Lombroso, 1872: 6). Desde el comienzo de su estudio lo considera una anomalía, una deformación monstruosa digna de incluirse en la teratología, una forma –en definitiva– de locura. Se puede situar, en palabras de Lombroso (1872: 3), «il genio [...] fra le forme teratologiche della mente umana, fra le varietà della pazzia».

supone un factor decisivo en la producción de Strindberg, al que relaciona con Swedenborg, así como en Van Gogh, al que emparenta con Hölderlin (Jaspers, 1955: 27-29). En cambio, el médico Ernst Kretschmer considera en *Hombres geniales* (1929) que el genio es un individuo normal superdotado más que un enfermo psíquico. Sí realiza un estudio somato-psíquico del genio, pero se inclina más hacia el lado de la superdotación, frente a Lombroso o Möbius, que consideraban al genio un enfermo mental. Un año más tarde, el psiquiatra Segund, en *Le problème du génie*, considera la tesis de la herencia y defiende la existencia de una “impregnación embrionaria” de sensibilidad y aptitudes excepcionales¹¹² (Brenot, 1998: 25). El genio resulta ser una personalidad creadora original, excepcionalmente dotada. Es a partir de entonces cuando se impone la noción de creatividad, hacia 1946, por influencia de los trabajos anglosajones de psicología y sociología¹¹³; una noción que eclipsa el término *genio*.

Las últimas tendencias –y ya apuntando a la contemporaneidad– aluden con el término *genio* a una personalidad creadora original, un ser excepcional que se caracteriza fundamentalmente por los puntos que señala Brenot (1998: 26-27): carácter innovador de su obra, producción rupturista respecto a la de sus contemporáneos, reconocimiento público amplio y duradero e hipótesis de un aparato psíquico peculiar.

Si bien es innegable que la noción de genio resulta personal y está dotada de una carga cultural y subjetiva, ciertos nombres de la historia literaria parecen innegables a ella. Bloom (2005: 29) propone una definición del concepto de genio mediante la transferencia a este de las cualidades que Gershom Scholem y Moshe Idel atribuyen a Dios según la cábala: el auténtico genio es absorbente –consume la atención e interés del otro–, es idiosincrásico, arbitrario y solitario (Bloom, 2005: 19). Los cinco autores que se estudian aquí en relación con Ramos Sucre –Homero, Dante, Shakespeare, Cervantes y Goethe– son incluidos también por Bloom, como ya se ha indicado, en su mosaico de genios y comparten entre sí especialmente dos rasgos: proporcionan un mensaje que

¹¹² Para una visión panorámica de estos aspectos, *vid.* Brenot (1998), especialmente pp. 25 y 26.

¹¹³ Noam Chomsky y la disciplina de la lingüística generativa se van a servir del término *creatividad* para referirse al innatismo de los individuos en cuanto a creación de lenguaje.

suscita una variedad interpretativa y apelan a la condición humana. Igualmente, Ramos Sucre va a ser catalogado como un escritor extraordinario, innovador, revolucionario. Wilfrido H. Corral señala en “Raros y canónicos” (1996: 8):

...si pensamos en que no todo surge de Darío, una nómina inmediata de los nuevos raros incluiría los siguientes nombres: Felisberto Hernández [...], José Antonio Ramos Sucre, Arlt, Macedonio Fernández, Pablo Palacio; los dos Julios, Garmendia y Torri, y Antonio Porchia. Pasando a esta mitad del siglo que termina, incluimos a Arreola, Girondo, Piñera, Ribeyro, Monterroso y ¿por qué no? Borges y Cortázar.

Es el talento del genio vertido en su producción lo que hace de esta una obra memorable, capaz de suscitar innumerables lecturas, siempre dispuesto a recibir a los espíritus humanos deseosos de atenderla. En relación con el concepto de genio, no podemos dejar de referirnos a la noción de clásico.

II.2.3. Clásico

El genio, como se ha visto, es el ser capaz de dar vida a un mundo individual que se eleva a la categoría de universal. Esto, según Scheler (1961: 63), es lo que convierte en clásica la creación del genio:

Lo individual de ese mundo que captamos en la obra del genio, es en sí totalmente independiente del “medio corporal del genio”, es decir, de su contorno físico, social e histórico, de su carácter psicofísico y sus disposiciones congénitas. Y sólo en la medida en que esto ocurre llamamos “clásica” a su obra. Pues la clasicidad de una obra consiste en que su contenido espiritual es en principio, plenamente comprensible y ejemplar para personas con “contorno” totalmente distintos (Scheler, 1961: 63).

La obra clásica universal resulta siempre independiente de toda coordenada histórica. Su sentido se revela continuamente comprensible para cada generación porque es absoluta verdad y está más allá del tiempo. Como escribe Italo Calvino (2011: 50) en su estudio¹¹⁴ sobre el tema: «Un clásico es un libro que nunca termina de decir lo que

¹¹⁴ Se trata, como es sabido, de “Por qué leer a los clásicos”. El artículo se publicó por primera vez el 28 de junio de 1981 en la revista *L'Espresso* con el título “Italiani, vi esorto ai classici”.

tiene que decir». Hans-Georg Gadamer en “El modelo de lo clásico” (2011: 43-44), epígrafe de *Verdad y método*, obra publicada en 1960, señala:

...lo clásico es lo que se conserva *porque* se significa e interpreta a sí mismo; es decir, aquello que es por sí mismo tan elocuente que no constituye una proposición sobre algo desaparecido, un mero testimonio de algo que requiere todavía interpretación, sino que dice algo a cada presente como si se lo dijera a él particularmente. Lo que se califica de “clásico” no es algo que requiera la superación de la distancia histórica; ello mismo está constantemente realizando esta superación con su propia mediación. En este sentido lo que es clásico es sin duda “intemporal”, pero esta intemporalidad es un modo del ser histórico (Gadamer, 2011: 43-44).

La intemporalidad, en términos de Gadamer, es una característica innegable de la obra clásica: a ella es posible retornar siglo tras siglo con la misma oportunidad, pues de su seno siempre se extraerá un principio válido para la comunidad. Charles-Augustin Sainte-Beuve se pregunta “¿Qué es un clásico?” en un artículo publicado el 21 de octubre de 1850. Y responde: «Un clásico, en la definición común, es un autor antiguo, ya consagrado en la admiración y que es una autoridad en su género» (Sainte-Beuve, 2011: 8). Es significativo que, frente a algunas caracterizaciones académicas reduccionistas de la época¹¹⁵, el escritor francés abogó por una definición amplia del concepto:

Un verdadero clásico, como me gustaría definirlo, es un autor que ha enriquecido el espíritu humano, que ha aumentado realmente su tesoro, que le ha hecho dar un paso más, que ha descubierto alguna verdad moral no equívoca, o retomado alguna pasión eterna en ese corazón donde todo parecía conocido y explorado; que ha expresado su pensamiento, su observación y su invención en la forma que sea pero siempre amplia y grande, fina y sensata, sana y bella en sí misma; que ha hablado a todos en un estilo propio que resulta ser también el de todo el mundo, en un estilo nuevo sin neologismo, nuevo y antiguo, fácilmente contemporáneo a todas las épocas. Este clásico pudo por un momento ser revolucionario, o al menos parecerlo, pero no lo es; subvirtió lo que a su alrededor le molestaba sólo para restablecer el equilibrio del orden y la belleza (Sainte-Beuve, 2011: 12).

Es el logro más alto de un artista: comunicar con belleza lo auténtico para provecho y enriquecimiento de la humanidad. Y, además, transmitirlo con una idiosincrasia reconocible, pero nunca cargante ni promotora de la confusión. Hablar de la vida con su lenguaje, tal es el cometido del clásico. Marie-Joseph Chénier describe la poética de los

¹¹⁵ Como señala Sainte-Beuve (2011: 11), el *Dictionnaire de l'Académie* recoge, en su edición de 1835, una estricta definición de clásico: ‘modelo en un idioma’.

escritores clásicos, quienes gozan de precisión, elegancia y sensatez; subordinando la imaginación y la sensibilidad a la razón (Sainte-Beuve, 2011: 14-15):

La sensatez, la razón, todo lo hace:
virtud, genio, espíritu, talento y gusto.
¿Qué es la virtud? razón puesta en práctica;
¿El talento? razón expresada con brillantez;
¿El espíritu? razón finamente expresada;
El gusto no es sino delicada sensatez;
y el genio, la razón sublime.

El talento del clásico se percibe en su poder para transmitir con gusto, finura e impacto suficiente. Una obra clásica resulta una garantía para el lector, este se siente seguro de estar aprovechando el tiempo al dedicarse a ella (Sucre, 1975: 19). Sin embargo, todas las virtudes identificables en una obra clásica encuentran su contracara en ciertos aspectos como son, precisamente, tal etiqueta –que puede espantar al lector– o la creencia de conocerla –aunque solo sea de oídas–. Como bien recuerda Calvino (2011: 52), es necesaria la lectura de los textos originales y no solo de bibliografía crítica al respecto, pues la lectura de un clásico sorprende en relación con la imagen que de él se poseía: «los clásicos son libros que cuanto más cree uno conocerlos de oídas, tanto más nuevos, inesperados, inéditos resultan al leerlos de verdad». A ello se suma, como irónicamente observó Borges¹¹⁶, la consideración de que una obra clásica siempre ha de estar releyéndose, pero ¿cuándo se lee por primera vez? Todo este andamiaje puede conducir, pues, a la consideración de hallarse ante una obra antigua, difícil y poco entretenida que provoca el rechazo previo del lector. Juan Valera (1977: 6)¹¹⁷ señala que una «escasísima cantidad de obras maestras tiene una fama que jamás se marchita. Sus autores se llaman por excelencia los autores clásicos» y añade, no sin humor, que toda persona culta compra esas obras clásicas, aunque nunca las lea o, aunque las lea y el efecto sea en él soporífero. Ante esta reacción, continúa Valera, el lector podrá

¹¹⁶ Cfr. “Sobre los clásicos”, donde incluye diversas definiciones del concepto: «Clásico es aquel libro que una nación o un grupo de naciones o el largo tiempo han decidido leer como si en sus páginas todo fuera deliberado, fatal, profundo como el cosmos y capaz de interpretaciones sin término» (Borges, 2003: 290); «Clásico no es un libro (lo repito) que necesariamente posee tales o cuales méritos; es un libro que las generaciones de los hombres, urgidas por diversas razones, leen con previo fervor y con una misteriosa lealtad» (Borges, 2003: 292).

¹¹⁷ En la “Introducción” a la novela de Longo: *Dafnis y Cloe*.

argumentar echándose la culpa a sí mismo por falta de formación; al traductor, o, incluso, al autor (Valera, 1977: 6-7). Porque en la amplitud de este marbete que se ha ido abordando no se puede perder de vista el componente subjetivo. Así, además, de los clásicos universales y nacionales, se distinguen, como bien advierte García Gual, los clásicos personales¹¹⁸, a los que cada lector se dirige con vehemencia:

Junto a los clásicos *universales*, hay unos clásicos *nacionales*, y resulta fácil dar ejemplos de unos y otros (Homero, Esquilo, Virgilio, Shakespeare y Cervantes pertenecen sin duda a la primera clase; Racine, Quevedo y Goethe, seguramente, a la segunda). Pero también hay unos *clásicos personales*, es decir, que cada uno elige [...] aquellos que él decide leer con esa profunda y misteriosa lealtad (García Gual, 1999: 198).

Sin embargo, si una obra resiste la prueba del tiempo y del olvido, algo, sin duda la hace merecedora de tal obsequio y, por ello, resulta digna de atención.

Si los clásicos son los libros que el fervor y la lealtad de los lectores, y no sólo del público inmediato, sino de varias generaciones de lectores, han salvado de la ruina y el olvido, como Borges bien subraya, eso indica [...] que esos libros poseen unos méritos propios, ya que han resistido esa prueba de fuego que es el flotar en la corriente del tiempo. No es el mero azar quien determina la supervivencia de esos libros, aunque el mismo azar haya dejado que se pierdan tantos otros, quizá tan valiosos. El haber perdurado, venciendo los cambios del gusto y las variaciones en la apreciación literaria y las modas de distintos signos, es una garantía de hondura y de su interés y belleza. Los clásicos son esa *literatura permanente*, esa *bleibende Literatur* que ya A. Schopenhauer oponía mordazmente a la literatura trivial y de consumo efímero (García Gual, 1999: 195).

Uno de los aforismos de Ramos Sucre, impregnado de su característica mordacidad, sentencia: «Los escritores se dividen en aburridos y amenos. Los primeros reciben también el nombre de clásicos» (424). La ironía resulta evidente solo al comparar el aforismo con el asesoramiento de Ramos Sucre a su hermano Lorenzo en materia lectora o con la frecuencia de aparición de dichos “escritores aburridos” en su propia obra. Mis maestros vienen de muy lejos, sostiene Ramos Sucre cuando se lo emparenta con algún escritor contemporáneo o del siglo XIX en adelante, según testimonio de Fernando

¹¹⁸ Aquí recalca el discutido concepto de *canon*, una idea «desde luego muy antigua» (García Gual, 1999: 201) que causó un profundo desacuerdo de la mano de Bloom. Él, como se sabe, estableció un primer canon con veintiséis autores; entre ellos abundaban los de lengua inglesa. «La lista de nombres tiene unos cuantos indiscutibles y otros que uno cambiaría» (García Gual, 1999: 203). Sin embargo, resulta innegable su valentía en el contexto universitario americano y su capacidad para incitar a la reflexión. ¿Quién tiene autoridad para establecer un canon?, se cuestiona García Gual. Un reto que Bloom plantea, promoviendo la reflexión (García Gual, 1999: 205-207).

Paz Castillo en “El solitario de *La torre de Timón*” (1980: 17)¹¹⁹; así pretende distanciarse de sus contemporáneos al indicar que extrae sus enseñanzas de los autores clásicos (Silva Aristeguieta, 2013: 27). Por ello, el estudio de tales figuras en relación con su obra resulta interesante. Ramos Sucre ha asimilado de ciertos nombres relevantes en el panorama literario europeo diversos aspectos que ha incorporado a su obra, convirtiéndola en una escritura también atemporal, susceptible de continuar recibiendo visitantes a causa de su belleza y profundidad, inerte al tiempo desbaratador.

¹¹⁹ Véase también Medina (1989), p. LXXVI.

II.3. RAMOS SUCRE: GENIO DE LA EVOCACIÓN

Todo genio incardina vida y obra, anunciaba Kristeva (2010). Vida y obra, considera Américo Ferrari en “José Antonio Ramos Sucre: el cuento, el canto” son dos elementos indisolublemente unidos en el poeta: en «la relación entre la vida y la persona del autor y su obra [...] se forma el tema vital y las obsesiones que vertebran las constantes semánticas y figurativas del poema relato» (Ferrari, 1993: 148). Como también declara Paz Castillo (1980: 17) respecto al poeta: «su arte es un traslado fiel de su manera de vivir, incomprensida y maniática».

La existencia de Ramos Sucre estuvo marcada por el rigor familiar, las dificultades sociales ante la deseada formación intelectual y la enfermedad propia. Problemas externos e internos le impondrán un aislamiento que incidirá en su escritura, pues el progresivo retiro –que primero consiente y después codicia– desemboca en lecturas que él absorbe y vierte en su poesía modificándolas.

La naturaleza imaginaria de la obra artística no impide que, en numerosas ocasiones, el poeta incorpore elementos de su propia vida¹²⁰. Sin embargo, recuérdese, con Octavio Paz (2004: 16), que la historia y la biografía de un poeta pueden explicar ciertos aspectos de su obra, pero nunca dirán qué es un poema¹²¹. Las coordenadas vitales del autor contribuyen a la comprensión de un texto; no obstante, el horizonte primero y último ha de ser por entero la escritura. En el caso de Ramos Sucre, no todo se halla impregnado de lúgubre sentir ni toda hoja en blanco resulta pozo donde liberarse de los tormentos que lo ahogan: «En su ocupación con el dolor hay siempre el desafío: el querer medirse con ese mundo de la sombra» (Fernández Morán, 1980: 67). Sin embargo, no se puede obviar esa aceptación, si no de la penumbra radical, sí del eclipse afable que lo acoge en vida y que le permite crear aspirando a la luz. Pasamos, a continuación, a ofrecer un retrato biográfico de José Antonio Ramos Sucre.

¹²⁰ Véase, Bousoño (1976: 27).

¹²¹ Como expone Staiger (1966: 63), la información biográfica «puede aumentar el goce estético de un poema. Sin embargo [...] no es indispensable».

II.3.1. Retrato de un talante lírico: reseña biográfica

En una conferencia impartida en el año 1985 en Columbia y recogida en el volumen II de sus *Obras selectas* con el título “Ramos Sucre en Columbia”, José Balza esgrime el perfil biográfico e intelectual del poeta a partir de dos de sus aforismos incluidos en “Granizada”¹²²: «Enamorarse es una falta de amor propio» y «Un idioma es el universo traducido a ese idioma» (Balza, 2001: 120). Parece interesante continuar con esta propuesta y presentar la biografía del poeta venezolano articulada mediante una selección de sus aforismos publicados entre 1925 y 1929 en las revistas *Élite* y *La Universidad*. Hemos establecido, pues, una serie de apartados encabezados, respectivamente, por pensamientos de su autoría cuyo contenido parece amoldarse al periodo vital correspondiente.

El aristócrata necesita prestancia. La fealdad de la raza estorba de modo sensible el florecimiento de una aristocracia en Venezuela (426). La timidez es de buen tono (427).

Para situar al poeta e ilustrar la figura de un ser extraño para muchos, parece oportuno, en primer lugar, introducir una stampa del autor. Resulta interesante el reflejo espiritual que elabora uno sus alumnos, Carlos Augusto León, quien se sirve del mismo para abrir su ya citado estudio sobre el poeta. Además de describirlo como un hombre de baja estatura y delgado, de ojos claros y juntos, ceño arrugado, acompañado de su bastón, de habla solemne y gestos dignos, apunta:

Muchos le admiraban, muchos le queríamos. Su personalidad siempre atravesaba por nuestras conversaciones. Para algunos era un loco y nada más. Otros hacíamos su defensa. No parecía interesarse en la opinión de sus alumnos sobre él y sus obras. Alguno recibió, a

¹²² Primer y último título que Ramos Sucre otorga a sus aforismos, según Hernández Bossio (2007: 83-84), pasando, en otra publicaciones, por el de “Cencerro”, “Rugido”, “Buscapié”, “Tercero en discordia”, “Volatería”, “Pregón”, “Dogma”, “Réplica”. La última dedicatoria de estos aforismos va dirigida a Augusto Mijares. Hasta el momento, se conservan ciento tres “Granizadas” (423-427), recopiladas por Rafael Ángel Insausti en *Los aires del presagio*.

cambio de palabras admirativas para un poema del profesor, esta dura respuesta: “Pero dígame, ¿usted lo entendió?” (León, 1989: 9).

El término *elegancia* quizá podría aproximarse bastante a la búsqueda continua del escritor que fue Ramos Sucre. Sincero, comedido, sin artificios desmedidos ni rebuscamientos¹²³. Independiente, suscitador de impresiones, sin dejar indiferente a nadie. Para el desarrollo de este apartado, las biografías preparadas por Alba Rosa Hernández Bossio (2007) y Alberto Silva Aristeguieta (2013) han resultado fundamentales. Junto a ellas, testimonios de personas próximas al poeta –especialmente alumnos y amigos– han contribuido al desarrollo de este punto.



Imagen 1 – Ramos Sucre con dieciocho años¹²⁴



Imagen 2 – Ramos Sucre¹²⁵

¹²³ Cfr. Sotillo (1980: 24).

¹²⁴ Extraído de *Ramos Sucre en la Biblioteca Nacional* (1990: 4).

¹²⁵ Fotografía realizada en el estudio Manrique y Co., nombre tras el que se encontraba Pedro Ignacio Manrique Arvelo (1863-1926); vid. José Dorrnsoro (2000: 262): “Historia capitulada de la fotografía en Venezuela”. La imagen de Ramos Sucre ha sido extraída del portal dedicado a Ramos Sucre en la Biblioteca Virtual Cervantes <http://www.cervantesvirtual.com/portales/jose_antonio_ramos_sucre/imagenes/>.

La familia es una escuela de egoísmo antropófago (425). Los apellidos ilustres son patentes de corso (424).

En la Cumaná de 1890, “la tierra donde nace el sol”, viene al mundo el nueve de junio José Antonio Primo Feliciano Ramos Sucre. De familia de historiadores, políticos y docentes –los Ramos, procedentes de Andalucía y radicados en Cumaná cuatro generaciones antes del nacimiento del poeta (Hernández Bossio, 2007: 14)– y de militares –los Sucre (Hernández Bossio, 2007:10)¹²⁶–, en un ambiente caracterizado por su variedad cultural¹²⁷. El propio Ramos Sucre, interesado en conocer con profundidad sus raíces, así como los posibles rasgos heredados genéticamente de sus antepasados –he aquí un resabio naturalista en la mentalidad del poeta–, escribe una carta el 20 de diciembre de 1920 a José Silverio González Varela (1859-1938), familiar del poeta¹²⁸ y director del Colegio Nacional de Cumaná, en la que le interroga acerca de sus orígenes¹²⁹.

El abuelo de Ramos Sucre era José Antonio Ramos González (1811-1882). Como indica Hernández Bossio (2007: 13) estudió latín y filosofía en Caracas, fue presidente de la Provincia de Cumaná entre 1857-1858, senador del Congreso Nacional en 1867-1868 y fundador de la Cátedra de Gramática Latina que se convertirá en el Colegio Nacional. Asimismo, escribió estudios históricos, entre las que se encuentra una obra *Sobre los gobernadores de la Nueva Andalucía* (León, 1989: 10). Contrajo matrimonio con Trinidad Carlota Martínez Vallenilla (1820-1878), con la que tuvo seis hijos: José Antonio, Miguel, Carmen, Jerónimo, Trinidad y Lorenzo. Como se advierte por las fechas, Ramos Sucre no conoció a sus abuelos paternos, pero sí recibió de ellos, siguiendo a Hernández Bossio (*ibid.*), el nombre del abuelo, su gusto por la historia y el latín, así

¹²⁶ Entre ellos no se puede dejar de mencionar la figura de Antonio José de Sucre, mariscal de Ayacucho (1795-1840).

¹²⁷ Considerada la “Atenas de América”, con frecuentes tertulias literarias, encuentros musicales, gusto por el cultivo de idiomas e interés hacia las expresiones artísticas (Hernández Bossio, 2007:11).

¹²⁸ José Silverio González Varela fue hijo de José Silverio González (1820-1886), su tío abuelo y medio hermano de su abuelo paterno (Hernández Bossio, 2007: 12).

¹²⁹ Tanto para el análisis de la citada carta como para profundizar en el interés que despierta la herencia en el poeta cumaneño, véase el punto siguiente: II.3.1.1. «La herencia es una fuerza de efectos inconstantes y tenaces».

como la casa en la que habitó hasta que viajó a Caracas con veinte años: la casa número veintinueve en la actual calle Sucre –anteriormente llamada calle Larga–.

Su padre, Jerónimo Ramos Martínez (1847-1902), era historiador. Siguiendo a Hernández Bossio (2007: 14), fue diputado del Congreso Nacional y secretario del gobierno del Estado de Cumaná. Llegó a ser general en la Revolución Libertadora¹³⁰. Dejó escritos algunos textos, como la amplia “Genealogía de Sucre” (León, 1989: 10; Núñez Beauperthuy, 1956: 9) o el poema “Tus negros ojos”¹³¹. Con cincuenta y cinco años sufrió un infarto que acabó con su vida (Iturriza Guillén, 1973: 561). En la carta del 25 de octubre de 1929 dirigida a su hermano Lorenzo, el poeta indica: «Yo temía a papá, quien era atento con Trinita y no conmigo» (458). Ramos Sucre, como se irá viendo, apenas contaba en su familia con apoyos próximos.



Imagen 3 – Jerónimo Ramos Martínez¹³²

¹³⁰ La Revolución Libertadora (1901-1903), tiene como objetivo eliminar del poder al presidente Cipriano Castro (Hernández Bossio, 2007: 30).

¹³¹ El poema de Jerónimo Ramos Martínez reza así: «Como en noche apacible/ Fulgura trémulo/ Con luz esplendorosa/ Albo lucero,/ Así en tu rostro/ Con brillantez rutilan/ Tus negros ojos.// Si mi postrer suspiro,/ ¡Ay! Lo exhalara/ Junto a tí, dulce sueño,/ Mujer amada/ Muero gustoso,/ Si percibo que lloran/ Tus negros ojos» (*ápu*d Hernández Bossio, 2007: 14).

¹³² Imagen extraída del portal dedicado a Ramos Sucre en la Biblioteca Virtual Cervantes <http://www.cervantesvirtual.com/portales/jose_antonio_ramos_sucre/imagenes/>.

Tras la muerte de su padre, va a ser su tío¹³³ paterno, el presbítero José Antonio Ramos Martínez (1837-1903)¹³⁴, quien va a desempeñar una labor fundamental en la educación de Ramos Sucre. En su biblioteca¹³⁵ crece el poeta durante tres años.



Imagen 4 – Padre Ramos Martínez¹³⁶

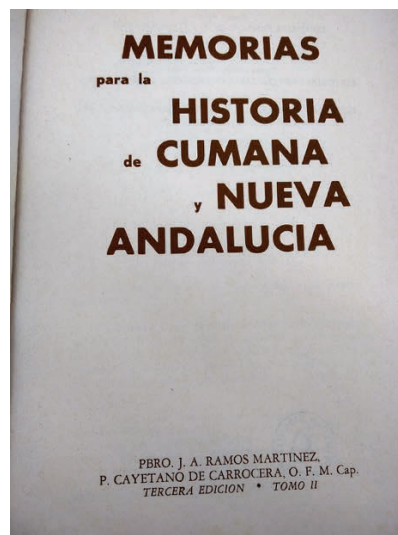


Imagen 5 – Portada de *Memorias...*

¹³³ La exquisita formación de Ramos Sucre encuentra un caldo de cultivo sin igual en su ambiente familiar: otro de sus tíos, Miguel Ramos Martínez, también era historiador (Silva Aristeguieta, 2013: 9).

¹³⁴ La figura del Padre José Antonio Ramos Martínez (1837-1903) resulta digna de atención. Poseedor de una sólida formación –licenciado en Derecho Canónico y doctor en Teología (Hernández Bossio, 2007: 15)–. Rector en dos ocasiones del Colegio Nacional de Cumaná, escritor y traductor, párroco de Carúpano desde 1878 y profesor en el Colegio de Santa Rosa de Carúpano de latín, filosofía, teología y cánones, lo perfilaron como un maestro idóneo para el poeta. En *Quiénes escriben en Venezuela*, diccionario de escritores venezolanos que comprende entre los siglos XVIII y XXI, publicado en 2004 por Rafael Ángel Rivas D. y Gladys García Rivera (2006: 662), se incluye, junto a su sobrino, la producción del sacerdote historiador: *Historia patria* (1911), *Memorias para la historia de Cumaná y Nueva Andalucía* (1926, 1927, 1945, 1966) –obra escrita junto a Cayetano Carrocera– y *Hechos notables de Carúpano* (1980). Además, sus mejoras a la ciudad de Cumaná le valieron el cariño de los ciudadanos, pues, tras el terremoto de 1853, Cumaná había quedado sin iglesia y fue él quien impulsó la construcción de la iglesia de Santa Inés y la reconstrucción de la Ermita del Carmen. También, como señala Aristeguieta (2013: 9-10) escribió sobre poblaciones orientales y tradujo *Jardín de las rosas*, de Tomás de Kempis.

¹³⁵ Biblioteca que apenas llegó a sus familiares, como expresa Ramos Sucre en su carta del 22 de julio de 1910 a J. C. Marcano Figueroa, publicada en el periódico de Río Caribe *El Anunciador*, en el número 7 del año I del mes VII, el 15 de agosto de 1910: «Ni yo ni mis hermanos poseemos ninguno de los muchos escritos que dejó inéditos el Padre Ramos. De este inolvidable deudo sólo ha pasado a nuestro poder una mínima parte de su biblioteca. Esos poquísimos libros los guardamos religiosamente así como su nombre que vive eternamente en nuestra memoria» (449).

¹³⁶ Retrato existente en el Concejo de Cumaná, realizado por Miguel Cabdeviela e incluido en el volumen *Memorias para la historia de Cumaná y Nueva Andalucía*, preparada por José Antonio Ramos Martínez en dos tomos. Extraída del tomo II (1980).

A las represiones ordenadas por su tío se han de sumar las de la madre del poeta, causante de numerosos sufrimientos del joven Ramos Sucre. Rita Sucre Mora (1870-1952) procedía, como indica Hernández Bossio (2007: 16) de los descendientes de Carlos Francisco de Sucre y Pardo, un militar español que se estableció en Cumaná en 1733. Hernández Bossio (2007: 16-17) refleja la línea de vástagos de la estirpe Sucre. Sucesor directo de Carlos Francisco de Sucre fue el teniente Antonio de Sucre y Trelles. Él y su esposa Josefá Margarita García Urbaneja alumbraron a Vicente de Sucre y García de Urbaneja. De este último, unido a María Manuela de Alcalá y Sánchez, nacería Antonio José de Sucre y Alcalá –el mariscal de Ayacucho¹³⁷–, así como el coronel y prócer José Jerónimo Sucre y Alcalá, abuelo de Rita. José Jerónimo, con María del Rosario Sánchez y Torres –Rosarito– tuvieron a José Francisco –Pancho– Sucre Sánchez (1831-1889), padre de Rita, conocido como “el terremoto de Martinica” por su carácter fiero. Pancho Sucre Sánchez llegó a ser coronel durante la Revolución Federal, donde combatió en el bando conservador. También con él cesaron los triunfos militares entre los Sucre. Sin embargo, fue muy respetado en la familia el talante militar que les venía de casta. Él y Dolores Mora Sevillano¹³⁸ fueron los padres de Rita¹³⁹, abuelos del poeta.

Rita Sucre Mora conoció a Jerónimo Ramos Martínez en casa de su padre Pancho, cuando el historiador se entregaba a la escritura de la biografía de Antonio José de Sucre y realizaba visitas a su casa para recabar información sobre el Mariscal (Hernández Bossio, 2007: 19). Mujer ingeniosa y de fuerte carácter, profesó como maestra en escuelas municipales (Silva Aristeguieta, 2013: 11). Educó a sus hijos con una severidad absoluta,

¹³⁷ El Mariscal era tío abuelo de Rita Sucre y tío bisabuelo de Ramos Sucre.

¹³⁸ Pancho Sucre Sánchez y Dolores Mora Sevillano eran parientes, pues Dolores Mora era bisnieta de Francisco José Sucre y García de Urbaneja, hermano de Vicente de Sucre y García Urbaneja –abuelo de Pancho Sucre–. Además, una hermana de la abuela del poeta, Isabel Antonio Mora Sevillano, también se casó con un miembro de los Sucre: José María Sucre Sucre; un hecho habitual, señala Hernández Bossio (2007: 17), esta doble relación de los Mora y los Sucre.

¹³⁹ La hermana de Rita, Luisa Sucre Mora, junto a su marido Ramón Madriz Otero, fueron los progenitores de Dolores Emilia Madriz Sucre, la querida prima del poeta a la que dirigió varias cartas. A ella se refiere el poeta en la carta del 25 de octubre de 1929 a su hermano Lorenzo (457-458): «Luisa puede ser hostil con los extraños, pero no desespera a sus hijos y lo ves en el casamiento de sus hijos. Por otra parte, la presencia bonancible de Ramón neutraliza la melancolía y severidad que pueda haber en Luisa. Yo no creo en severidad, mal humor, irascibilidad; yo no señalo sino crueldad y vulgaridad» (457). Advierte Ramos Sucre un carácter irascible también en su tía, talante que parece común a esa rama de la estirpe.

siendo calificada posteriormente por el poeta como «nuestra verdugo Rita Sucre» (*ápu*d Hernández Bossio, 2007: 14) e incluso en la confianza fraternal se refiere a ella con distancia, empleando, como se verá en la carta del 25 de octubre de 1929 (458) nombre y apellido. El ambiente del hogar queda retratado por el poeta en la carta del 20 de marzo de 1929 dirigida a su hermano Lorenzo: «En nuestra casa siempre fue proscrita esa cualidad fecunda [la paciencia] y la irascibilidad plebeya subió a ser considerada como energía» (456). En este testimonio se pone de manifiesto el carácter irritable reinante en el hogar de los Ramos Sucre, mientras el poeta se esfuerza por alabar las virtudes de la paciencia en el mismo texto: «Insisto en la nobleza de la paciencia, origen de las virtudes efectivas. La paciencia es el denuedo en la adversidad y la urbanidad con nuestros semejantes». Asimismo, señala en la carta del 8 de enero de 1930, dirigida a Dolores Emilia Madriz (462-463) que «la virtud austera o con facha de burro y alma de caníbal merece a cada paso mi abominación» (462).



Imagen 6 – Rita Sucre Mora¹⁴⁰



Imagen 7 – Rita Sucre Mora¹⁴¹

¹⁴⁰ Imagen extraída del portal dedicado a Ramos Sucre en la Biblioteca Virtual Cervantes <http://www.cervantesvirtual.com/portales/jose_antonio_ramos_sucre/imagenes/>.

¹⁴¹ Fotografía perteneciente al álbum familiar de los Almandoz Ramos, extraídas del artículo de Arturo Almandoz Marte (2016): “Ramos Sucre: el tío políglota”, en *Prodavinci*, 5 de marzo de 2016. <<http://historico.prodavinci.com/blogs/ramos-sucre-el-tio-poliglota-por-arturo-alandoz-marte/>>.

El matrimonio Ramos Sucre tuvo un primer hijo, llamado José Antonio, que nació en 1888 y falleció a los dos meses (Hernández Bossio, 2007: 21). Trina¹⁴² (1889-1977) fue la segunda hija, la primera niña, a la que se le otorgó el nombre de la abuela paterna.



Imagen 8 – Trina Ramos Sucre y el que será su esposo: José Almandoz Mora¹⁴³

El 9 de junio de 1890 nació José Antonio. Su nombre fue el mismo que el del primogénito fallecido; nombre al que añadieron otros dos: Primo Feliciano. El poeta podía haberse hecho llamar por estos últimos, pero aceptó ser, como señala Hernández Bossio (2007: 22), una especie de sustituto. Fue bautizado el 10 de noviembre de 1890 en la Iglesia de Santa Inés de Cumaná. Sus padrinos de bautismo fueron su tío José Antonio Ramos Martínez y su abuela materna Dolores Mora de Sucre¹⁴⁴.

¹⁴² Contraerá matrimonio en diciembre de 1911 con José Almandoz Mora (Iturriza Guillén, 1973: 562); matrimonio al que Ramos Sucre no pudo asistir (Hernández Bossio, 2007: 54). Tuvieron cinco hijos: Luisa Amelia, Guillermo, María Isabel, Enrique y Virginia.

¹⁴³ Fotografías pertenecientes al álbum familiar de los Almandoz Ramos, extraídas del artículo de Arturo Almandoz Marte (2016): “Ramos Sucre: el tío políglota”, en *Prodavinci*, 5 de marzo de 2016 <<http://historico.prodavinci.com/blogs/ramos-sucre-el-tio-poliglota-por-arturo-almandoz-marte/>>

¹⁴⁴ Tras su tarjeta de bautizo, Hernández Bossio (2007: 22) apunta que el poeta escribió en francés: «el misterio no ha sido todavía esclarecido pero se ha levantado una punta del velo. Helmholtz principio conservación energía».

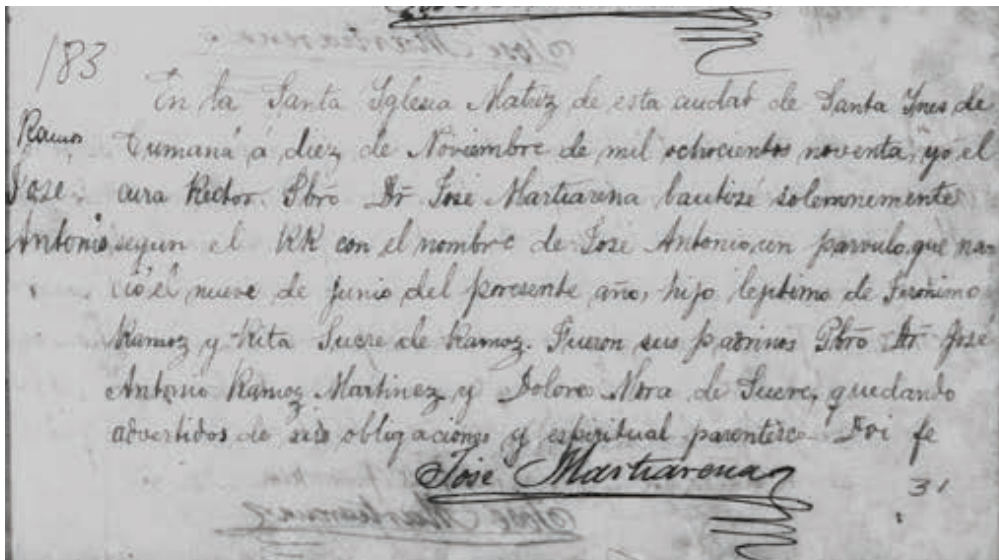


Imagen 9 – Partida de bautismo de Ramos Sucre¹⁴⁵



Imagen 10 – Tarjeta de bautizo de Ramos Sucre¹⁴⁶

¹⁴⁵ Queremos dar las gracias desde aquí a la Dra. María Dolores Adsuar Fernández por proporcionarnos dicho documento.

¹⁴⁶ Tarjeta extraída de la Fundación CIEV <<http://www.fundacionciev.com/100-libros-imprescindibles-de-autores-venezolanos/>>.

José Antonio fue seguido por los siguientes hermanos:

- Miguel (1892-1974), quien publicó en 1922 *Contribución al Sesquicentenario de nuestra Independencia*¹⁴⁷. Como apunta el propio Miguel (1961: 5) en la Introducción, se trata de «un modesto opúsculo [con] dos pensados y sentidos artículos que he elaborado en el curso de mi existencia con el fin de ofrendarlos [...] a nuestro Libertador». El primero de los artículos fue publicado bajo el pseudónimo de Carlos Martel en *El País* (La Habana), el 28 de octubre de 1922 y se titula “Ante el busto de Bolívar”¹⁴⁸. El segundo, intitulado “A Bolívar, mi inspirador y mi guía”¹⁴⁹, apareció en *El Universal* (Caracas), el 17 de diciembre de 1937¹⁵⁰.



Imagen 11 – Miguel Ramos Sucre¹⁵¹

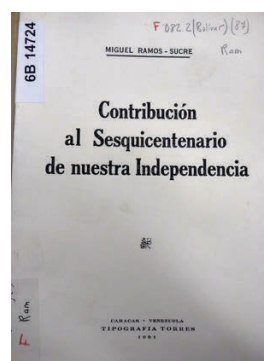


Imagen 12 – Portada de *Contribución...*¹⁵²

¹⁴⁷ Asimismo, hemos tenido oportunidad de consultar el volumen *Unión continental y democracia social*, de Miguel Ramos Sucre, publicado en 1947 en la editorial caraqueña Crisol. En él, se anota otra publicación: el folleto titulado “Proyecto de Unión Ibero-Americana”, aparecido en *El Espectador Habanero* en septiembre de 1936 (*vid.* Miguel Ramos Sucre, 1947: 12). Resulta interesante el estudio de estas publicaciones, las cuales pueden llevarnos a conocer mejor a la familia en la que creció el poeta.

¹⁴⁸ *Vid.* Miguel Ramos Sucre (1961: 9-13).

¹⁴⁹ *Cfr.* Miguel Ramos Sucre (1961: 15).

¹⁵⁰ Germán Carrera Damas (2005: 98), en la nota 52 del *El bolivarianismo-militarismo, una ideología de reemplazo*, aludió a la obra de Miguel: «Miguel Ramos Sucre, en 1922, refiriéndose a las profanaciones cometidas por los acólitos de Juan Vicente Gómez, tranquilizó al héroe dándole a la invocación el carácter de una redención del mismo: “Pero no importa, Bolívar! Aún hay patriotas que te aman y quieren redimirte” [*Contribución...*, pág. 9]».

¹⁵¹ Con frecuencia se atribuye esta fotografía de Miguel a José Antonio, en el enlace de la Fundación CIEV se esclarece el asunto, atribuyéndole a este rostro su verdadera identidad. Asimismo, en *Ramos Sucre en la Biblioteca Nacional* (1990: 7), se declara que se trata de su hermano Miguel. Fotografía extraída de la Fundación CIEV <<http://www.fundacionciev.com/100-libros-imprescindibles-de-autores-venezolanos/>>.

¹⁵² Fotografía tomada en la Biblioteca Hispánica de la AECID.

- Luis (1894-1965). Médico, contrajo matrimonio en 1924 con Dolores Martínez Centeno y tuvieron cinco hijos (Iturriza Guillén, 1973: 562-563). En el tomo I del *Archivo médico de Cumaná* (pp. 51 y 52) se lee: «El Dr. Luis Ramos Sucre, nació en Cumaná en 1894 [...]. La primaria y secundaria la hizo en Cumaná. Su educación fue conducida por [...] el Pbro. Antonio Ramos Martínez, que era su tío. Estudió medicina en Caracas y se graduó de Médico en el año 1919. Ejerció en Cumana; sirvió al Hospital Alcalá, donde fue clínico y obstetra, también se desempeñó como médico de la Guarnición de Cumaná. Cuando ocurrió el terremoto de Cumaná en 1929, estuvo al servicio de la Cruz Roja recién fundada. Luego se fue a Maracay para ser Director del Hospital Militar. Más tarde fue Director del Hospital Vargas de Caracas. Sus trabajos fueron 1) La anquilostomiasis en Cumaná 2) Notas sobre Amibiasis Hepática 3) Notas sobre Paludismo 4) Recaídas y reincidencias del Sarampión». Resultan curiosos sus trabajos sobre la enfermedad infecciosa diagnosticada a su hermano: amibiasis, demostrando preocupación por las dolencias que afectaban a este¹⁵³.



Imagen 13 – Luis Ramos Sucre¹⁵⁴

¹⁵³ *Cfr.* la carta enviada a Lorenzo el 25 de octubre de 1929: «Tú supondrás si con tales antecedentes puedo yo resistir una infección imperecedera como la amibiasis» (458) y la dirigida a Dolores Emilia el 5 de febrero de 1930: «El instituto tropical de Hamburgo asegura haberme curado la amibiasis perfectamente» (465)–.

¹⁵⁴ Imagen no divulgada de Luis Ramos Sucre que hemos hallado en Leopoldo Moreno Brandt (2014): “Dr. Ricardo Baquero González. Un Apóstol de la Medicina”, en *Revista de la sociedad Venezolana de Historia de la Medicina*, vol. 63, n° 1 <<http://revista.svhm.org.ve/ediciones/2014/1/art-4/>> La fotografía corresponde a la reunión en el Club Paraíso donde se gestó la fundación de la SVC. SOCIEDAD DE CIRUGÍA.

- Lorenzo (1898-1951). Hermano predilecto del poeta al que aconsejaba en todas las vertientes de su vida y con quien se confesaba. Lorenzo se casará alrededor de 1924 con Blanca González Pregal y tendrán cuatro hijos: Gladys, Luisa Elena, Isabel Cecilia (Chela) –a quien, según nos indicó ella misma por correo electrónico, dedica “Isabel” de *El cielo de esmalte*– y José Antonio.



Imagen 14 – Lorenzo Ramos Sucre¹⁵⁵



Imagen 15 – Blanca y Lorenzo¹⁵⁶

- María del Carmen Quintina (1899-1901), Fallecida a los dos años a causa de una infección intestinal (Hernández Bossio, 2007: 30).
- Carmen (1902-1938). De ella dice el poeta a Lorenzo en la carta del 28 de abril de 1930: «Carmen Ramos posee consejos míos sobre el arte de escribir» (479). Ocho niños, pues, nacieron en total del matrimonio. De ellos, dos fallecieron.

La infancia de Ramos Sucre va a ser la época en la que su espíritu quede profundamente marcado (Bravo, 1997: 20) a causa de los encontronazos con una Rita Sucre cada vez más seria y autoritaria (Hernández Bossio, 2007: 24).

¹⁵⁵ Imagen extraída del portal dedicado a Ramos Sucre en la Biblioteca Virtual Cervantes <http://www.cervantesvirtual.com/portales/jose_antonio_ramos_sucre/imagenes/>.

¹⁵⁶ Fotografía extraída de la Fundación CIEV <<http://www.fundacionciev.com/100-libros-imprescindibles-de-autores-venezolanos/>>.

La amistad es una capitulación de la dignidad (425). Leer es un acto de servilismo (423). El calificativo de sobresaliente aplicado a los escolares: etiqueta de borregos, presea de insignificantes, ruido de anónimos (424).

La actitud prohibitiva de sus padres respecto a los juegos y dispersión del joven Ramos Sucre va a recalar en su salud. Muy niño se le impide divertirse en el río Manzanares con amigos, tampoco se le permite ir al mar (Hernández Bossio, 2007: 25). Quizá su consideración de la amistad quede bastante bien reflejada en el aforismo que introduce este apartado –sin perder de vista su tono mordaz–: socializar y comprometerse con los demás, estrechar un vínculo, crear una relación, supone una desatención del propio sujeto, una mengua del decoro y la excelencia. Cuánto de verdad encerraría, para Ramos Sucre, tal pensamiento, pese a revestirlo de humor. La dificultad que arrastra durante su vida para conservar relaciones y crear nuevas amistades lo lleva a refugiarse cada vez más en sí mismo. No obstante, en septiembre de 1897, tras cumplir siete años, comienza a asistir a la escuela del maestro Jacinto Alarcón Blanco (Hernández Bossio, 2007: 24) y ya destaca por su memoria y gusto por aprender, por su carácter alegre, extraordinaria inteligencia y escasos amigos (León, 1989: 11). Muy pronto, pues, despierta su atracción por el aprendizaje y la lectura, que no sin ironía –por el placer que debería causarle–, define como una actividad servil. Sin duda, como toda tarea, la lectura implica cierta consagración del tiempo y la voluntad.

Hacia 1900, su padrino, siguiendo a Silva Aristeguieta (2013: 17), decide llevarse al joven José Antonio para educarlo. Sus padres acceden a ello¹⁵⁷. Allí es matriculado en el Colegio Santa Rosa, dirigido por José Jesús Martínez Mata (1833-1920), donde su

¹⁵⁷ En relación con la marcha de Ramos Sucre a Carúpano, Hernández Bossio duda entre que su padre lo enviase o fuese el propio tío quien decidiese llevárselo. Apunta Hernández Bossio (2007: 25) que Jerónimo Ramos se percata de la curiosidad intelectual de su hijo y lo manda a estudiar con su padrino; más adelante (Hernández Bossio, 2007: 26), considera que tal vez el mismo sacerdote fuese el que tomase tal decisión. De este mismo parecer es León (1989: 11): «el tío clérigo [...] atraído por el brillante talento del niño, pidió llevárselo consigo. Quería esmerarse en su adecuada instrucción». Recuérdese, no obstante, que también su hermano Luis recibiría una educación «conducida» por el tío Ramos, según se lee en el tomo I del *Archivo médico de Cumaná* (p. 51).

padrino también impartía clases de latín¹⁵⁸, retórica y filosofía (Hernández Bossio, 2007: 27). Durante tres años, Ramos Sucre vive prácticamente encerrado: su tío apenas le permite salir y no encuentra otro entretenimiento que la biblioteca del padre Ramos. Un periodo infernal que el propio poeta define así en la carta del 25 de octubre de 1929 dirigida a Lorenzo:

Carúpano fue un encierro. El padre Ramos ignoraba por completo el miramiento que se debe a un niño. Incurría en una severidad estúpida por causas baladíes. De allí el ningún afecto que siento por él. Yo pasaba días y días sin salir a la calle y me asaltaban entonces accesos de desesperación y permanecía horas llorando y riendo al mismo tiempo. Yo odio a las personas encargadas de criarme. No acudí a papá por miedo. El P. Ramos era una eminencia y yo no era nadie, sino un niño mal humorado. La humanidad bestial no veía que el mal humor venía de la desesperación del encierro y de no tener a quién acudir. Yo temía a papá, quien era atento con Trinita y no conmigo. Ya ves cómo se vino elaborando mi desgracia. Suponte que yo era regañado por el Padre Ramos y regañado por la plasta de mierda de Martínez Mata porque retozaba con los niños de mi edad, a los once años, en la plaza de Santa Rosa. Es decir, yo era regañado por un acto impuesto por la pedagogía anglosajona hace tres siglos y defendido celosamente por la policía anglosajona. Habla con personas que conozcan a Inglaterra y los Estados Unidos (457-458).

Es en estos años en Carúpano cuando muere el padre de Ramos Sucre, el 23 de marzo de 1902. Rita Sucre se encargó de mantener a la familia, motivo por el que Ramos Sucre continuó en Carúpano hasta el 23 de octubre de 1903¹⁵⁹, fecha en la que muere el tío Ramos (Silva Aristeguieta, 2013: 19; Hernández Bossio, 2007: 33). Sin embargo, el regreso a Cumaná del joven Ramos Sucre a los trece años tampoco fue muy alentador. Sí feliz, pues añoraba el paisaje cumanes; pero poco caluroso en lo que atañe a la bienvenida maternal. Vivió con sus tíos mientras su madre y hermanos ocupaban la casa natal del poeta Andrés Eloy Blanco¹⁶⁰. En la misma carta citada del 25 de octubre de 1929 a su hermano Lorenzo, le confiesa:

Al salir de ese presidio de Carúpano, circuito del infierno dantesco, pude salir a la calle, pero la tiranía era más severa aunque de nueva forma. Incurría en el enojo de Rita Sucre por actos de falta de atención o de fatiga de la atención y estas escenas eran tremendas y

¹⁵⁸ De su tío incorpora Ramos Sucre, como ya se ha dicho, el amor a la lengua latina, que contribuirá a moldear notablemente su estilo.

¹⁵⁹ Asistió junto a su tío al entierro de su padre (Hernández Bossio, 2007: 30).

¹⁶⁰ Luis Felipe Blanco, padre del poeta, se la había encomendado a Rita Sucre porque en 1903 fue confinado a la isla Margarita por Cipriano Castro (Hernández Bossio, 2007: 34).

duraban meses. No podía aplacarla a pesar de mi docilidad nativa. Yo me creía obligado a dar el ejemplo de la honestidad y sólo conseguí ser un hipócrita, un mentiroso (457-458).

Llamativa la referencia a su madre con el distante empleo de nombre y apellido, como ya se ha indicado. Una verdadera pesadilla la convivencia entre ambos, a pesar de la «docilidad nativa» del poeta; actitud que, seguramente, incrementó sus alteraciones nerviosas por sentirse «un hipócrita, un mentiroso» al no rebelarse e intentar aplacar el carácter irascible de una figura materna bastante ajena a la ternura. Finalmente se mudará toda la familia a la casa de la calle Sucre. En esta casa, Rita, en colaboración con su hija Trina, inaugura una escuela infantil –posteriormente, Rita desempeñó la profesión de maestra en la Escuela Federal Rendón (Hernández Bossio, 2007: 34)–.

Ramos Sucre ingresa en 1904 en el Colegio Nacional de Varones de Cumaná, conocido más tarde como Colegio Federal y denominado actualmente Liceo Antonio José de Sucre¹⁶¹. Destacado estudiante, fue seleccionado como ayudante en las clases de latín por José Silverio González Varela, rector del Colegio. Con su hermano Miguel accede al primer curso de bachillerato y, desde el primer día, resulta el mejor de la clase (Hernández Bossio, 2007:38). Conocía ya el latín y el francés; estaba aprendiendo inglés, italiano y alemán (León, 1989: 11).

Al mismo tiempo, son cada vez más escasas las salidas de Ramos Sucre durante la adolescencia, ahora por voluntad propia, tras convertir la reclusión en costumbre. Su amigo Diego Córdoba lo recuerda, según Silva Aristeguieta (2013: 22), saliendo del colegio con un libro para dirigirse a su casa a estudiar. Solía participar, sin embargo, en las tertulias nocturnas de la plaza de San Francisco. A estas reuniones acudían, entre otros, Juan Miguel Alarcón, Julián y Andrés de la Rosa, Antonio Rafael Machado, Rafael Antonio Varela o Pedro Milá González. En octubre de 1910, Ramos Sucre se gradúa de Bachiller en Filosofía. Entre sus compañeros de promoción, como señala Larrazábal

¹⁶¹ Alberto Silva Aristeguieta (2013: 21) se refiere a la relación entre la familia de Ramos Sucre y el Colegio, fundado en 1834. Su abuelo José Antonio Ramos González fue catedrático allí; su tío José Antonio Ramos Martínez desempeñó el cargo de rector en dos ocasiones; su familiar –tío abuelo y medio hermano de su abuelo paterno– José Silverio González (1820-1886) fue rector durante años y a él sucedería en la dirección su hijo José Silverio González Varela (1859-1938), quien era rector cuando Ramos Sucre ingresó y durante sus estudios (Hernández Bossio, 2007: 12).

Henríquez (2001: 910), se encuentran su hermano Miguel, Juan Bautista Mariña Liccioni, Dionisio López Orihuela o su gran amigo: Cruz María Salmerón Acosta (1891-1929).

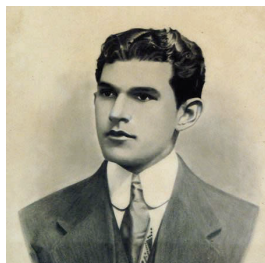


Imagen 16 – Salmerón Acosta¹⁶²



Imagen 17 – Ramos Sucre¹⁶³

Con Salmerón Acosta¹⁶⁴ mantuvo con Ramos Sucre una intensa amistad. Prueba de su relación es el soneto “Cielo y mar”¹⁶⁵, que Salmerón Acosta le dedica.

¹⁶² Fotografía extraída de <<https://www.poeticous.com/cruz-maria-salmeron-acosta?locale=es>>.

¹⁶³ Imagen de archivo de *El Nacional*, publicada a los 124 años del nacimiento de Ramos Sucre.

¹⁶⁴ Recordado poeta de Manicuaire, fraternal amigo de Ramos Sucre (Larrazábal Henríquez, 2001: 910). Rodríguez Campos (2017) advirtió la confusión en su fecha de nacimiento a partir de su investigación en el archivo histórico de la Universidad Central de Venezuela y remarcó la del 2 de enero de 1891 a partir de una copia de la partida de nacimiento del poeta. Desde la óptica literaria, se pueden advertir ciertos intereses comunes ante ambos poetas: la concepción de una amada distante (Rincones Díaz, 2004: 149) o el apartamiento voluntario de la realidad (Rincones Díaz, 2004: 150). La lepra, diagnosticada al poeta en 1911, lo obliga a regresar a Manicuaire y finalizará sus días en una casa sobre una colina a la orilla del mar, siendo conocido como “el solitario de la cima de Manicuaire” (Solaeche, 2007). Para una aproximación interactiva del poeta, véase la completa biografía retransmitida por Globovisión en dos ocasiones de octubre de 2016 –días 2 y 9–, elaborada a partir del texto *Cielo, mar y amor* (2015), de William Rodríguez Campos (cfr. Recursos web de las Referencias bibliográficas). Ramos Sucre, tal vez marcado por la proximidad de tal desgracia, concede un lugar a la enfermedad de Hansen en la construcción de su imaginario poético prácticamente desde el inicio de su producción. La menciona en *La torre de Timón*: en “Al pie de un cipo” (49-50) y en “El crimen de la esfinge” (49-50) –cuyo «protagonista es, a no dudarlo, Cruz María Salmerón Acosta, reconstruido poéticamente en el recuerdo del autor», según Larrazábal Henríquez (2001: 911)–; introduce a personajes leproso también en *El cielo de esmalte*: en “La frontera” (176) y en “Los gafos” (141) donde se alude a esta enfermedad mediante el nombre específico de un tipo de lepra –gafedad– que encorva los dedos de manos y pies (DRAE, 2010). Asimismo, su preocupación se extiende a otras enfermedades de la epidermis como la sarna: “Las suplicantes” (247) de *Las formas del fuego* montan sobre «camellos roídos de sarna»; los habitantes de la isla secreta de “El domicilio del eider” (347), de *El cielo de esmalte*, la padecen. Por otro lado, resulta interesante la relación entre ambos autores novelada por Rubi Guerra en el capítulo V de *La tarea del testigo* (Guerra, 2007: 41-44).

¹⁶⁵ He aquí el soneto de Salmerón Acosta (2009: 14): «“Cielo y mar”. *A José Antonio Ramos Sucre*. En este panorama que diseño/ para tormento de mis horas malas,/ el cielo dice de ilusión y galas,/ el mar discurre de esperanza y sueño.// La libélula errante de mi ensueño/ abre la transparencia de sus alas,/ con el beso de miel que me regalas/ a la caricia de tu amor risueño.// Al extinguirse el último celaje,/ copio en mi alma el alma del paisaje/ azul de ensueño y verde de añoranza;// y pienso con obscuro pesimismo,/ que mi ilusión está sobre un abismo/ y cerca de otro abismo mi esperanza». Según, López Orihuela, fue Ramos Sucre quien impulsó a Salmerón Acosta hacia su vocación de poeta (Hernández Bossio, 2007: 49).

En cuanto a sus estudios, con la intención de cursar Derecho, marcha a Caracas en 1910 y allí permanece diecinueve años, hasta comienzos de diciembre de 1929. Se matricula en Derecho, en la Facultad de Ciencias Políticas, y en Literatura, en la Facultad de Filosofía y Letras. En septiembre de 1911 se traslada a otra pensión en la esquina de Colón (Hernández Bossio, 2007: 53).

Respecto a su interés por el arte, resulta llamativo señalar que, al año siguiente, en 1912, Ramos Sucre asiste a reuniones semanales del Círculo de Bellas Artes. Entre los miembros del Círculo cabe mencionar a los que conformarían la Escuela Paisajista de Caracas –a la que nos referiremos más detenidamente en el próximo capítulo–, como el pintor Manuel Cabré (1890-1984). El Círculo, de modo general, se oponía a las ideas de la Academia de Bellas Artes; solían establecer reuniones entre representantes de distintas disciplinas artísticas para debatir sobre temas variados. Se observa, desde el ámbito pictórico, la búsqueda de la interdisciplinariedad, la tendencia a la amplitud y el deseo abarcador que parecía imperar en el horizonte artístico venezolano y que también marcaría el gusto ramosucreano tanto en la forma de sus poemas como en el contenido de algunos de ellos –pues se inspiraban en obras artísticas¹⁶⁶–.

Hacia 1915, la familia de Ramos Sucre vende la casa de la calle Sucre y se instalan en La Pastora, en el número 80 de Amadores a Urapal. Él no llegó a vivir en ella, pero sí alojó en el segundo piso de la misma su biblioteca¹⁶⁷ (Hernández Bossio, 2007: 45-46). Ramos Sucre prefirió residir en la pensión situada de Camejo a Santa Teresa, en una esquina del Teatro Nacional. Allí pudo vivir gracias a la ayuda económica que le

¹⁶⁶ Por ejemplo, Ramos Sucre toma como base el grabado de Durero *El caballero, la muerte y el diablo* en “El talismán” (*LFF*, 275) e introduce una referencia de *San Jerónimo en su gabinete* en el poema “Gloria” (*ECE*, 241). A ello nos referimos en el capítulo VIII. Apunta a este respecto Paz Castillo (1980: 19): «Muchos de sus poemas [...] son reminiscencias, más que de la lectura, de las láminas que ilustran viejos libros: Gustavo Doré, Alberto Durero, etc.».

¹⁶⁷ De la biblioteca del poeta apenas resta un inventario elaborado por Miguel, su hermano, con mil doscientos setenta y cuatro títulos, cuando la biblioteca ya había comenzado a dispersarse. Sí se conservan algunos volúmenes en la Casa Ramos Sucre. León (1989: 12) se refiere a las obras presentes en ella: «Además de obras en latín, griego (antiguo y moderno), inglés, alemán, francés, italiano, portugués, sueco, danés y holandés, idiomas profundamente conocidos por él, hay un ejemplar de *Mireya* en provenzal, libros en sánscrito y en ruso. La Mitología, la Historia, la Química, la Medicina, figuran allí al lado de temas filológicos». Como se desprende del testimonio de León, poseía obras en diversas lenguas.

proporcionaba Salmerón Acosta; con el que durante un año compartió habitación. Más tarde, Ramos Sucre obtuvo una beca del gobierno del estado Sucre para continuar sus estudios (Hernández Bossio, 2007: 48). La pobreza, sin embargo, como señala Hernández Bossio (*ibíd.*) lo obligaba a vestir siempre con un solo traje, camisa blanca con el cuello levantado, corbata ancha bajo el chaleco, sombrero de ala corta, bastón fino.

Su carrera no estuvo exenta de dificultades. Al llegar a Caracas, la Universidad Central de Venezuela se encontraba cerrada debido, aparentemente, a una posible epidemia de peste bubónica (Núñez Beauperthuy, 1956: 10). En 1912 abre de nuevo la Universidad e inicia sus estudios junto a Salmerón Acosta, Diego Córdoba, Andrés Eloy de la Rosa y Eduardo Arroyo Lameda, entre otros. Ramos Sucre aprueba con distinción los exámenes de ese curso¹⁶⁸. Sin embargo, la Universidad vuelve a cerrar el diecinueve de septiembre de 1912 hasta 1916 debido a una huelga general declarada por el Consejo Central de la Asociación de Estudiantes de Venezuela que pedía la renuncia del rector Felipe Guevara Rojas. Ante esta situación, la inestabilidad educativa es absoluta. Numerosos estudiantes abandonarán sus carreras. Ramos Sucre, como buen prototipo de genio tenaz, continúa los estudios de Derecho por su cuenta.

Hacia 1914, su madre se instala en Caracas, en una casa en La Pastora, con los hermanos menores del poeta. Él, sin embargo, prefiere continuar alojándose en pensiones. Entre 1916 y 1917, Ramos Sucre supera todos los exámenes relativos a las materias de los tres últimos cursos de la carrera; exámenes que él solo se había encargado de preparar. El 21 de junio de 1917, gracias a su tesón vencedor de grandes contratiempos, Ramos Sucre recibe el título de Abogado. Indica Silva Aristeguieta (2013: 30) que, con este título, Ramos Sucre ya podía ejercer como tal; sin embargo, no va a recibir el título de Doctor en Ciencias Políticas hasta 1925. Esta demora, continúa Silva Aristeguieta (*ibíd.*) puede conectar con la escasa atracción que parecía sentir Ramos Sucre hacia el Derecho.

¹⁶⁸ «En Derecho romano y Derecho público eclesiástico recibe la calificación de “sobresaliente por unanimidad”, y en Sociología obtiene “sobresaliente”. También aprobó un curso sobre Literatura; solo él y Eduardo Arroyo Lameda recibieron la calificación de “sobresaliente por unanimidad” en ese curso» (Silva Aristeguieta, 2013: 29).

El trabajo es un ejercicio devoto que sirve a los desvalidos para ganar el reino de los cielos; El derecho y el arte son una enmienda del hombre a la realidad (424).

En relación con su perfil laboral –tareas cuyo cumplimiento conducen a la satisfacción propia y conducen al premio del paraíso, según su aforismo–, Ramos Sucre cumplió con sus numerosas obligaciones. Fue maestro desde 1911 en el Colegio Sucre¹⁶⁹, en Caracas, donde obtuvo la cátedra de Historia y Geografía de Venezuela. Al año siguiente, consiguió la de Latín y Griego en el Colegio Federal de Caracas o Liceo Caracas –hoy Andrés Bello¹⁷⁰–. En tal centro contó entre sus alumnos con Francisco Tamayo en 1920, Carlos Augusto León en 1927 y Julián Padrón¹⁷¹.

En 1913, Ramos Sucre es nombrado asistente del director del Museo Bolivariano, el danés Christian F. Witzke (1854-1921), quien le enseña su lengua en unos meses (Hernández Bossio, 2007: 57). En este mismo año obtiene las cátedras de Historia y Geografía Universal y de Venezuela en la Escuela Nacional de Maestros o Escuela Normal¹⁷², donde cuenta con alumnos como Félix Armando Núñez¹⁷³.

Hacia 1919 fue profesor de inglés en la Academia Militar en La Planicie, donde sería acusado por el coronel Elías Sayago, director de la Academia, de criticar a Juan

¹⁶⁹ El director, José Manuel Núñez Ponte (1870-1965), abogado y escritor, compartía con Ramos Sucre su afición por Baralt. Los distanciaba, sin embargo, su simpatía hacia el clero. Núñez Ponte, devoto católico, escribió ensayos sobre personalidades católicas; Ramos Sucre, si bien creía en las virtudes cristianas, no mostraba afecto hacia los miembros de la institución eclesiástica (Silva Aristeguieta, 2013: 32).

¹⁷⁰ El director era Luis Espelosín y el subdirector, Rómulo Gallegos, profesor de Historia Universal y director desde 1922 hasta 1930. Véase Silva Aristeguieta (2013: 32). Gallegos tuvo relación con Ramos Sucre durante diecisiete años, mientras el poeta cumánés publicó toda su obra y Gallegos dio a luz la novela que lo alzaría como representante indiscutible del llano venezolano: *Doña Bárbara*. Sin embargo, la relación entre ambos no se encuentra documentada, como recalca Hernández Bossio (2007: 55).

¹⁷¹ Julián Padrón (1980: 50), en “Recuerdos de Ramos Sucre” cuenta que el poeta fue su profesor de Latín y Raíces Griegas. Enseñaba las declinaciones a partir de fragmentos de textos que debían traducir y comentaba anécdotas sobre los personajes de los textos a las que los alumnos correspondían con simpatía.

¹⁷² Apunta León (1989: 12) que ciertos miembros del jurado así como otros concursantes consideraban que no existía jurado digno de examinarlo debido a la superioridad que mostraba Ramos Sucre: «“no hay jurado para él”, exclamaron sus presuntos opositores, tan pronto como se supo su propósito de concurrir».

¹⁷³ Recuerda Félix Armando Núñez en “Ramos Sucre” (1980: 76-77) sus clases de Historia y Geografía de Venezuela en la Escuela Normal de Caracas en 1913 como sesiones de gran plasticidad y belleza en las que los personajes históricos parecían cobrar vida.

Vicente Gómez en horas de clase. Sayago envió el 18 de agosto al vicepresidente José Vicente Gómez, hijo del dictador, un telegrama donde lo señalaba como difamador y exigía su retiro. He aquí el telegrama tal como lo transcribe Pedro Beroes (1990: 14), siguiendo la investigación de Anselmo Amado¹⁷⁴:

He tenido conocimiento que el Dr. J. A. Ramos Sucre, profesor de inglés en este instituto, en horas de clase, se expresa mal del general Gómez y su gobierno. Abierta la averiguación correspondiente entre los cadetes de segundo y tercer año, resulta ser cierto, resultado que me apresuro a llevar a su superior conocimiento, exigiéndole el pronto retiro de tan perjudicial elemento.

El general Tobías Uribe, director del Telégrafo Nacional, envió al mismo tiempo una copia de este telegrama a Juan Vicente Gómez, quien ordenó la detención del poeta desde Maracay. El telegrama del general Lorenzo R. Carvallo, dirigido a Gómez, lo pone de manifiesto (Beroes, 1990: 14-15):

A las 10:30 me dio orden telefónicamente el capitán Anselmi, de parte del general José Vicente Gómez de prender al Dr. Ramos Sucre y acto continuo di orden de prisión que al estar cumplida le avisaré inmediatamente.

Ramos Sucre fue conducido a la comandancia de la policía donde estuvo detenido hasta finales de agosto; unos días durante los que sus amigos, personalidades de renombre intelectual, acudieron ante Gómez para reclamar su libertad. De este hecho queda la única carta que envió al “Respetado General Gómez” a Maracay el dos de septiembre (Hernández Bossio, 2007: 70). Ramos Sucre fue retirado de sus clases en la Escuela Militar (Hernández Bossio, 2007: 71). Asimismo, fue supernumerario catalogador en la Biblioteca Nacional (Silva Aristeguieta, 2013: 32).

En cuanto a la profesión de abogado, hay que decir que apenas la ejerció. En 1918 actuó una vez como Juez Accidental de Primera Instancia en lo Civil, dictando una sentencia de divorcio para una pareja de extranjeros el 25 de junio de 1918. Dos textos, por cierto, publicó de temática histórica-jurídica: “Ni el derecho ni la fuerza” (*LAP*, 416), el 21 de abril de 1913 en el diario *El Tiempo*, y “El contrato de venta. Observación” (*LAP*,

¹⁷⁴ Anselmo Amado halló en el Archivo Histórico de Miraflores un carta del poeta dirigida a Gómez, con fecha del 2 de septiembre de 1919, expresándose con dolor del acontecimiento ocurrido (Beroes, 1990: 13, 15). Amado publicó en abril de 1981 en *El Nacional* un texto titulado “Prisión de Ramos Sucre en 1919”.

419), el 26 de julio de 1918 en *El Universal*. En 1914 ingresa en la Cancillería y es nombrado Oficial de la Dirección de Derecho Público Exterior, donde trabaja como intérprete y traductor de documentos durante quince años, hasta su fallecimiento. El Canciller o Ministro de Relaciones Exteriores era el escritor modernista Manuel Díaz Rodríguez (1871-1927); tras él, desempeñan el cargo Esteban Gil Borges (1919-1921) y Pedro Itriago Chacín (1921-1936). Su oficina, en la Casa Amarilla, estaba orientada a la Plaza Bolívar¹⁷⁵. No obstante, continuó ejerciendo como docente: en 1923 fue jurado de la tesis de bachiller de Arturo Uslar Pietri (Silva Aristeguieta, 2013: 33)¹⁷⁶.

En 1925 se muda de la pensión en la esquina de la Pelota y se sitúa en otra cercana a la plaza del Panteón, última residencia del poeta antes de su viaje a Europa. Allí alquiló la habitación contigua para evitar ruidos e intentar conciliar el sueño –lo cuenta a su hermano Lorenzo en la carta del 20 de marzo de 1929¹⁷⁷–. Además, debido a sus crecientes insomnios¹⁷⁸ –cuyo origen científico se desconoce–, comenzó a recurrir a los hipnóticos para conciliar el sueño. Inicia el consumo de hidrato de cloral, un suave

¹⁷⁵ Enrique Bernardo Núñez (1980: 36) en “J.A. Ramos Sucre” relata una visita que realizó al poeta venezolano en su oficina del Ministerio de Relaciones Exteriores y describe el espacio como «un salón espacioso de grandes cortinones y libros cubiertos de polvo».

¹⁷⁶ No se conocen documentos al respecto. En cuanto a la relación entre ambos, Víctor Carreño (2001: 49) en “Visita en el tiempo a Uslar Pietri” señala un extraño comportamiento por parte del autor de *Las lanzas coloradas* al no recoger la figura de Ramos Sucre –ni la de Julio Garmendia– en su estudio *Letras y hombres de Venezuela* (1948) ni señalarlo como influencia en “Barrabás”, relato recogido en el volumen *Barrabás y otros relatos* (1928), donde aparece un personaje procedente de la tradición cristiana que se encuentra encerrado en un calabozo. A la pregunta de cuáles han sido sus referentes para esta obra, él responde que estaba escrita en 1924 –un año antes de la publicación de *La torre de Timón*, lo que, según Carreño (*ibid.*) resulta sospechoso–. Por otro lado, según testimonio de Uslar Pietri en una entrevista de 1981 con Benito Irady –recogida en el nº 10 de *Oriente* (ápuđ García, 2001a: 596)–, un año después de la muerte de Ramos Sucre, alojado en la misma pensión que él, conoció ciertos datos de la existencia del poeta en dicho lugar: vivía aislado, leyendo en su habitación, colocando en las paredes recortes de prensa referidos a personas que se suicidaron. Este último hecho lo corrobora el propio Ramos Sucre en carta a Dolores Emilia Madriz del siete de junio de 1930: «Apenas puedo consolarme buscando la vida de enfermos ilustres a quienes la fatalidad apagó en plena juventud» (482).

¹⁷⁷ «Para salvar mi sueño, me he visto en el caso de alquilar la vivienda contigua de la mía, mucho más espaciosa y mejor amueblada. De ese modo evito el peligro de su habitación por dos personas al mismo tiempo, de donde vendría el diálogo en la noche y mi enfado. He ocupado, pues, la pieza contigua» (456).

¹⁷⁸ Según Ángel J. Capelleti (2001: 651) en “Ramos Sucre, orfebre de sus sueños”: «La clave de la obra de Ramos Sucre debe buscarse en [...] el insomnio». Sin duda, el estado de duermevela y esa sensación entre sueño y vigilia dotan a sus poemas de una atmósfera peculiar.

sedante, y, posteriormente, pasa al veronal, lo que le permitió dormir algunas horas¹⁷⁹. Ramos Sucre cuidaba su salud, rechazaba las consultas médicas y las enfermedades; se sabe que no bebía en las reuniones sociales ni fumaba (Hernández Bossio, 2007: 89). Sin embargo, el insomnio lo perturbaba y, entonces, se sucedían las caminatas por Caracas, las charlas nocturnas, las confesiones a amigos como Paz Castillo según Hernández Bossio (2007: 90): “este insomnio terminará por matarme”. Con frecuencia se reunía con otros compañeros en la Plaza Bolívar. Mario Briceño Iragorry (*apud* Beroes, 1990: 89-90) se refiere a la presencia de tres importantes cumaneses en aquel grupo: Juan Miguel Alarcón, Domingo Martínez y José Antonio Ramos Sucre, de «gravedad alegre y burlona» (Beroes, 1990: 90).

En cuanto a su papel como traductor, hay que recalcar que este resulta comprensible al conocer la cantidad de lenguas en las que se manejaba Ramos Sucre: latín, griego, francés, inglés, alemán, italiano –antes de llegar a Caracas–, más tarde aprende danés, sueco y holandés (León, 1989: 12). Además, leía en portugués y poseía ejemplares en provenzal, sánscrito y ruso (León, *ibid.*; Silva Aristeguieta, 2013: 37). Recuérdense, asimismo, las traducciones aludidas en el capítulo I.

Enamorarse es una falta de amor propio; El matrimonio es el camino por el cual dos personas llegan más fácilmente a odiarse y despreciarse (425).

La profusión con la que se incluyen figuras femeninas ausentes, damas imposibles o niñas virginales demasiado primerizas para el amor en la obra de Ramos Sucre entronca con la vertiente sentimental de la biografía del poeta. No llegó a conocersele pareja. Sí recuerda Paz Castillo algunas muchachas de las que el poeta llegó a enamorarse; le gustaba observarlas en las calles, sentadas en los poyos (Hernández Bossio, 2007: 63).

¹⁷⁹ Para una caracterización del hidrato de cloral y del veronal, así como para una aproximación a la posible influencia de ambos medicamentos en el mundo poético ramosucreano, colindante con lo onírico, *cfr.* Dayana Fraile (2013): “Arqueología del sueño: José Antonio Ramos Sucre y los hipnóticos”.

Mantuvo, no obstante, una relación de absoluta confianza y devoción hacia su prima Dolores Emilia Madriz Sucre¹⁸⁰, Mina. Quince años menor que él, destinataria de varias cartas que le envió desde Europa. Se sabe, por la correspondencia del poeta, que estaba dispuesta a visitarlo a Europa: «...me hablas de venirme a Europa en abril próximo esperando mi salud. Por esa fecha no se habrá decidido todavía el tremendo problema de mi salud» (465), le responde el poeta desde Hamburgo a su solicitud de visita el cinco de febrero de 1930. Como quiso Ramos Sucre, ella no llegó a encontrarse con él en Europa; permaneció siempre en Cumaná, sin llegar a casarse¹⁸¹. En una carta anterior, del ocho de enero de 1930, se refiere a las hermanas Madriz Sucre: «Luisita es la paloma monja imaginada por Rubén Darío. No me cansaré de proclamar el talento de la valiente Mercedes y la gracia de Trina» (463).



Imagen 18 – Dolores Emilia, Mercedes y Luisa¹⁸²



Imagen 19 – Dolores Emilia¹⁸³

¹⁸⁰ En relación con la familia Madriz Sucre, es interesante mencionar las tertulias particulares como el ateneo literario íntimo que organizaba la familia (García, 2001b: 599).

¹⁸¹ Una relación que no deja de recordar a Edgar Allan Poe con Virginia Eliza Clemm, su prima.

¹⁸² Extraída de *Ramos Sucre en la Biblioteca Nacional* (1990: 6).

¹⁸³ Imagen extraída del portal dedicado a Ramos Sucre en la Biblioteca Virtual Cervantes <http://www.cervantesvirtual.com/portales/jose_antonio_ramos_sucre/imagenes/>.



Imagen 20 – De arriba abajo: Trina, Luisa y Mireya Madriz Sucre¹⁸⁴

REPÚBLICA DOS ESTADOS UNIDOS DO BRASIL
FICHA CONSULAR DE QUALIFICAÇÃO

Esta ficha, expedida em duas vias, será entregue à Polícia Marítima e à Imigração no porto de destino

Nome por extenso Trina Madriz Sucre de León. ---
Admitido em território nacional em caráter Transitio.
Nos termos do art. 6º do dec. n. 7067, de 1945
Lugar e data de nascimento Cumaná, Venezuela; 3 / 8 / 1906.
Nacionalidade Venezuelana. Estado civil Casada.
Filiação (nome do Pai e da Mãe) Ramón Madriz Otero e de Luisa Sucre de Moya. Profissão comerciante.
Residência no país de origem Cumaná, Edo. Sucre, Venezuela.

NOME _____ IDADE _____ SEXO _____

FILHOS MENORES DE 18 ANOS _____

Passaporte n. 3.00694, expedido pelas autoridades de Serviço Consular em Cumaná, na data 27 de Fevereiro de 1948, visado sob n. 99.

ASSINATURA DO PORTADOR: *Trina Madriz Sucre*

Consulado _____ do Brasil em Caracas-Venezuela. 22 de Março de 1948. O CONSUL: *Carla...*

NOTA—Esta ficha deve ser apresentada à imigração pelo autoritário consular, sendo as duas vias em original.

Imagen 21 – Pasaporte de Trina Madriz Sucre¹⁸⁵



Imagen 22 – Dolores Emilia¹⁸⁶



Imagen 23 – Dolores Emilia¹⁸⁷

¹⁸⁴ Fotografía proporcionada por Marianella Fuentes Madriz, sobrina de Dolores Emilia, a quien damos las gracias por su colaboración con nuestra investigación.

¹⁸⁵ Documento proporcionado por la Dra. María Dolores Adsuar Fernández, a la que agradecemos su atención con nuestro estudio.

¹⁸⁶ Fotografía extraída de *Ramos Sucre en la Biblioteca Nacional* (1990: 6).

¹⁸⁷ Fotografía proporcionada por Marianella Fuentes Madriz, a quien reiteramos nuestro agradecimiento.

También es digna de señalar en la vida del poeta la presencia de Carmen Elena de las Casas McGill (1900-1976), conocida como la mujer más bella de Caracas por una nota de Miguel Otero Silva, publicada en *El Nacional* el 29 de septiembre de 1976 con motivo de su fallecimiento. En la semblanza, titulada “Carmen Elena de las Casas fue la mujer más bella de Caracas”, se encuentran unas líneas no muy consideradas dirigidas al poeta cumanés:

De muy joven se hizo amiga de los poetas de la generación del 18 y de los pintores del Círculo de Bellas Artes. Muchos se enamoraron de ella, ¿quién no se enamoraba de ella? José Antonio Ramos Sucre el intrépido iniciador de nuestra moderna poesía, atormentado y solitario como era, fue uno de esos pretendientes de Carmen Elena. Le rendía culto a su hermosura, esperaba conmovido que volviera de sus viajes. “Enamorarse es una falta de amor propio”, escribió en una ocasión, tal vez pensando en ella, Carmen Elena nunca le hizo caso.

Tampoco le hizo caso al pintor Antonio Edmundo Monsanto, que equivalía un poco a Ramos Sucre en las artes plásticas, no por su obra de creación sino por la universalidad de sus conocimientos. Carmen Elena iba con frecuencia a París y volvía cada vez más bella, cada vez más deslumbrante, cada vez más inaccesible.



Imagen 24 – Carmen Elena de las Casas¹⁸⁸

¹⁸⁸ Fotografía de Marceliano Ramírez, Colección de María Fernanda Palacios, datada en 1918. Incluida en el catálogo elaborado por la Galería de Arte Nacional: *Marceliano Ramírez: la época dorada del foto estudio* (exposición agosto-noviembre de 2005).

Hacia 1925, ella solicitó los servicios de Ramos Sucre para aprender latín y griego y traducir versos clásicos. A su belleza se unía su inteligencia y cultura¹⁸⁹. Cuenta Hernández Bossio (2007: 66) que se intercambiaron cartas cuando ella viajaba a París. Desde luego, resulta sintomático que el poeta le dedicase *Las formas del fuego*, única dedicatoria impresa, por cierto, en las obras de Ramos Sucre. No se conocen, sin embargo, más testimonios al respecto.

La vida es un despilfarro (423). El sacrificio rescata el oprobio de la vida (427).

La enfermedad de Ramos Sucre va en aumento hasta causarle serias dificultades para conciliar el sueño. Como escribía Álvaro de Campos: «Ni duermo ni espero dormir»¹⁹⁰. El insomnio lo movía a pasear por Caracas en la noche. Vestido de oscuro, sombrero de alas cortas y levantadas, bastón en mano (Silva Aristeguieta, 2013: 26-27), Ramos Sucre caminaba desde la Plaza del Panteón hasta San Juan y desde la plaza de la Candelaria hasta la estación del ferrocarril inglés. Cuenta León (1989: 10) que a veces los alumnos lo encontraban paseando, de noche, caminando lento, siempre con su bastón:

Fuera de clase lo encontrábamos, a veces, recorriendo las calles nocturnas, siempre solo, báculo al brazo, con su caminar lento y distraído. Respondía al saludo. Otras veces nos detenía y, sin preámbulos, nos comunicaba su meditación del momento. Siempre en oraciones breves, precisas. Nos decía adiós y echaba de nuevo a andar.

Salvador Córdova, el médico de la familia, le diagnostica amibiasis. Sin embargo, el insomnio requería otro tratamiento y Ramos Sucre siente la necesidad de salir de Venezuela. En 1929, el canciller Pedro Itriago Chacín le asegura su nombramiento como cónsul en cuanto apareciese la primera vacante en el servicio exterior (Hernández Bossio, 2007: 100). Es en Ginebra el primer cargo disponible, al que Ramos Sucre accede

¹⁸⁹ Amante del arte, de la cultura, destacada decoradora, organizadora de exposiciones, pintora que jamás mostraba sus obras. Colaboró en la reconstrucción del Teatro Principal de Caracas junto con Gustavo Wallis Legórburu. También con él fundó la tienda MAD, especializada en diseño.

¹⁹⁰ Verso inicial del poema “Insomnio”, en *Libro de versos de Álvaro de Campos* (Pessoa, 2015b: 641).

(Hernández Bossio, 2007: 104). El día 22 de diciembre de 1929 llega a Ginebra, y lo recibe J. J. Hurtado Machado, encargado de negocios del Consulado General de Berna.



Imagen 25 - Nombramiento de Cónsul en Ginebra recogido en *Nouveliste valaisan. Journal quotidien*, domingo 19 y lunes 20 de enero de 1930¹⁹¹.

Durante su último año de vida viajará a Hamburgo y a Merano con la intención de recuperar la salud. En enero acude al Bernhard-Nocht-Institut für Tropenmedizin de Hamburgo, donde tiene la esperanza de reponerse de la supuesta enfermedad tropical que lo consume. Allí lo atiende el doctor Peter Mühlens, quien fue acusado de cometer crímenes médicos y experimentar con humanos (Bausmlag, 2014)



Imagen 26 – Peter Mühlens¹⁹²



Imagen 27- Instituto Tropical¹⁹³



Imagen 28 – Instituto Tropical¹⁹⁴

¹⁹¹ La Dra. María Dolores Adsuar Fernández nos ha proporcionado este documento, a quien queremos dar las gracias por su apoyo en nuestro estudio.

¹⁹² Peter Mühlens, médico alemán del Bernhard-Nocht-Institut für Tropenmedizin que atendió al poeta. En Naomi Bausmlag (2014): *Medicina asesina. Médicos nazis, experimentación con humanos y tifus*, Barcelona: Plataforma Editorial.

¹⁹³ Ramos Sucre se refiere al centro como «clínica de Mühlens» (459), «casa de Mühlens» (461), «Sanatorio del profesor Mühlens» (462), «Tropeninstitut» (464) y como «Instituto Tropical» (465, 466). Imagen extraída de <<http://typo3.p184193.mittwaldserver.info/en/the-hpi/partners/bernhard-nocht-institute-for-tropical-medicine/>>.

¹⁹⁴ Fotografía procedente de <<https://abendfarben.wordpress.com/2011/09/14/bernhard-nocht-tropeninstitut-hamburg-weist/>>.

Al mes siguiente visita la Casa di Cura Dietetica Stefania, en Merano. La correspondencia de estos años revela su desesperación¹⁹⁵, pues la enfermedad persiste.



Imagen 29 – Casa di Cura Dietetica Stefania¹⁹⁶

Tras el anuncio de la pérdida definitiva de sus facultades mentales, el poeta, como señala Sucre (1999: 10), escoge el camino de la lucidez. Su voluntad de vivir, sin embargo, no decae hasta el final, como muestra su correspondencia: el uno de marzo de 1930 escribe a Luis Yépez y le indica que desea viajar a Vahnont porque «Allí se está bien atendido desde el punto de vista médico» (472); el trece de marzo de 1930 envía a César Zumeta su deseo –si su enfermedad mengua– de «visitarlo en París» (473); promete a Dolores Emilia, hasta su última carta, satisfacerla enviándole un presente desde París (474, 477, 482). Sin embargo, en marzo ejecuta un primer intento de suicidio: «Ingiere el medicamento [veronal] en la soledad de la embajada pero el organismo lo rechaza. Al intentar salir a la calle, al día siguiente, cae por la debilidad y los transeúntes lo llevan al hospital» (García, 1989: 500). Un último y definitivo intento llevará a cabo el 9 de junio de 1930, día de su cuadragésimo cumpleaños: a causa de una sobredosis de veronal es ingresado y fallece unos días después, el viernes 13 de junio de 1930. Una salida que ya mencionaba en 1929, aunque sin plantearse verdaderamente tal resolución¹⁹⁷, y que también se intuía en sus personajes con «vocación tanática» (Sucre, 1999: 10)¹⁹⁸.

¹⁹⁵ Véase R.S. (1989: 459-472).

¹⁹⁶ Ramos Sucre alude a la Casa di Cura Dietetica Stefania como «un sanatorio en Merano» (467) y «sanatorio Stephanie» (468, 472), postal extraída de <<http://www.akpool.co.uk/postcards/27196696-kuenstler-postcard-meran-merano-suedtirol-casa-di-cura-dietetica-diaetsanatorium-stefania-dr-binder>>.

¹⁹⁷ En la carta del 25 de octubre de 1929 (457-458) confiesa a Lorenzo: «El desequilibrio de mis nervios es un horror y sólo el miedo me ha detenido en el umbral del suicidio» (458). El 5 de febrero de 1930 escribe a Dolores Emilia: «Solamente el miedo al suicidio me permite sufrir con tanta paciencia» (465). La idea persiste, pero como una línea que no se traspasa porque el temor detiene la acción.

¹⁹⁸ Es interesante la relación que establece Sucre (1999: 11) entre vida y obra; la obra como aviso de la muerte, como destino anunciado: «Escribir, ¿no sería en el fondo, para él, un continuo suicidio, un modo de figurarlo en la ficción y de aplazarlo en la realidad, sabiendo que finalmente ambas se unirían?».

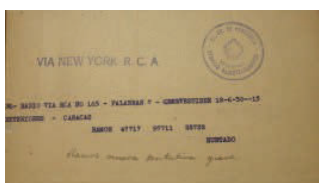


Imagen 30 –
Telegrama 12 junio 1930¹⁹⁹

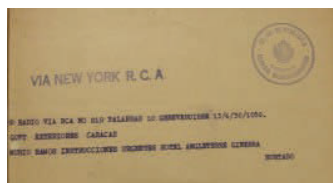


Imagen 31 –
Telegrama 13 junio 1930²⁰⁰

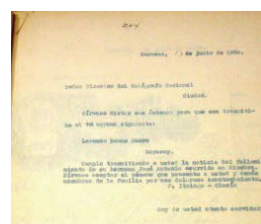


Imagen 32 –
Notificación del fallecimiento a Lorenzo por Pedro Itriago Chacín²⁰¹.

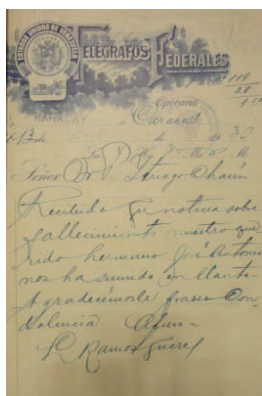


Imagen 33 –
Acuse recibo Lorenzo²⁰²

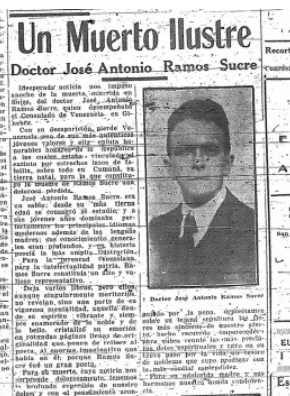


Imagen 34 –
Noticia de *La esfera* (14/06/1930)²⁰³

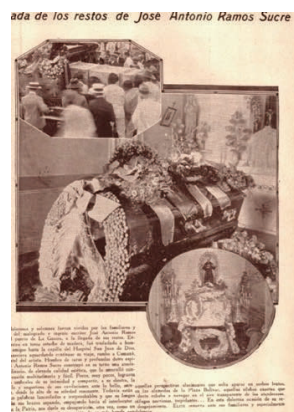


Imagen 35 –
Llegada de los restos²⁰⁴

¹⁹⁹ «Ramos nueva tentativa grave Hurtado». Fotografía extraída de la Fundación CIEV <<http://www.fundacionciev.com/100-libros-imprescindibles-de-autores-venezolanos/>>.

²⁰⁰ «MURIÓ RAMOS INSTRUCCIONES URGENTES HOTEL ANGLETERRE GINEBRA HURTADO». Fotografía procedente de la Fundación CIEV <<http://www.fundacionciev.com/100-libros-imprescindibles-de-autores-venezolanos/>>.

²⁰¹ «Cumpro transmitiendo a usted la noticia del fallecimiento de su hermano José Antonio ocurrido en Ginebra. Sírvame constar el pésame que presento a usted y demás miembros de la familia por ese doloroso acontecimiento. P. Itriago Chacín». La imagen ha sido obtenida de la página de la Fundación CIEV <<http://www.fundacionciev.com/100-libros-imprescindibles-de-autores-venezolanos/>>.

²⁰² «Señor D. P. Itriago Chacín. Recibida su noticia sobre fallecimiento nuestro querido hermano José Antonio nos ha sumido en llanto. Agradecemosle frases condolencia. Afectuosamente L. Ramos Sucre» Fotografía extraída de la Fundación CIEV <<http://www.fundacionciev.com/100-libros-imprescindibles-de-autores-venezolanos/>>.

²⁰³ Imagen tomada de la Fundación CIEV <<http://www.fundacionciev.com/100-libros-imprescindibles-de-autores-venezolanos/>>.

²⁰⁴ Documento proporcionado por el traductor Guillermo Parra, a quien agradecemos desde aquí su colaboración.

II.3.1.1. «La herencia es una fuerza de efectos inconstantes y tenaces»

Esta reseña biográfica del poeta resulta especialmente interesante si se atiende a la atracción que experimentaba hacia el enfoque genético –el cual, sin embargo, no advierte para el terreno literario y, curiosamente, sí para otras artes–. Ramos Sucre plantea la emergencia del genio en relación con su herencia biológica²⁰⁵. Los experimentos de Mendel, publicados en 1866, y el rescate de sus Leyes en 1900 por parte de Hugo de Vries, Carl Correns y Erich von Tschermak, ocasionaron el nacimiento de la historia de la genética. Asimismo, ya se ha aludido a una carta del 20 de diciembre de 1920 dirigida a José Silverio González Varela donde Ramos Sucre pide información sobre sus orígenes. En dicha epístola se observa el interés del poeta venezolano por acceder al conocimiento de su herencia biológica. He aquí la esencia de la misiva, con el fin de reafirmar la postura genéticamente determinada que mantiene el poeta:

Quiero saber quién soy, y al efecto te pregunto la historia de mis antepasados los González durante la colonia, o mejor dicho antes de nacer mi tío José Silverio González. Además quiero saber de qué provincia de España eran ellos y Luis Ramos, mi más remoto antepasado por parte de papá. Además quiero saber qué parentesco tenemos nosotros con la familia Guzmán Bastardo, de Aragua de Barcelona, y qué parentesco tenemos nosotros con Barreto, el jefe patriota.

Toda esta gente debe venir de Cumanacoa, que parece también nuestro manantial. Ofrezco el secreto más riguroso (450).

El poeta, para conocer su identidad, desea aproximarse al conocimiento de su estirpe. Solo a través de sus antepasados podrá saber quién es él mismo. En “Estirpe procera”, escrito publicado en el periódico *El Tiempo* el cuatro de abril de 1913 y recogido por Rafael Ángel Insausti en *Los aires del presagio* (413-415), se adhiere al naturalismo decimonónico al subrayar el necesario condicionamiento biológico del genio. «La

²⁰⁵ La relación entre habilidad elevada y herencia es abordada por Galton en su ya mencionado estudio *Hereditary genius. An inquiry into its laws and consequences*, publicado en 1869. Asimismo, en el Prefacio a la segunda edición de la obra, de 1892, reconoce no haber escogido con exactitud el título (1892: VIII), pues no ha empleado el término *genio* de modo técnico, sino solamente para aludir a una capacidad alta. Considera que el genio posee facultades superiores y lo distingue de la “criatura imaginaria” que protege a los autores clásicos: «A person who is a genius is denned as A man endowed with superior faculties. This exhausts all that Johnson has to say on the matter, except as regards the imaginary creature of classical authors called a Genius, which does not concern us, and which he describes as the protecting or ruling power of men, places, or things» (Galton, 1892: VIII) –se está refiriendo Galton a la obra *A Dictionary of the English Language*, donde Samuel Johnson presenta su definición de *genio*–.

herencia es una fuerza de efectos inconstantes y tenaces» (413), reza el inicio de la composición; una fuerza tenaz que actúa en todos los descendientes –aunque no de modo equivalente en cada uno, por ello la define como «inconstante»–. Cada heredero obtiene una seña particular procedente de sus antepasados con la que ha de convivir. Cuando «los defectos de uno de los progenitores pueden contrariar y sobreponerse a las virtudes del otro», el vástago obtiene una dudosa recompensa. Asimismo, parece intuirse en dicho escrito una persistencia de la pureza de sangre:

Se ha creído por ciertos pueblos conveniente para la prosperidad de las familias dominadoras y para la íntegra conservación de sus caracteres, la reproducción por el matrimonio de los parientes más cercanos, como ocurría entre los incas, hijos de matrimonios incestuosos. No observaban tan extremada conducta, sino más bien cruzaban la raza heroica con otras excelentes y extrañas, los bárbaros, vencedores del imperio romano, que eligiendo por jefe al más valeroso de los individuos de una misma familia, armonizaban el principio hereditario y selectivo.

Siempre que no se cumpla ese propósito de selección se hará difícil la persistencia de determinada virtud en una familia expuesta por el escaso número de sus miembros a confundirse y a desaparecer a cada paso en la muchedumbre circundante (413).

Las relaciones entre miembros de una misma rama familiar para preservar la pureza de sangre era una idea que parecían poseer los miembros de la vertiente Sucre. Recuérdese el comentario anteriormente realizado respecto a los padres de Rita Sucre Mora, la madre del poeta: sus padres, Pancho Sucre Sánchez y Dolores Mora Sevillano, eran de la misma familia –ella era bisnieta de Francisco José Sucre y García de Urbaneja, hermano de Vicente de Sucre y García Urbaneja, el cual era abuelo de Pancho Sucre–. Asimismo, no se olvide que también una hermana de la abuela del poeta, Isabel Antonio Mora Sevillano, se casó con un miembro de los Sucre: José María Sucre Sucre. Eran frecuentes, indica Hernández Bossio (2007: 17) las relaciones entre los Mora y los Sucre. En cuanto al texto, Ramos Sucre se refiere a la transmisión hereditaria de las facultades pictóricas o musicales, pero no poéticas, las cuales define como «aleatorias» (414) en un núcleo familiar y arguye en este sentido los escasos ejemplos históricos existentes de familias de escritores frente a las de pintores o músicos. Así, dando importancia a su genealogía y primacía a su circunstancialidad, adscribiéndose a la opinión de una autoridad como Goethe, «para quien el hombre genial reúne las cualidades intelectuales dispersas en sus antepasados» (415), Ramos Sucre experimenta en él el desarrollo del genio.

II.3.2. Obra memorable en el marco insustituible de una vida

Todos tenemos una vida, y muchos de nosotros vivimos aventuras más o menos divertidas que alimentan la crónica familiar, a veces el periódico local o incluso el noticiero de televisión; sin embargo, esto no constituye una biografía memorable. Llamamos “genios” a quienes nos obligan a narrarnos su historia porque ella es indisoluble de sus invenciones, de las innovaciones volcadas al desarrollo del pensamiento y de los seres, de la floración de los interrogantes, de los descubrimientos y placeres que esas invenciones han generado. Sus aportes nos conciernen tan íntimamente que no podemos recibirlos sin arraigarlos en la vida de sus autores (Kristeva, 2000: 10).

Determinadas circunstancias o acontecimientos no tienen porqué suponer la causa última de la emergencia del genio, pero sí generan un estado óptimo para algunas producciones. Así lo considera Kristeva (2000): la invención puede surgir, en muchos casos y en gran medida, motivada por la vida del artista. Este es el caso de Ramos Sucre. La escritura resulta para él una balsa a la que incorporarse para sobrevivir y, a la vez, es condena. Apunta Bravo (1997: 24) que «en la poesía de Ramos Sucre la escritura es el aplazamiento de la muerte pero también es creación de un espacio que es espacio de la muerte». He aquí, de nuevo, la síntesis de opuestos en su figura. Cuando se produce una obra genial, resulta prácticamente imposible concebir el mundo sin su existencia²⁰⁶. Como apunta Bloom (2005: 43):

La cuestión que habría que plantearles a todos los escritores sería la siguiente: ¿han engrandecido nuestra conciencia y cómo lo han hecho? Creo que esta es una prueba tosca pero eficaz. ¿Se ha intensificado mi percepción y se ha ampliado y aclarado mi conciencia mientras me divertía de una u otra forma? Si no fue así, me topé con el talento pero no con el genio. No se ha activado lo mejor y lo más antiguo en mí mismo (Bloom, 2005: 43).

¿Cabe atribuir a Ramos Sucre esta capacidad amplificadora? La respuesta es, sin duda, subjetiva. Pero, desde luego, su obra resulta toda una revolución para la Venezuela

²⁰⁶ «Después de que “eso” ocurriera, sin “eso” ya no podemos imaginar el mundo: es como si “eso” hubiera estado siempre allí. La conmoción temporal que producen estos actos y obras es tal, que sentimos la tentación de racionalizarla evocando lo sobrehumano, de domesticarla imaginando el destino o la genética que gobiernan el nacimiento de los individuos. Cuando no la trivializamos, proclamando, con Buffon, que “el genio es una larga paciencia” o, más románticos, exclamamos con Valéry: “¡Genio! ¡Oh larga impaciencia!”. No obstante, al obligarnos a dotarlos de una vida a la cual su “genio” no se reduce, los genios nos dan otra vuelta de tuerca: nos revelan, de manera no menos genial, que su carácter extraordinario está situado en el cruce de su excepción y la opinión imprevisible de los seres humanos que los reciben y los consagran» (Kristeva, 2000: 11).

del momento por la originalidad²⁰⁷ que comporta, un rasgo crucial para definir el genio literario (Bloom, 2005: 41). En este sentido, Sucre (1975: 81) empleó el sintagma una «rara flor del trópico» para aludir a la percepción que se tenía de la obra de Ramos Sucre; León (1989: 45) comparaba sus poemas con «piedras preciosas» de gran belleza y simbolismo. Belleza y singularidad se atisba simultáneamente en sus composiciones. Su estilo sumamente personal dificulta el encasillamiento y desconcierta al crítico dispensador de orden. Fueron variadas las opiniones que sus poemas suscitaban²⁰⁸, desde la incompreensión²⁰⁹ hasta el elogio –en menor medida–.

Los títulos de sus poemarios son *La torre de Timón* (1925), *Las formas del fuego* (1929) y *El cielo de esmalte* (1929); títulos en los que llama la atención, además de su simbología de cariz purificador y místico –a la que se hará alusión en el capítulo VI–, el léxico escogido por el poeta. La exactitud y concisión de Ramos Sucre roza lo reiterativo, y lo demuestra no solo en el empleo del poema en prosa hasta casi su agotamiento, sino también en los títulos escogidos: tres sintagmas nominales constituidos por un determinante artículo determinado, un sustantivo y un sintagma preposicional que lo complementa, formado este por la preposición *de(l)* y un sustantivo. Por si la perfección gramatical no fuese suficiente, Ramos Sucre elige términos bisílabos y similares en cada caso desde el punto de vista fonético y fónico: dos palabras encabezadas con la oclusiva dental sorda /t/ –*torre* y *Timón*–, dos con la fricativa labiodental sorda /f/ –*formas* y *fuego*– y dos de sonoridad abierta con la presencia destacada de la líquida /l/ –*cielo* y *esmalte*–. Ya desde los títulos se advierte la rigurosidad formal, la propensión por la

²⁰⁷ En otro lugar (Guerrero Almagro, 2014) se llevó a cabo una distinción entre diversas acepciones del término *original*: lo primitivo y lo novedoso. En relación con la originalidad, apunta Sucre (1975: 23) que «La verdadera originalidad, así como la intensidad, no reside en lo nombrado sino en la manera de nombrarlo; no está en lo visto sino en la manera de verlo» y en este sentido el poeta venezolano ocupa un lugar fundamental para la poesía en lengua española.

²⁰⁸ Cfr. León (1989: 10).

²⁰⁹ En relación con lo expuesto, Paz Castillo (1980: 19) se plantea: «¿Es un deber del escritor que todo el mundo lo entienda?» y concluye: «Creo sinceramente que no». A veces, es labor del que está al otro lado, del lector, esforzarse por comprender. Y para comprender, recuerda Paz Castillo (*ibid.*), es necesario prescindir un poco de uno mismo; es necesario ser generoso y dedicar un poco de tiempo al otro. *La torre de Timón* no busca un contacto con los demás, sino que es una declaración de intenciones: el poeta profundiza en su aislamiento (Paz Castillo, 1980: 20).

exactitud y la claridad que caracteriza su escritura. En cuanto a la simbología de los títulos, es interesante el comentario que realiza Beroes (1990: 153-155):

- *La torre de Timón*²¹⁰ remite a las connotaciones de altura, elevación, pureza y, al tiempo, aislamiento de la tierra. Junto a esta idea, no pasa desapercibido el nombre de Timón, el filósofo de Atenas. Por otro lado, la polisemia que implica el término *timón* implica también las nociones de seguridad que tanto precisaba una personalidad indecisa como la de Ramos Sucre.
- En cuanto a *Las formas del fuego*, este título tiene que ver con las apariencias sinuosas, volátiles, además de con el elemento purificador²¹¹ que es el fuego.
- La idea de altura persiste en *El cielo de esmalte*, donde parece buscar refugio el poeta una vez más.

Se percibe en estos títulos, por tanto, «un sentido trascendente [...], pues la elevación espiritual y la pureza configuran un estado de ánimo, que linda con lo místico, del cual participa toda su obra [...]. La tendencia a la elevación, la búsqueda de la pureza o de la purificación, son expresiones de su intuición religiosa» (Beroes, 1990. 155). Se presenta seguidamente, un recorrido por la producción de Ramos Sucre así como por la modalidad que practica: el poema en prosa. Una referencia bibliográfica que continuamos manteniendo para el desarrollo de este punto es la obra de Hernández Bossio (2007).

Ya se ha indicado que la primera publicación de Ramos Sucre fue la traducción del prólogo en latín de Chauveton, “Política indiana”, aparecido en 1911 en el número 471 de *El Cojo Ilustrado*. El 15 de diciembre publicó su primera composición poética en *Ritmo e ideas*, titulada “Del destierro”, la cual no será recogida posteriormente. Tampoco se recopiló “El paria”, publicado en la revista *Cultura* en 1912 (Hernández Bossio, 2007: 50). Ambos, no obstante, sí se localizan en la edición de Ayacucho (*LAP*, 443, 446).

²¹⁰ Advierte Insausti (1976: 10), por cierto, la relación que se puede establecer con *La hoguera de Timón* (1921), del cubano Fernando Lles.

²¹¹ Una simbolismo que se encuentra en el sustrato literario hispanoamericano. Recuérdese, por ejemplo, el capítulo XII de la segunda parte del *Popol Vuh* (2012: 92-94) en el que Hunahpú e Ixbalanqué mueren en la hoguera y renacen tras moler Xulú y Pacam sus huesos y lanzarlos al agua.

Por otro lado, Ramos Sucre, según Hernández Bossio (2007: 51) tampoco reunió sus artículos de 1912 y 1913. El primero se publicó el 1 de enero de 1912 en Cumaná, con el título de “Renzo Stecchetti”. A este le siguieron “Reflexiones sinceras”, el 15 de mayo de 1912 en *Atenas*; “El poeta de la democracia”, el 22 de enero de 1913 en *El tiempo*; “Estirpe procerá” y “Ni el derecho ni la fuerza” en abril de 1913 en *El tiempo* e “Ideas dispersas sobre Fausto”, en abril de 1912 en *El Cojo Ilustrado* (Hernández Bossio, 2007: 51). El 28 de marzo de 1914 publicará en *El Nuevo Diario* “Comentarios a un crimen”. Como señala Hernández Bossio (2007: 52), tras los dos intentos poéticos de “Del destierro” y “El paria” cabe preguntarse en qué momento Ramos Sucre adopta la forma fija de su poesía en prosa. Dicha investigadora considera que llega a tal estadio con “Elogio de la soledad”, publicado por primera vez el 30 de septiembre de 1912 en *Comando de Atenas* con el título “Defensa de la soledad”; incluido también en junio de 1918 en *La revista*, dedicado a José Abel Montilla, y finalmente introducido en *La torre de Timón* (Hernández Bossio, *ibíd.*).

Continúa la publicación de poemas a partir de entonces. Como indica Hernández Bossio (2007: 59), en 1914, el 28 de enero, aparece “El solterón” en *El Nuevo Diario*. En 1915 Ramos Sucre no dio a luz ninguna producción poética (Hernández Bossio, *ibíd.*). Al año siguiente, 1916, se incluye “Entonces”, en *Renovación*. En 1917, en *Billiken*, aparece “A un despojo del vicio” y en *La revista* se publica “Miércoles de ceniza”.

En 1921 aparecen treinta y siete poemas reunidos bajo el título de *Trizas de papel*, publicado por la Imprenta Bolívar, en Caracas. Guillermo Sucre (1999: 9) lo define como un libro «un tanto indefinido e indeciso». Los ejemplares de *Trizas de papel* fueron privados; él mismo se encargó de regalarlos. Resulta interesante señalar que los poemas aparecen con doble separación entre los párrafos –espaciado que, como sugiere Hernández Bossio (1990: 73; 2007: 75), equivaldría a estrofas– y con márgenes mayores como señales de un espacio poético; aspectos que, sin embargo, no fueron tenidos en cuenta en las reediciones de su obra (*ibíd.*). Tenreiro (1989: 97) en “El yo y el poema visible” también destaca la importancia que el poeta debía conceder «a la disposición espacial del poema en la página» como demuestran las primeras ediciones que debieron estar a su cargo –pues no contamos con manuscritos conocidos–.

Apunta González (2009: 3) que quizá Ramos Sucre aceleró la publicación de *Trizas de papel* en 1921 por ser este el año del centenario de la Batalla de Carabobo, la cual aseguró la independencia venezolana. Es este, pues, el primer poemario del autor, como bien recalca Rama (1985: 169), publicado con treinta y un años. Debido a la adición de *Trizas de papel* a *La torre de Timón*, la crítica suele obviar la primera edición de *Trizas de papel* (González, 2009: 9); además, apenas aparecieron reseñas del mismo. El 12 de diciembre en *El Universal* se le dedicó una breve nota anónima, junto a la reproducción de “A un despojo del vicio” y “Cansancio” (Hernández Bossio, 2007: 75). Además, este es el año en el que, se cree, se inician sus insomnios. Como señala Hernández Bossio (2007: 81), en la carta a César Zumeta del 3 de enero de 1930 podemos leer: «heredo el insomnio y lo sufro desde hace ocho años». Cabe advertir en Ramos Sucre una relación entre creación e insomnio, pues por estos años el poeta comienza a fraguar su forma poética predilecta, que alcanzará su apogeo hacia 1924 (Hernández Bossio, 2007: 81). Asimismo, prosiguen las publicaciones en diarios. El 20 de febrero de 1921 Ramos Sucre publica en *El Universal* “La ventana” y “Devota” –este último poema llamado posteriormente “Miércoles de ceniza”–, anteceditos ambos, como subraya Hernández Bossio (2007: 75), de un título que dice “Poemas en prosa”. El 28 de febrero publica en el mismo diario “La hija de Valdemar” (Hernández Bossio, *ibíd.*).

En 1923 aparece su siguiente publicación independiente: “Sobre las huellas de Humboldt”, incluido en el número 3 de *La lectura*. Formado por dieciséis páginas, aparecieron seis mil ejemplares con foto del autor incluida y, siguiendo a Urbina y García (1981: 13), la siguiente nota de edición: «Estas breves líneas componen la primera parte de un ensayo en mientes; pero bastan para ilustrar la situación alcanzada por la América Española en la víspera de la independencia»²¹². En julio de ese mismo año, en *El Universal*, publica “Hechizo” y el 8 de septiembre “La casa del olvido” y el 16, “Sobre la poesía elocuente” (Hernández Bossio, 2007: 78). En octubre, el día 10, se recoge en *El Universal* “La vida del maldito” (Hernández Bossio, 2007: 78). Asimismo, también en 1923, publica en *El Universal* “La leyenda de Fausto (nueva exposición de un símbolo

²¹² Fue, asimismo, publicado en *Cultura venezolana*, en el número 51, año VI, tomo XVIII correspondiente a los meses de julio y agosto (Urbina y García, 1981: 14).

permanente)”, que aparecerá posteriormente con el título “La resipiscencia de Fausto” (Hernández Bossio, 2007: 80). Al año siguiente, en 1924, como advierte Hernández Bossio (2007: 80), publica con mayor intensidad: seis poemas en *El Universal*; tres en la revista *Perfiles*. Resulta curioso observar, como puntualiza Hernández Bossio (2007: 81) que, según asciende su producción poética, se incrementan sus insomnios. En 1925 se incluyen trece poemas en *El Universal*, títulos como “El episodio del nostálgico” o “Trance” son recogidos en las páginas del diario caraqueño. En *Billiken* se recoge “El fugitivo” el 4 de julio y en *La Nación*, “El culpable” (Hernández Bossio, 2007: 82).

Los poemas de *Trizas de papel* seguirán siendo depurados hasta formar parte de *La torre de Timón*, su siguiente obra, publicada con treinta y cinco años. *La torre de Timón* incluye los treinta y siete textos de *Trizas de papel* –con modificaciones–, el ensayo²¹³ “Sobre las huellas de Humboldt” y cincuenta textos nuevos. En agosto de 1925 aparece dicho poemario, editado por Litografía y Tipografía Vargas, en Caracas. La opinión de Rama (1985: 169) sobre la estructuración de la obra se muestra reveladora: advierte en Ramos Sucre una intensa concepción del libro con un orden significativo y nítido que no contrarresta «un leve y no rígido orden cronológico». Desde “Plática profana”, datado en 1922, Rama advierte en *La torre de Timón* un progresivo incremento de textos que irán aproximándose a los poemarios de 1929. Considera el ensayista uruguayo que esta obra supone una *summa* del arte y el pensamiento literario de su autor (Rama, 1985: 170). Es un volumen de poesía, pero también un reflejo de sus ideas, una carta de presentación o un testamento intelectual donde «quiso explicarse y ejemplificarse, pensarse e inventarse» (Rama, *ibíd.*). No se trata de una recopilación de todo lo que Ramos Sucre había escrito hasta 1925; quedan fuera, según hemos indicado, textos como “Del destierro” (443), “Reflexiones sinceras” (444-445) o “El paria” (446), demostrando su criterio y compromiso con el rigor artístico. Se trata de una obra donde

²¹³ El ensayo entendido como género literario goza de un puesto principal en la literatura hispanoamericana y, especialmente, en el siglo XIX, donde el resto de géneros se yerguen en torno a él (Cervera, 2005: 26). En este sentido, Venezuela se presenta como un territorio fundamental donde nombres como los de Andrés Bello o Simón Bolívar ilustran una «epifanía interna» (Cervera, 2005: 28) que alcanzaba su esplendor en tales años. El deseo de un enfoque propiamente americano, sin reductos coloniales, y la necesidad de un género que conecte con el dinamismo y la energía propias de un territorio que busca su emancipación definitiva, hacen del ensayo el género idóneo para la expresión de tales ideas que pretenden ser, al fin, creativas y no pura imitación (Cervera, 2005: 28-29).

Ramos Sucre está entretejiendo arte y pensamiento para ofrecer al mundo su cosmovisión. Debe leerse con el foco puesto en este punto y no, como subraya Rama (1985: 170) desde la perspectiva de sus siguientes poemarios. Asimismo, resulta especialmente interesante la división que continúa Rama impulsada por Picón Salas en *Formación y proceso de la literatura venezolana* en relación a los textos del volumen (ápu^d Rama, 1985: 170). Advierte Picón Salas (1984: 171) una estructuración dual en *La torre de Timón*, repartida entre «fantasías» y «epopeya venezolana». Una primera parte, hasta “Sobre la poesía elocuente” (86-87), donde incorpora los textos de *Trizas de papel* y “Sobre las huellas de Humboldt” e introduce nuevas páginas que van a configurar el modelo de su poema en prosa habitual, y una segunda parte, de naturaleza equivalente a *Las formas del fuego* y *El cielo de esmalte*, donde introduce textos ensayísticos –aspecto del que prescindirá posteriormente (Rama, 1985: 169)–. Ochenta y ocho textos componen la obra; de ellos, dieciocho se consideran próximos al ensayo. Se produce aquí, por tanto, una conexión entre géneros, relacionándose poesía y prosa²¹⁴. A esta dicotomía planteada por Picón Salas para *La torre de Timón*, añade Rama (1985: 171) un tercer bloque, nexo entre los anteriores: textos relativos a la poética de Ramos Sucre. En este volumen, el poeta cumánés entreteje poesía e ideas, permitiendo, como hace Rama (1985: 171), «una lectura artística y a la vez ideológica del poeta, desde dentro de sus propios textos, tratando de remitirnos lo menos que sea posible (y deseable) al contexto político o filosófico en el que el autor se movió».

Se refiere León (1989: 16) a *La torre de Timón* señalando que no se trata de una creación de juventud, sino de la obra de un ser repleto de amargura que experimenta la llegada de la vejez. Es irreprochable esta visión: la melancolía es una constante en la obra de Ramos Sucre. Sin embargo, se perciben determinados aspectos que, aunque no hacen de *La torre de Timón* un canto juvenil propiamente dicho, sí muestran el ardor y el entusiasmo propios de un estadio estético: se desprende de estas composiciones un talante heroico y una aspiración a la educación excelente del individuo joven.

²¹⁴ Nueva muestra de la tendencia a la mixtura del genio, como más tarde se puede apreciar, por ejemplo, en *El hacedor* (1960), de Borges.

Según indica Hernández Bossio (2007: 82), la primera reseña de *La torre de Timón* aparece el 30 de septiembre en *El Universal*, firmada por Gabriel Espinosa. El 3 de octubre aparece otra de Paz Castillo, en *Elite*, titulada “Poesía en prosa” (Hernández Bossio, 2007: 83)²¹⁵. Como última referencia al poemario, resta indicar que el 14 de octubre en *Fantoches*, Pablo Domínguez indica su confusión ante el mismo (Hernández Bossio, 2007: 83). Para finalizar la aproximación a esta obra, he aquí la variación en los títulos así como en el orden de los poemas entre *Trizas de papel* y *La torre de Timón*:

- El primer texto de *Trizas de papel* pasa a segundo lugar en *La torre de Timón*. Modifica, además, su título: “Palabras escritas en 1912 para honrar el retrato del General Ezequiel Zamora” es sustituido por “Plática profana”.
- El quinto poema de *Trizas de papel*, “Hace un siglo”, cambia su título a “Tiempos heroicos” y, por supuesto, pasa al sexto lugar.
- El séptimo poema de *Trizas de papel*, “Dolores de un fraile”²¹⁶, ocupa el decimoctavo lugar con el título “La tribulación del novicio”.
- El undécimo poema de *Trizas de papel*, “Palabras pronunciadas por Miguel Ruiz Díaz en el entierro del Capitán Lucena Borges”, retrocede al noveno puesto con el título “Epicedio”.
- El poema decimoctavo, “Nota sobre España”, se coloca el decimotercero en *La torre de Timón* con el título “De capa y espada”.
- El décimo noveno de *Trizas de papel* pasa al décimo cuarto en *La torre de Timón* y reduce su título de “Laude a los Tenientes de Bolívar” a “Laude”.
- El trigésimo primero ocupa el vigésimo sexto lugar en *La torre de Timón*. El título se modifica: “El dilema de la Gran Guerra, por Francisco García Calderón” a “Crítica (El dilema de la Gran Guerra, por Francisco García Calderón)”.
- El poema vigésimo sexto, “La venganza de Brahma” pasa al trigésimo quinto lugar con el cambio de título: “La venganza del dios”.

²¹⁵ Paz Castillo señala por primera vez la ausencia de la partícula *que* (Hernández Bossio, 2007: 83).

²¹⁶ Inicialmente fue publicado con artículo antepuesto, “Los dolores de un fraile”, en *Actualidades*, año V, nº 6, el 13 de febrero de 1921 (Urbina y García, 1981: 21).

En general, se observa que los títulos abrevian su composición y amplían su sentido prescindiendo de referencias concretas –ya sean temporales, espaciales o de personalidades–. El vocabulario, además, resulta más elegante y escogido.

Continuando con su producción dada a luz, en octubre de 1925 recolecta cincuenta y cuatro de sus aforismos²¹⁷ y, según Hernández Bossio (2007: 83) los engloba bajo el título de “Granizada”, dedicándolos a Pedro Emilio Coll. Se publican en *Elite*. Hay que indicar que tales aforismos no serán reunidos por Ramos Sucre en ningún libro. El 7 de septiembre de 1929 recopila noventa y uno para *Elite*, con dedicatoria a Augusto Mijares. Trinidad Barrera López (2006: 87) advierte en *Las vanguardias hispanoamericanas* el «humor corrosivo y la ironía [...], expresión del espíritu contestatario y renovador en cuanto al rechazo del espíritu burgués» que impera en estos comentarios, y los asemeja a los “Membretes”, de Oliverio Gironde, publicados en la revista *Martín Fierro*.

Este tono irónico le granjeó a Ramos Sucre diversas quejas por parte de los lectores, que no llegaron a comprender del todo el sentido humorístico de los escritos. En la carta del 7 de enero de 1930 a José Nucete Sardi, Ramos Sucre indica que «Los aforismos son disparos al aire» (461) y que no deben ser leídos de modo literal, especialmente aquellos relativos a la figura femenina²¹⁸: «Dale las gracias a Pedro Sotillo por sus notas generosas acerca de mi labor y adviértele que se equivoca al calificarme de misógino. Yo soy para cada mujer un hermano y ninguna puede acusarme de negligente en su servicio, mucho menos de cruel». También se refiere a cada uno de esos aforismos como un «pensamiento» en la carta a Lorenzo Ramos del 18 de mayo de 1930 (480). Al día siguiente, además, escribe a Dolores Emilia Madrid (462-463) y afirma: «La mujer es

²¹⁷ A modo de anécdota, menciona Hernández Bossio (2007: 84) que Uslar Pietri recuerda cómo Ramos Sucre lo llamaba «y le soltaba una especie de chirigota, él decía ‘los godos son oblicuos’ y cosas así».

²¹⁸ Hay comentarios que no pueden dejar de ser comprendidos en clave irónica: «Las mujeres son botín de guerra» (425) o «El feminismo es una pretensión de la mujer a justificar lo gastado en su crianza» (425). Pero no solo respecto a la mujer, sino que todo individuo y toda situación puede ser objeto de la mordacidad ramosucreana, por ejemplo: «La humanidad es una reata de monos» (425), «El autómatas inglés, empedernido en la imitación, catedrático de elegancia adocenada, títere formal, abastece de mímica al género humano. La corrección es su ideal hipócrita» (426), «La cobardía, el atrevimiento con el desvalido, es el rasgo esencial de la criatura humana» (426). Es natural que si se prescinde del tono jocoso en la lectura de estos comentarios, la figura de su autor pueda verse perjudicada.

una criatura celeste». Podría extraerse esta sentencia y ponerla a la altura de otros aforismos²¹⁹.

Tras la aparición de *La torre de Timón*, Ramos Sucre continúa publicando poemas. En los meses de octubre, noviembre y diciembre aparecen en *Elite*, según Hernández Bossio (2007: 91), “Crepúsculo”, “Cenit” y “Una tregua de la *Iliada*” –este último titulado “El sacrificador” en el libro (Hernández Bossio, 2007: 87)–. Poemas que serán incluidos en *Las formas del fuego*. En 1926 se publican, entre junio y agosto, siete poemas en *El Universal* –entre ellos, “Ofir”, primeramente titulado “Palimpsesto” y publicado el 27 de agosto–. El 18 de septiembre aparece en *Elite* “La ensenada” y en *Venezuela* se incluyó “Mar latino” el 15 de noviembre (Hernández Bossio, 2007: 91). En 1927 publica treinta y ocho poemas que Hernández Bossio distribuye así, realizando una precisión importante:

En 1927 su poesía estará mucho más a la vista de todos en la prensa. Ese año aparecerán treinta y ocho poemas: veintiséis en *El Universal*, tres en *Elite*, ocho en *La Nación* y uno en *La Universidad*. De modo que cada mes el lector veía uno o cuatro poemas suyos, menos en octubre, lo que permite suponer alguna preocupación, enfermedad o crisis que le impidió entregar poemas a los medios desde el 30 de septiembre al 30 de noviembre, fecha cuando *El Universal* publica “Los elementos”. Al cotejar las fechas de las publicaciones se nota que a partir del 15 de febrero [de 1927] todos los poemas serán de *El cielo de esmalte*, su último libro. Lo que puede significar que para ese mes de febrero, en un poco más de un año, Ramos Sucre había producido los ciento veintiséis poemas de *Las formas del fuego*, su segundo libro (Hernández Bossio, 2007: 91).

El primer poema aparecido el 6 de enero de 1927 es “Divagación”; titulado previamente “A la sombra de la floresta de Ovidio”, de *Las formas del fuego* (Hernández Bossio, 2007: 92). “Omega” aparece el lunes 12 de diciembre de 1927 en *El Universal*. Este mismo año, advierte Hernández Bossio (2007: 93), se desata un debate sobre los movimientos vanguardistas. *El Universal* el 25 de diciembre publica “Una página vanguardista” donde incluye una composición de Ramos Sucre, “Del país lívido”, junto a poemas de Antonio Arráiz, Pedro Rivero, Federico León, Pedro Sotillo, Fernando Paz Castillo, Víctor José Cedillo, José Nucete Sardi o Vicente Fuentes.

²¹⁹ En relación con el respeto y valioso papel que Ramos Sucre concede a la figura femenina, véanse los capítulos VI y VIII.

La publicación *Cultura Venezolana*, en el número 81 de 1927, no lo incluye en su selección de “Poetas venezolanos de vanguardia” (Hernández Bossio, 2007: 93). Sin embargo, en el único número de la revista vanguardista *válvula* aparece su poema “El cortesano”. Al año siguiente, en 1928, se recogen cuarenta y cuatro poemas en *El Universal*, los cuales pasarían a formar parte de *El cielo de esmalte*. En *Elite* publicó “Penitencial” (Hernández Bossio, 2007: 94).

Antes de marchar a Europa, en 1929, Ramos Sucre saca a la luz en Caracas sus últimos poemas bajo el sello de Tipografía Americana. Divide las composiciones en dos obras, de ciento veintiséis y ciento treinta y dos textos cada una. ¿A causa de qué este reparto? Son muchos los estudiosos que se lo han cuestionado: Puccini (1996: 672), Hernández Bossio (2007: 101) y Montejo (2012: 28), entre otros, formulan la inquietante cuestión. A este respecto, Hernández Bossio ha advertido algunas semejanzas entre ambas obras que conducen a reflexionar sobre tal partición. En *Las formas del fuego* considera que con frecuencia se observan individuos entregados al mal:

Ramos Sucre viaja a las zonas oscuras, reprimidas o inconscientes, instintivas, de la mente del hombre para explorarlas. Sin ningún tipo de freno, sus malvados gozan de libertad total para practicar y proclamar su perversión. Por esto, *Las formas del fuego* es el libro de la poesía del mal vista desde adentro porque varios de sus poemas están narrados por el “yo” malvado. Pertenecen a este libro “El knut”, que es látigo en ruso, publicado en *Elite* el 16 de octubre de 1926 (Hernández Bossio, 2007: 95).

También Ruiz Barrionuevo señala en “Crueldad y perversidad en *Las formas del fuego*” (2014) la violencia de las imágenes del poemario. En contraste, en *El cielo de esmalte* los personajes no ejecutan dichas acciones. Apunta Hernández Bossio (2007: 96):

...desaparecen [en *El cielo de esmalte*] estos “yo” protagonistas del mal. Los personajes serán testigos, víctimas, pacientes del mal, pero nunca sus autores, ni actores, ni sicarios. El “yo” es un testigo que sólo puede asistir a la muerte de su amada o de un compañero, a las torturas, a la guerra, a las intrigas sin poder hacer nada, como el yo de “Lo gafos”; que presencia la lepra y sigue su camino.

Asimismo, observa en este último poemario la presencia de figuras celestiales colindantes con perfiles de santos: «es el regreso de su memoria a las vidas de santos que nutrieron su infancia» (Hernández Bossio, 2007: 96), mas «no es el libro de un creyente cristiano, sino de un poeta que recupera imágenes y fábulas de su niñez» (Hernández

Bossio, 2007: 97). En este sentido, comenta Hernández Bossio (2007: 84) dos anécdotas: que su alumno Julián Padrón recordaba cómo el poeta decía que la mejor religión era la dignidad humana –como expresa en “Granizada” (425)– y que Gabriel Espinosa decía que Ramos Sucre solo precisaba de la dignidad humana para respetar a los demás.

Por su parte, en cuanto a los dos últimos poemarios, Álvarez (1992: 79) también considera que el tipo de figuras que emplea Ramos Sucre distingue ambas obras:

La doncella o la virgen, una transfiguración celeste, la encontramos especialmente en los poemas que pertenecen al libro *El cielo de esmalte*. La dama que despierta “pasiones macerantes” será la imagen de mujer que estará presente la mayoría de las veces en *Las formas del fuego* [...]. Sin negar la existencia de otros misteriosos secretos que guían el orden de los libros, creo que la figura de la mujer asumida en sus dos variantes puede ser una de esas claves tan buscadas.

En enero de 1929 publica en *Elite* “El sedentario”; en *El Universal*, “Fantasías del primitivo” y “Los sentidos iluminados” (Hernández Bossio, 2007: 97). En relación con estos poemas, Hernández Bossio (2007: 98) los considera incluidos en el «ciclo religioso» de Ramos Sucre. También nosotros contemplamos cierto incremento de la espiritualidad en la fase final de su producción, como se reflejará en el capítulo VI de esta tesis. Por último, resta añadir con Hernández Bossio (2007: 98-99) que, tras el terremoto del 17 de enero de 1929 en Cumaná, Ramos Sucre no vuelve a publicar.

En cuanto a la cronología de los poemarios, existe cierta controversia relativa a la aparición de los mismos. En un comienzo, desde la publicación de la obra completa de Ramos Sucre en 1956 con el título *Obras* en la Biblioteca Popular Venezolana –a cargo del Ministerio de Educación y prologado y ordenado por Félix Armando Núñez– se consideró *Las formas del fuego* el último de sus libros –así se podía encontrar en esa primera obra completa–. Sin embargo, esta opinión ha sido rebatida en distintas ocasiones. A este respecto, en la *Antología poética* publicada por Monte Ávila Editores en 1969, a cargo de Francisco Pérez Perdomo, hallamos una “Advertencia editorial” donde leemos²²⁰:

²²⁰ R.S., 1969, pp. 19 y 20.

Desconocemos las razones que tuvo el primer ordenador para colocar *El cielo de esmalte* antes de *Las formas del fuego*, porque una revisión detallada de las primeras ediciones de estos libros nos ha revelado la existencia de una página final, en *El cielo de esmalte*, que invoca otro orden. Esta página dice: LIBROS DEL AUTOR: *La Torre de Timón*, Caracas, 1925. *Las formas del fuego*, Caracas, 1929. *El cielo de esmalte*, Caracas, 1929. Fieles al propio poeta, en la presente edición antológica hemos tratado de restituir la sucesión correspondiente: *La torre de Timón*, *Las formas del fuego* y *El cielo de esmalte*.

El testimonio de Pérez Perdomo debería resultar explicación suficiente para no reincidir en ordenamientos inexactos de los poemarios del cumanés. Sin embargo, la confusión persiste y nos parece necesario contribuir a la reafirmación de la postura correcta. He aquí algunos argumentos relativos a la auténtica disposición de su obra:

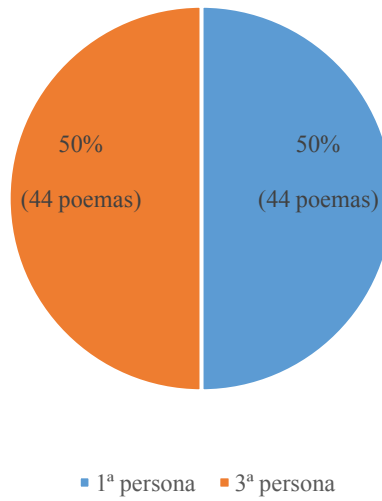
- En 1981, Montejo (2012: 28) sostuvo: «La evolución elíptica de sus frases, cierta mayor soltura y adueñamiento de los giros sintácticos parece contradecir este orden y situar a *El cielo de esmalte* en último lugar. Abogaría en favor de esta presunción, el hecho de que ponga cierre a este libro un texto titulado *Omega*, que puede leerse como contrapartida de *Preludio*, el primero de su libro inicial».
- Similar dictamen, también en 1981, muestran Urbina y García (1981: 13), quienes aluden a la investigación de Elena Vera²²¹, cuyas revisiones de ediciones originales permitieron comprobar que *Las formas del fuego* antecedió cronológicamente a *El cielo de esmalte*.
- En 1990, Álvarez (1992: 81-82) argumenta la división en dos poemarios atendiendo a la presencia de la mujer en ambos y da por sentado el orden correcto: «Podría leerse *Las formas del fuego* como una “preparación” de la pasión a la contemplación mística», por hallar con mayor profusión figuras virginales en *El cielo de esmalte* frente a la presencia del elemento ígneo –relacionado con la pasión– en *Las formas del fuego*.

²²¹ En su ponencia titulada “El signo mujer en la obra de José Antonio Ramos Sucre”, leída en el VI Simposio de Docentes e Investigadores de Literatura Venezolana, celebrado en 1980 en Cumaná.

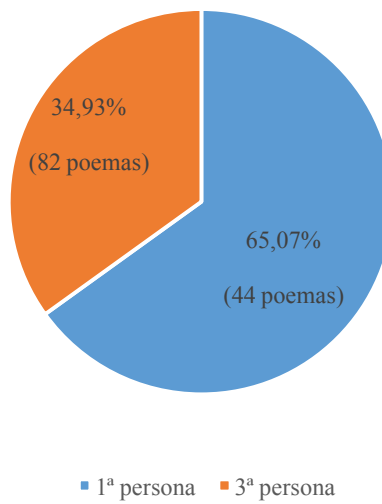
- Hernández Bossio ha señalado en distintas ocasiones la sucesión original de la producción de Ramos Sucre. En su artículo “Nueva visitación de José Antonio Ramos Sucre”, aparecido el 13 de junio de 2005 en *El Nacional*, ha investigado sobre las fechas de la publicación de los poemas en diarios y revistas, y ha descubierto que los textos de *Las formas del fuego* se publicaron con anterioridad a los de *El cielo de esmalte* (Aristeguieta, 2013: 44). Su postura se vio reforzada con la impresión de la *Obra poética* de Ramos Sucre en la Colección Archivos, coordinada por ella, donde restablece la colocación de los poemarios genuina. Sin embargo, la descatalogación de la edición y la concentración en la obra poética del autor –salvo por algunos textos incluidos en el Apéndice– dificulta el acceso al total de la producción de Ramos Sucre. Se precisa, pues, la preparación de una obra completa rigurosa e incluso anotada que permita la fácil divulgación de la poesía del cumanés.

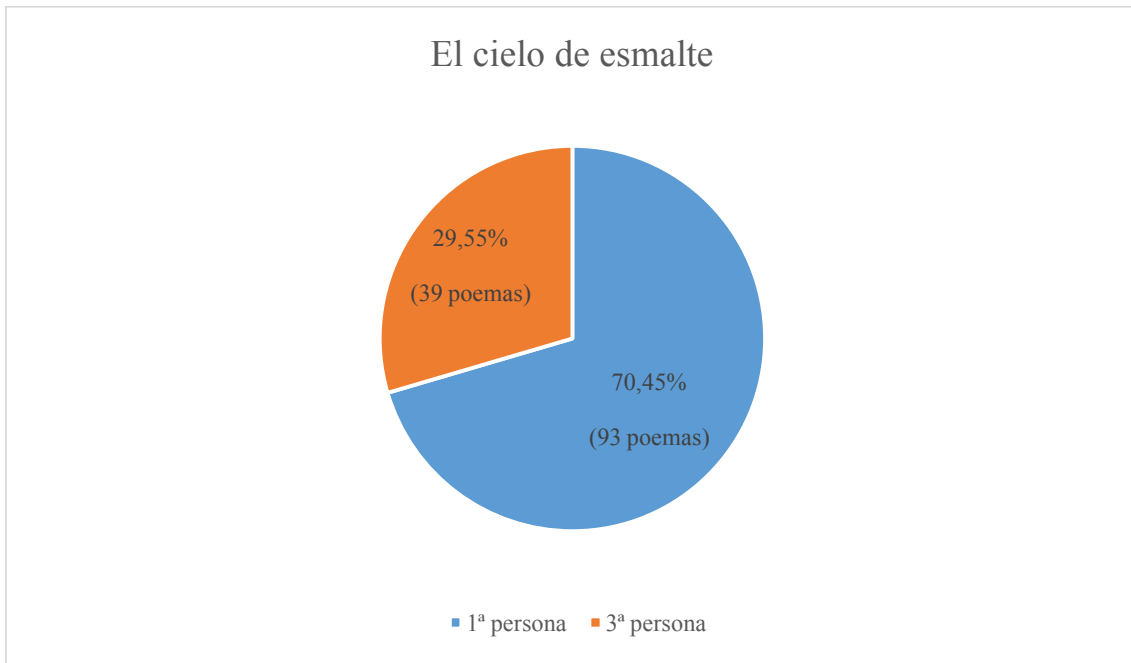
En esta tesis deseamos contribuir al panorama expuesto con una nueva apreciación que demuestra la evolución de la escritura de Ramos Sucre. Atendiendo a las formas verbales y pronominales incluidas en los poemas, observamos un incremento del empleo de la primera persona –habitualmente del singular, pero también del plural– según avanza su obra. En los capítulos V y VII deslindamos esta problemática; aquí nos limitamos a reflejar la evolución general de la escritura de Ramos Sucre poniendo el foco en el auge de esta tendencia. Los siguientes gráficos ilustran lo indicado:

La torre de Timón



Las formas del fuego





Queda patente la tendencia *in crescendo* en el uso de la primera persona, lo que revela una evolución en su escritura. Podría interpretarse este incremento como una muestra de seguridad por parte del autor, un desvelamiento consciente, tan profundo como elaborado. Desde un punto de vista artístico, esta técnica de escritura genera complicidad y evidencia soltura. Hablar con la suficiente distancia en primera persona evidencia maestría por parte del creador. A ellos nos referiremos en el capítulo VII.

Para finalizar con la producción de Ramos Sucre, resulta interesante destacar que su último poema conocido, “Residuo”, fue hallado por José Nucete Sardi entre sus objetos personales. Estaba fechado en marzo de 1914, en Ginebra, y se publicó el 13 de junio de 1931 en *El Universal* con el marbete que le otorgó el autor de *La ciudad y sus tiempos* (1967): “Un retrato, su último poema” (Urbina y García, 1981: 26). El poema resulta especialmente impactante tras relacionar su contenido con las circunstancias en las que fue encontrado. Desde el inicio, el sujeto poético explícito no identificable, parece estar decidido a traspasar un límite: «Yo decliné mi frente sobre el páramo de las revelaciones y del terror». El individuo se acomoda en un terreno hostil, yermo, que causa miedo por su capacidad de generar «revelaciones», de generar respuestas a los grandes interrogantes. En ese páramo, el sujeto se expresa desde una situación muy particular: su «cama de piedra», «fosa», «abismo», donde recibe la visita espectral de «una forma casta» que

asienta sobre su cabeza «un beso glacial». Una estampa mortuoria repleta de lirismo que iba aparejada al hondo sentimiento de su autor. Tras este repaso por la obra publicada de Ramos Sucre, pasamos a ocuparnos de la modalidad poética que habitualmente desarrolla en ellos: el poema en prosa.

II.3.3. Una modalidad singular: el poema en prosa

A diferencia de otros ámbitos artísticos como la música o la pintura, en la disciplina literaria la configuración genérica supone un problema esencial. La causa, como se sabe, es sencilla: en literatura es necesario distinguir entre «prácticas verbales, ya que estas *no son* todas artísticas» (Schaeffer, 2006: 6-7) –a diferencia de otros ámbitos, que constituyen «actividades intrínsecamente artísticas» (*ibíd.*)–. Durante el siglo XX, el debate en torno a los géneros se halla en un momento clave. El planteamiento aristotélico que apuntaba una tríada genérica constituida por épica, lírica y drama (Aristóteles, 2007) va diluyéndose, permitiendo la convivencia de las tres modalidades en una misma obra, tal y como proponen Emil Staiger (1966) en *Conceptos fundamentales de poética*²²² o Paul Hernadi (1978) en *Teoría de los géneros literarios*²²³ y como también pretendemos mostrar en esta tesis en relación con la producción ramosucreana. La poesía, como recuerda Jean Cohen en *El lenguaje de la poesía* (1982: 13), va extendiéndose a otros terrenos con el avance temporal²²⁴.

²²² «En cualquier tipo de poesía realmente auténtica participan, en distintos grados y maneras, todos los géneros poéticos» (Staiger, 1966: 24); «...lo lírico es una idea que [...] no se deja realizar nunca en su pureza en una manifestación poética concreta, y por ello necesita de la compensación de lo épico o de lo dramático» (Staiger, 1966: 40).

²²³ «La división familiar de la literatura en género lírico, narrativo y dramático ya no corresponde a las concepciones avanzadas de la crítica» (Hernadi, 1978: 119). «Las mejores clasificaciones genéricas de nuestra época nos hacen ver más allá de sus inquietudes inmediatas y centrarnos en el *orden de la literatura* y no en los límites *entre los géneros literarios*» (Hernadi, 1978: 144).

²²⁴ Por ejemplo, al ensayo. Una obra como *Las palabras y las cosas*, de Foucault, nos muestra una elevada cantidad de construcciones poéticas: “espejo desolado”, “inmovilidad atenta”, “clara invisibilidad” (*ápu*d Cohen, 1982: 14).

Respecto a la relación de los poemas de Ramos Sucre con el relato de acciones, es importante destacar que algunos investigadores han considerado su obra precursora del microrrelato²²⁵. No se puede negar en una primera impresión el «carácter novelesco» (Sucre, 1975: 82) de sus composiciones, no solo por el empleo de la prosa, sino también por su modo de elaborar cierta trama. Ramos Sucre, a partir de un detalle, un episodio, un personaje de la historia o de la literatura es capaz de construir algo nuevo. Él introduce individuos conocidos por el lector o desarrolla una historia, estableciendo un acontecimiento, aunque sin pretender ser fiel a ninguna realidad –pues combina la historia y la literatura con recuerdos intelectuales y oníricos (Sucre, 1975: 83)–. Rama (1985: 193) observa en la producción ramosucreana el empleo de elementos tanto del poema en prosa como del cuento: «Cuando los instrumentos lingüísticos y estilísticos que pone en funcionamiento Ramos Sucre se adecuan mejor al narrar, nos encontramos claramente en la órbita de un “cuento”, pero cuando voluntariamente los dificulta, rompe o escamotea, nos aproximamos al “poema en prosa” sin abandonar por eso una cierta ilación narrativa». Menciona el uruguayo la elisión de los pronombres relativos –lo cual aproxima su escritura a la poesía– y la supresión del *como* que sustenta la comparación –recurso habitual en el terreno poético cuya ausencia vincula su escritura con la narrativa (Rama, 1985: 194)–. Tampoco se puede olvidar el frecuente encadenamiento de adjetivos, rasgo lírico que, en ocasiones, roza lo ripioso según Rama (1985: 195)²²⁶.

²²⁵ Véase la antología preparada por Violeta Rojo (2004): *La minificción en Venezuela*. Asimismo, pueden consultarse las aportaciones y la selección de textos que Juan Armando Epple ofrece en la serie de artículos “Precusores de la minificción latinoamericana”, publicados en la sección “Rinconete” del Centro Virtual Cervantes entre 2005 y 2006. A lo largo de catorce entregas, Epple distingue las obras que, a su juicio, suponen un avance importante para la formación y legitimación del microrrelato. Sus artículos aparecen ordenados con numeración romana según la fecha de publicación y se dedican a Vicente Huidobro (I), Luis Vidales (II), Leopoldo Lugones (III), Carlos Díaz Dufoo (IV), Julio Torri (V), Alfredo Armas Alfonso (VI), Macedonio Fernández (VII), “Antonio Ramos Sucre (VIII)” –luego subsanado en el cuerpo del texto–, Alfonso Reyes (IX), Rubén Darío (X), Mariano Silva y Aceves (XI), Augusto Monterroso (XII), Ramón Gómez de la Serna (XIII) y Juan José Arreola (XIV). Con posterioridad, en 2010, se publica *En micro. Antología del microrrelato venezolano*, preparada por Gabriel Jiménez Emán para la editorial Santillana. En ella, toma como punto de partida de la modalidad a Ramos Sucre e incluye textos como “Miércoles de ceniza”, “El talismán”, “El mandarín”, “Sueño”, “Penitencial”, “El valle del éxtasis” y “Los herejes” (Jiménez Emán, 2010: 11-21). Resulta curioso, sin embargo, que califique a Ramos Sucre como poeta (Jiménez Emán, 2010: 8) y a sus textos de poemas en prosa.

²²⁶ Un afán decorativo que conecta con el *tempo lento* que estudiamos en el capítulo V.

Continuando con la escritura ramosucreana y su relación prosística, Picón Salas en *Estudios de literatura venezolana* (1961: 171) y Rama en *El universo simbólico de José Antonio Ramos Sucre* (1985: 170) la han vinculado con la prosa de Ramón Hurtado y Luis Correa. De hecho, como ha apuntado Rama (1985: 192), Picón Salas lo incluye en su antología póstuma *Dos siglos de prosa venezolana* (1965); concretamente en el capítulo sexto –dedicado a modernistas y postmodernistas– con los siguientes textos: “El retórico”, “El mandarín”, “La vuelta de Ulises” y “Mar latino” (Picón Salas, 1965: 555-558)²²⁷. Tal inserción causó la exclusión del poeta cumánés de la *Antología general de la*

²²⁷ Es llamativo, sin embargo, que para introducir al autor en esta nómina de escritores en prosa, señale que «escribió numerosos poemas en prosa de singular vigor y concisión lingüística» (Picón Salas, 1965: 555). Pasamos a realizar un repaso por esta antología. Entre textos históricos –José de Oviedo y Baños, Rafael María Baralt, Eduardo Blanco, César Zumeta, Rufino Blanco Fombona, Caracciolo Parra Pérez, Casto Fulgencio López, Enrique Planchart, Mario Briceño Iragorry, Enrique Bernardo Núñez, Augusto Mijares, José Nucete Sardi, Mariano Picón Salas, Ramón Díaz Sánchez, Isaac J. Pardo, Rómulo Betancourt, José Antonio de Armas Chitty, Pedro Díaz Seijas, Ramón Escovar Salom–, cartas –Simón Rodríguez, Simón Bolívar, Fermín Toro, Cecilio Acosta–, discursos –Andrés Bello, Fermín Toro, José Gil Fortoul, Manuel Díaz Rodríguez, Carlos Borges, Esteban Gil Borges–, prólogos –Andrés Bello–, textos literarios de ficción –Rafael María Baralt, L. M. Urbaneja Achelpohl, Manuel Díaz Rodríguez, Rufino Blanco Fombona, José Rafael Pocater, Rómulo Gallegos, Ramón Hurtado, Humberto Tejera, Teresa de la Parra, Andrés Eloy Blanco, Julio Garmendia, Antonio Arráiz, Pedro Sotillo, Arturo Uslar Pietri, Carlos Eduardo Frías, Arturo Croce, Miguel Otero Silva, Felipe Massiani, Julián Padrón, Guillermo Meneses, Lucila Palacios, Eduardo Arcila Farias, Antonia Palacios, Pedro Berroeta, Juan Liscano, Óscar Guaramato, Antonio Marqués Salas, Carlos Dorante, Gustavo Díaz Solís, Alfredo Armas Alfonzo, Ida Gramcko, Antonio Stempel París, Hernando Track, Héctor Mújica, Oswaldo Trejo, Salvador Garmendia, Óscar Sambrano Urdaneta, Adriano González León, Héctor Malave Mata–, panegíricos –Juan Vicente González–, artículos –Juan Vicente González, Lisandro Alvarado–, semblanzas biográficas –Juan Vicente González, Lisandro Alvarado, José Gil Fortoul, Luis López Méndez, César Zumeta, Eloy Guillermo González, Santiago Key-Ayala, Luis Correa, Julio Planchart, Cardenal José Humberto Quintero, Arturo Uslar Pietri, Rafael Caldera, Rafael Ángel Insausti, Ramón J. Velásquez, Nefthalí Noguera Mora, J. M. Siso Martínez, Rafael Pineda, Orlando Araújo– y autobiográficas –Pedro Manuel Arcaya, Pedro César Dominici, José Ramón Medina–, ensayos –Cecilio Acosta, Jesús Semprúm, Eduardo Arroyo Lameda, Fernando Paz Castillo, Mariano Picón Salas, Joaquín Gabaldón Márquez, Juan Oropesa, Humberto Cuenca, Óscar Rojas Jiménez, Pascual Venegas Filardo, Luis Beltrán Guerrero, J. A. Escalona-Escalona, Eddie Morales Crespo, Pedro Pablo Paredes, Guillermo Morón–, textos de cariz humorístico –Simón Camacho–, leyendas –Aristides Rojas, Tulio Febres Cordero–, cuadros costumbristas –Francisco de Sales Pérez, Nicanor Bolet Peraza, Gonzalo Picón Febres, Laureano Vallenilla Lanz–, relatos de mitos –Tulio Febres Cordero, Francisco Tamayo–, fragmentos de novelas emparentadas con la picaresca –Domingo B. Castillo–, crónicas –Pedro Emilio Coll, Hermán Garmendia–, crítica –Santiago Key-Ayala, Joaquín Gabaldón Márquez–, fragmentos de lecciones universitarias –Alberto Zerega Fombona–, textos sobre lenguaje –Ángel Rosenblat– e impresiones de viajes –Alejandro García Maldonado– sitúa al poeta. Hay que señalar que de otros autores –también poetas– Picón Salas sí presenta su faceta prosística. Tales son los casos de: Andrés Bello, de quien incluye en la Antología el “Discurso pronunciado en la instalación de la Universidad de Chile, el día 17 de septiembre de 1843” y un fragmento del “Prólogo a la Gramática de la Lengua Castellana”; de Carlos Borges, a quien presenta como «poeta y orador» e incluye de él un fragmento del “Discurso pronunciado en la casa natal del Libertador” (Picón Salas, 1965: 383-393); de Luis Correa «crítico literario, poeta y ensayista», del que introduce las semblanzas de “Felipe Tejera” y “Gabriel E. Muñoz” (1965: 449-460); de Eduardo Arroyo Lamela, «poeta crítico y ensayista», de quien trae ensayos como “Votos de felicidad” y “Revisión de las

poesía venezolana, preparada por J. A. Escalona-Escalona, contemporánea (1966) a la de Picón Salas. Sin embargo, desde el punto de vista de Sucre (1999: 12), no ha lugar para la inclusión del cumanés entre los prosistas. En ninguno de ellos la palabra conecta con una capacidad reveladora; componen prosas elaboradas, pero sin la intensidad lingüística ramosucreana. Sucre (1999: 11) es tajante:

No deja de asombrar, por ejemplo, que sus textos hayan sido considerados simplemente como prosa. El destino de la prosa –afirma Paul Valéry– es el de ser perecedera, es decir, el de ser comprendida. Afirmación extrema; sin embargo, podría iluminar, por contraste, la verdadera naturaleza de la *prosa* de Ramos Sucre. La manera enigmática como ésta se formula, y aun resuelve, ¿no la hace imprevisible en el plano de las significaciones? Su propio tejido verbal, su ritmo (su “entono”, que diría Ramos Sucre), sus visiones e imágenes, su propia composición y escritura, ¿no la insertan en el orden mismo de la poesía?

Ramos Sucre no es explicativo en sus textos, sino sugerente e iluminador: «se apoya sobre todo en trazos relampagueantes de lenguaje: lo que cuenta no son sus ideas, sino el poder de una imaginación que logra iluminar antes que explicar» (Sucre, 1999: 12). El interés por el relato de sucesos que muestra Ramos Sucre puede vincularse con una

propias ideas” (Picón Salas, 1965: 533-540); de Humberto Tejera, al que presenta como «poeta y narrador» introduciendo el cuento “Recién graduado” (Picón Salas, 1965: 541-553); de Enrique Planchart, a quien presenta como «poeta y crítico de arte» e incluye textos suyos de raíz histórica como “En vísperas de la Independencia (ambiente caraqueño a fine del siglo XVIII)” (Picón Salas, 1965: 593-609); de Fernando Paz Castillo, «poeta y crítico literario», de quien incorpora el ensayo “El sentido de la intimidad en Teresa de la Parra” (Picón Salas, 1965: 611-619); de Andrés Eloy Blanco, «poeta, biógrafo y orador», del que trae el cuento “La gloria de Mamporal” (Picón Salas, 1965: 621-628); de Antonio Arráiz, al que define como «poeta y novelista», incluyendo cuentos como “La Cucarachita Martínez y Ratón Pérez” (Picón Salas, 1965: 707-726); del «novelista, poeta y cuentista» Arturo Croce, presentándolo con fragmentos de su novela *Los diablos danzantes* (Picón Salas, 1965: 857-865); del «poeta y novelista» Miguel Otero Silva, de quien añade un fragmento de su novela *Casas muertas* (Picón Salas, 1965: 867-874); de Óscar Rojas Jiménez, a quien define como «poeta y narrador» e incorpora su ensayo “Geografía lírica de Barlovento” (Picón Salas, 1965: 929-939); de Pascual Venegas Filardo, «poeta y ensayista», incluido con su ensayo “Toledo” (Picón Salas, 1965: 941-944); de Juan Liscano, «poeta, crítico y folklorista», refiriéndose al ensayo “Pobre negro y la Guerra Federal” (Picón Salas, 1965: 993-1008); de Rafael Ángel Insausti, «poeta y crítico», de quien presenta su texto sobre Juan Vicente González (Picón Salas, 1965: 1019-1022); del «crítico y poeta» J. A. Escalona-Escalona, de quien presenta el ensayo “El ruiseñor en la poesía de América” (Picón Salas, 1965: 1023-1024); del «poeta y humorista» Aquiles Nazoa, al que incluye con un fragmento de su ensayo “Los recuerdos del duque” (Picón Salas, 1965: 1073-1076); del «poeta y crítico» José Ramón Medina, de quien presenta un fragmento teórico titulado “De la intimidad creadora a la comprensión de la poesía” (Picón Salas, 1965: 1097-1108); del «crítico y poeta» Pedro Pablo Paredes, a quien incluye con su ensayo “Geografía mínima de Timotes” (Picón Salas, 1965: 1109-1111); de Ida Gramcko, «poeta y narradora», de quien publica su cuento “Viaje mítico” (Picón Salas, 1965: 1131-1146); del «poeta, cronista y autor teatral» Rafael Pineda, del que presenta el texto “La upata de Anita Acevedo Castro” (Picón Salas, 1965: 1153-1157), y de Guillermo Sucre, «ensayista y poeta», de quien incluye un ensayo sobre “La poesía de Antonio Arráiz” (Picón Salas, 1965: 1235-1237). Se observa, pues, la confusión existente relacionada con la producción poética del cumanés.

atracción por lo ficcional; sin embargo, no narra una historia ni hay una consecución temporal de sucesos: «es en esta oscilación discursiva [...] donde se encuentra uno de los hallazgos formales del poeta venezolano» (González Martínez, 2017: 44).

En cuanto al ámbito dramático, el modo de escribir ramosucreano conecta con «una poesía impersonal, en donde la experiencia, real o no, es propuesta como una *ficción*» (Sucre, 1975: 83)²²⁸: la cantidad de sujetos que invaden sus composiciones funcionan como máscaras que conforman el rostro del poeta pero que actúan con autonomía respecto a él (Sucre, *ibíd.*). En este sentido, advertimos una situación próxima al ámbito dramático. No obstante, debemos recordar que el lenguaje empleado por Ramos Sucre «es más bien “poético”²²⁹: formas concentradas y elípticas, frases sentenciosas, metáforas en aposición al nombre [...]; giros que conducen a cierto manierismo: v.g., la supresión sistemática, a partir de un momento dado en su obra, del *que* relativo» (Sucre, 1975: 85). En definitiva, como sugiere Pérez Perdomo (1969: 8-9), si la atención del receptor no se dirige a lo puramente formal y se enfoca en los «mecanismos peculiares de la imaginación», «Ramos Sucre resultaría no sólo un poeta sino uno de los más renovadores que haya producido la poesía latinoamericana». En cuanto a la modalidad del poema en prosa²³⁰, como su propio

²²⁸ En relación con el contenido ficcional del poema, Pozuelo Yvancos (1997: 242) ha esclarecido las dificultades atravesadas por la lírica para ser considerada un género de ficción, al igual que la narrativa y el teatro: apunta que lo ficcional «está en la raíz misma de toda representación literaria».

²²⁹ Gabriel Celaya, en *Inquisición de la poesía* (1972: 100) se refiere al lenguaje poético como aquel que busca «la diferencia por la diferencia», que renueva y sorprende, despertando la atención del receptor. «Solo la sorpresa –la maravilla de la sorpresa– abre las puertas que el lenguaje convencional mantiene tercamente cerradas y logra que las palabras sean sentidas en su brotar originario y en su fuerza virgen. Hay que renovar siempre» (Celaya, 1972: 100-101). Continúa sosteniendo, apoyándose en Wellek y Warren, que la regeneración puede llevarse a cabo tanto mirando al pasado como al futuro. Un lenguaje poético fuerza la intensidad de la percepción –mediante una metáfora inesperada, una hipérbole sorprendente, una antítesis original, la rapidez mediante la elipsis, el «estallido de un epíteto», juegos verbales que implican equívocos, cambios, deformaciones– o prolonga su duración –a través de anáforas que reiteran percepciones, diciendo a medias, retrasando lo que se pretende decir para lograr una evocación y/o una cadencia musical–.

²³⁰ El poema en prosa encuentra hermanamiento con el miniaturismo del que habla Max Henríquez Ureña en *Breve historia del modernismo* (1978). Define dicha forma como «poemita o página breve en *prosa poética*, que hizo irrupción entre los modernistas, pero que ya habían cultivado algunos escritores románticos de Venezuela, como Juan Vicente Camacho (1829-1872)» (Henríquez Ureña, 1978: 285) o Juan Vicente González (1811-1966) en sus *Mesenianas* (Henríquez Ureña, 1978: 284). Otras muestras de miniaturismo son: *Ante el ara*, de César Zumeta; *Gloria*, de M. V. Romero García; *¡Oh! ¡La esperanza!*, de Andrés Mata; *Noche de luna*, de Ángel César Rivas; *Las inconstantes: la ola*, de Pedro C. Domínicí, o *Miniatura*, de Jacinto López. El miniaturismo constituyó una «epidemia literaria» (Henríquez Ureña, 1978: 286) que coqueteaba con la sensiblería; aunque también se le dio nueva forma siguiendo a Baudelaire.

nombre indica, esta corresponde al ámbito lírico y así va a ser contemplada en esta tesis, aunque sin perder de vista la propia consideración de Ramos Sucre: «indecisa pensaba la distinción entre la poesía y la prosa este raro poeta que tenía un propio concepto del arte», escribe el cumanés sobre Walt Whitman (“El poeta de la democracia” [*LAP*, 411-412]); una afirmación que podría haber emitido sobre sí mismo.

Parece importante desterrar la asociación realizada por numerosos autores en el ámbito de las letras españolas entre poesía y verso²³¹: el verso no es consustancial a la poesía; se trata de un rasgo frecuente en ella, pero no imprescindible²³². La poesía puede escapar de los rígidos patrones métricos y escribirse en prosa; como afirmó Juan Ramón Jiménez en el prólogo a *Espacio*, es posible escribir “poemas seguidos”²³³. Imprescindible resulta en la creación poética, en cambio, el empleo de ciertos recursos estilísticos que impacten emocionalmente al receptor. En definitiva: la lírica, más allá de construirse atendiendo sólo a una disposición externa –en versos y estrofas–, surge, esencialmente, como una creación capaz de sugerir estados, provocar emociones y evocar imágenes en el receptor. La época a la que se encuentra circunscrito un autor resulta crucial para la forma de su producción. Así lo considera John Middleton Murry en *El estilo literario* (1971: 50). Las circunstancias culturales, sociales y económicas imponen un tipo de arte y para un escritor puede resultar accidental en muchas ocasiones la elección, por ejemplo, del verso o la prosa. Con el fin de llegar a un público mayor, el autor escogería la forma dominante de la época, y nada desdeñable hay en ello si el pan

²³¹ Utrera Torremocha en *Teoría del poema en prosa* (1999: 126) indica que «la preferencia por el verso para la poesía es general en los teóricos españoles del XIX» y señala entre ellos a autores como José Gómez Hermosilla o Alberto Lista.

²³² Vid. Anderson Imbert (1984a: 32) en *La prosa. Modalidades y usos*: «la poesía no está comprometida ni con el verso ni con la prosa. Se ha discurrido lógicamente en verso y, al revés, se ha hecho poesía en prosa»; Carrera (1996: 12) en *El signo secreto* –donde califica de «simplista» la contraposición entre poesía y prosa– y Ezquerro (1986: 79) en “Prosa y poesía. Propuestas teóricas” –estudio en el que define tal oposición como «absurda»–.

²³³ No obstante, dicha afirmación es emitida por el poeta de Moguer para hacer referencia a un poema en prosa extenso, una larga estrofa dividida en tres secciones que fluye como un monólogo interior. «Pero toda mi vida –escribe en el citado prólogo– he acariciado la idea de un poema seguido (¿cuántos milímetros, metros, kilómetros?) sin asunto concreto, sostenido sólo por la sorpresa, el ritmo, el hallazgo, la luz, la ilusión sucesiva, es decir, por sus elementos intrínsecos, por su esencia» (Jiménez, 1982: 112).

depende de la letra. Pero, como prosigue Middleton Murry (1971: 51), si el escritor opta por otra forma no imperante en su tiempo, deberá imponerla. Pese a ello:

...el genio literario se forja en la forma de la invención en prosa o en verso, indiferentemente, y que esa forma dependerá [...] del gusto de la época. Lo esencial al genio literario [...] no es la prosa o la poesía, sino la ficción, el mundo imaginado poblado de personajes suficientemente variados para servir de sostén a esa cristalización de un modo de experiencia que es el acto de la creación literaria (Middleton Murry, 1971: 54-55).

Que la literatura naciese en forma poética y, posteriormente, desarrollase la prosa, puede deberse a una cuestión de expresión: se buscó una forma para expresar contenidos que mediante la poesía no resultaban fácilmente expresables (Middleton Murry, 1971: 56). La “buena prosa” goza de una serie de características que no se observan en la prosa poética (Middleton Murry, 1971: 58) y que son: la precisión en la exposición, el ritmo flexible y sin insistencia y el movimiento elástico y ágil.

La prosa, a diferencia de la poesía, es enjuiciadora; la poesía, en cambio, nunca lo es, y si lo fuese, no tendría cabida la emoción y, por lo tanto, no sería poesía, sino prosa colocada en “renglones cortados” (Middleton Murry, 1971: 67)²³⁴. En *La tentación de la palabra*, Enrique Badosa (2013:186) sitúa el germen del poema en prosa en las novelas pastoriles por la intención de transmitir argumentos poéticos (Badosa, 2013: 186). Esta idea la expresa en un texto donde combina teoría y creación desde un elocuente título: “Teoría del poema en prosa”²³⁵.

²³⁴ Señala Paul Valéry en “Poesía y pensamiento abstracto” que el lenguaje de la prosa busca expresar y ser comprendido, al suceder tal acontecimiento, el discurso desaparece y se transforma en otra cosa (Valéry, 1998: 93); en cambio, «el poema no muere por haber vivido: está hecho expresamente para renacer de sus cenizas y ser de nuevo indefinidamente lo que acaba de ser. La poesía se reconoce en esta propiedad de hacerse reproducir en su forma: nos excita a reconstituirla idénticamente» (Valéry, 1998: 93).

²³⁵ He aquí el texto transcrito: «“Teoría del poema en prosa”. *Me ocurre desde hace tiempo. Y me inquieta. Por la calle, o en casa, en la playa... Máxime, cuando me siento en la mejor disposición a escribir. Al volver la cabeza, me parece que alguien que estaba a mi lado se acaba de esconder detrás de mí. El poema en prosa se cultiva poco, se habla poco de él. Pero no hay nadie. Vislumbro, esto sí, como una figura al ocultarse. El que más me interesa como lector y escritor, es el que consiste en una suerte de relato breve, en el que algo suceda. La forma de la sombra o de la luz cada vez se arriesga más a ser vista, cuando al notarla me vuelvo rápidamente. Sólo consigo incertidumbre e inquietud. ¿Quién me persigue tan de cerca o se burla? Narración en la que lo esencialmente poético sea tanto o más lo que se dice que el cómo se dice, ya que esa prosa pretendidamente poética por edulcorada... La presencia me viene acosando con mayor poder. Casi me toca, casi me habla, aunque no acabo de percibir ni tacto ni voz. Insiste en dejar una intensidad y un vacío. Claro que este relato no descuidará la forma, pero que lo poético sea sobre todo el argumento que dará calidad poética al lenguaje. Anoche... Trabajaba, a máquina, en un poema. Tendrá la*

Como iniciadores²³⁶ de este modalidad poética, Jesse Fernández (1996) menciona en *El poema en prosa en Hispanoamérica* a Darío²³⁷; si bien las *Leyendas* de Bécquer, como apuntó Cernuda, suponen el origen de dicha modalidad poética²³⁸. Con anterioridad, sin embargo, aún cabe señalar que los cinco primeros *Himnos a la noche* de Novalis son poemas en prosa, escritos ya hacia finales del XVIII y que Aloysius Bertrand es quien desarrolla plenamente esta modalidad poética. Afirmaron el género Nervo, Silva, Lugones, Tablada, Huidobro y Vallejo. Sin embargo, con el Romanticismo se produjo el cambio de mentalidad. La división tajante entre verso y prosa sucumbió ante las ideas de los románticos que, como indica James Valender (1984: 13) en *Cernuda y el poema en prosa*, concebían la poesía del siguiente modo:

...como expresión del espíritu de la naturaleza, de las analogías secretas o “correspondances” [...], atacaron la versificación tradicional, que ponía énfasis sobre todo en los atributos externos de la poesía: la rima y el metro; y, en su lugar, pusieron énfasis en aquellos elementos que consideraban más idóneos para dar expresión a esta visión poética: el ritmo y la imagen. A lo largo de los años, esto llevó al derrumbamiento de la estructura del verso tradicional y a la creación de formas de expresión cada vez más libres.

El poema en prosa, pues, «es la culminación lógica del concepto de la prosa como arte» (Gale, 1975: 367); con él, «la prosa deja de ser la servidora de la razón y se vuelve

inequívoca precisión del cuento y la no menos inequívoca precisión de la poesía en verso. *Las palabras fluían con celeridad y convicción inhabituales. Nunca había logrado, y con tan escaso esfuerzo, tales aciertos. Súbita, esta vez ante mí, de nuevo la presencia. Me bastaba con levantar los ojos del papel y del teclado. No me atrevía. La notaba oscura y luminosa, sólida y evanescente. Cuanto más temor, más asistido por la desconocida capacidad creadora de un largo poema. Ni mirar el papel, ni corregir nada.* Como un buen cuento, acabará de modo rotundo, con la claridad posible del misterio o con la misteriosa evidencia de lo real. *Perdí la noción del tiempo. Continué los versos del más extenso de todos mis poemas, y quizás el mejor, yo que no creo mucho en los poemas largos. Jamás había experimentado tal facilidad, y tampoco este pavor que de pronto acaba de ceder. Alzo los ojos a la ausencia que late ante mí. Luz de alborada. Del rodillo de la máquina apenas puedo sacar una hoja ennegrecida y casi desecha por el teclateo imparable. Y otra vez... sin duda. Ahora, a mi espalda. Y como el inicio de una risa. ¿De un lamento? ¿Míos?» (Badosa, 2013: 188-189).*

²³⁶ «Sin embargo, Ramos Sucre no llegó a referirse explícitamente a los poetas anteriores a él que practicaron el poema en prosa en el siglo XIX» (Ferrari, 2001: 1018).

²³⁷ En *Azul...* se incluyen poemas en prosa como “El velo de la reina Mab” (Darío, 2007: 181-184).

²³⁸ Recuérdense las leyendas “El Caudillo de las manos rojas”, “Creed en Dios” o “La creación”, las cuales se enmarcan por completo en la categoría de poemas en prosa.

el confidente de la sensibilidad» (Paz, 2004: 84); en él, «ritmo e imagen son inseparables» (Paz, 2004: 97).

Por otro lado, es importante establecer también el límite entre poema en prosa y prosa poética. Aunque ambos se sirven de la misma forma –la prosa–, difieren en la construcción interna. El poema en prosa constituye un todo en sí mismo, no precisa de otros elementos para sustentarse y erigirse como una creación completa y autónoma; en cambio, la prosa poética se encuadra en una obra mayor que le otorga su sentido total. Este es el caso de numerosos fragmentos de obras como *Paradiso* (1966), de José Lezama Lima, cuya extracción del conjunto de la obra resulta posible, pero el fragmento aislado puede llegar a carecer de autonomía de significado. Así lo considera Jesse Fernández (1996: 29): «el fragmento, aunque decididamente “poético”, necesita del resto del cuerpo para realizarse. El poema en prosa, por el contrario, se sostiene por sí solo». La prosa poética es una característica de un tipo de prosa donde aparecen rasgos poéticos; esta constituye un modo de creación literaria, no un tipo de texto concreto. El poema en prosa, en cambio, es un tipo de texto autónomo –un poema–, pero verbalizado, en lugar de en verso, en prosa. «El mayor acontecimiento estético de nuestro tiempo es el de la creación de un lenguaje capaz de alcanzar –sin los elementos propios del verso– la tensión y el ‘clima’ propios de la poesía» apunta Guillermo Díaz-Plaja (1971: 67) en *Al filo del novecientos*. O como ya preguntara Baudelaire (1989: 46) en la *Dedicatoria* a Arsenio Houssaye en sus *Pequeños Poemas en Prosa*: «¿Quién de nosotros no ha soñado, en sus días ambiciosos, con el milagro de una prosa poética, musical, sin ritmo ni rima, lo suficientemente flexible y dura como para adaptarse a los movimientos líricos del alma, a las ondulaciones del ensueño y a los sobresaltos de la conciencia?». No puede resultar más ramosucreana esta búsqueda.

En cuanto a la caracterización de la modalidad poética del poema en prosa, presentamos a continuación cuatro conceptos que nos van a permitir definirla y enmarcarla en el ámbito de la modernidad: la novedad, la originalidad, la intensidad y la libertad. Aullón de Haro (2005: 23), en su artículo “Teoría del poema en prosa”, se refiere a estos cuatro aspectos: «Se trata, a fin de cuentas, de rupturas de la ortodoxia del orden clásico promovidas por la revolución moderna del arte y del pensamiento con el propósito

de alcanzar la originalidad [...] y posteriormente la novedad vanguardista [...]. En todo ello también se encuentra, en su plano de más fondo, la aspiración a la síntesis». Ruptura, propósito de alcanzar la originalidad, voluntad de ser novedoso y, a la vez, aspirar a la síntesis, todo ello es el poema en prosa. Seguidamente pasamos a ocuparnos de los cuatro rasgos mencionados.

II.3.3.1. Novedad: una creación moderna

El poema en prosa es una creación propia de la modernidad. Casi de modo general se considera a Aloysius Bertrand (1807-1841) el primer cultivador del poema en prosa con *Gaspard de la Nuit* (1842). Ya Baudelaire lo califica como tal en la carta a Arsenio Houssaye del 25 de diciembre de 1861 y confiesa en su *Dedicatoria* al mismo al inicio de los *Pequeños Poemas en Prosa* (1989: 46 y 47) que Bertrand ha sido su modelo: «Nada más comenzar el trabajo pude darme cuenta no sólo de que me quedaba muy lejos de mi misterioso y brillante modelo, sino también de que hacía algo (si a esto cabe llamarle algo) singularmente distinto»²³⁹. Pero es Baudelaire quien denomina y define esta modalidad poética. Bajo el marbete de *pequeños poemas en prosa* engloba la obra de Bertrand y otras similares, y es que, como indica Utrera Torremocha (1999: 79): «el uso del adjetivo *petit* era necesario para distinguir el género de otras obras largas [...] a menudo calificadas [...] como poemas en prosa», y recuerda la investigadora *Eureka: A Prose Poem* (1848), de Edgar Allan Poe.

Sin embargo, hemos de ser más exactos, pues el origen del poema en prosa remite, como recuerda Aullón de Haro (2005: 24), al influjo del «ejercicio de traducir en prosa composiciones poéticas compuestas en verso en su lengua original (y subsidiariamente,

²³⁹ En relación con estas palabras de Baudelaire, hemos de destacar la distancia que él establece respecto a quien considera su modelo, Bertrand, pues especialmente en lo que atañe a los espacios y ambientes se perciben importantes diferencias en las obras de ambos: Bertrand presenta escenarios oníricos y remotos; Baudelaire apuesta por entornos urbanos próximos a la realidad («Al hojear por vigésima vez al menos el famoso *Gaspar de la Noche* [...] se me ocurrió la idea de intentar algo parecido, y de aplicar a la descripción de la vida moderna o, más bien, de una vida moderna y más abstracta, el procedimiento que aquél había aplicado a la pintura de la vida antigua, tan extrañamente pintoresca» [Baudelaire, 2008: 46]).

el mero traslado a prosa de un texto concebido en forma versal)». Valender (1984: 14), siguiendo a Suzanne Bernard en *Le Poème en Prose de Baudelaire jusqu'à nos Jours*, apunta que el poema en prosa emergió a partir de los precursores del Romanticismo, especialmente de Chateaubriand, Rousseau y Senancour, y a partir también de traducciones en prosa de poemas de Walter Scott, Young y Ossian. Del mismo parecer es Anne-Marie Reboul (1993: 157), quien en “El poema en prosa: aproximación a sus inicios”, coincide con Valender y Bernard al señalar la prosa poética de Chateaubriand y de Rousseau como arranque de esta modalidad.

II.3.3.2. Originalidad: una modalidad híbrida

Un rasgo propio del poema en prosa es la fusión de elementos de distinta naturaleza; de ahí la hibridez²⁴⁰ que lo caracteriza. Al mezclar aspectos tradicionalmente considerados opuestos, como la poesía y la prosa, surge una creación original que dista mucho de la pureza caracterizadora de otras especies literarias. Incluso desde su propia denominación podemos percibir la tendencia a la mixtura: «Es precisamente esa conjunción del elemento prosaico y del elemento lírico lo que caracteriza el poema en prosa», sostiene Utrera Torremocha (1999: 12).

Sin embargo, esta amalgama no sólo se percibe en la terminología. Según la misma autora (Utrera Torremocha, 1999: 11), la conjunción de rasgos se observa en el empleo de temas prosaicos y líricos o en la incorporación de determinados elementos narrativos que provocan ruptura con lo poético. Continúa Utrera Torremocha (1999: 18) afirmando que el poema en prosa, «al tiempo que se vincula al ámbito de la poesía por ciertas características –atemporalidad, autonomía y coherencia significativa en un nivel simbólico, etc.–, asume, gracias al empleo de la prosa y a los rasgos que se le atribuyen tradicionalmente, los valores de autenticidad y naturalidad». También Aullón de Haro (2005: 23) señala como propio de esta modalidad la combinación de elementos diversos:

²⁴⁰ Para una aproximación al concepto de hibridez en los géneros literarios desde una perspectiva teórica, véase Eduardo Ramos-Izquierdo (2005): “De lo híbrido y su presencia en la novela mexicana actual”.

«La génesis del género del poema en prosa describe un proceso constructivo especial que se fundamenta en el principio ya establemente romántico de integración de contrarios o intromisión de opuestos». En relación con esa conjunción de poesía y prosa, hemos de señalar que el poema en prosa no deja de ser una forma de creación artística verbal. El hecho de que no hallemos versificación, marcadas estructuras fónicas, ni división estrófica no debe inducirnos a engaño: su artificio se halla en la búsqueda de la expresión natural sin prescindir de recursos poéticos —especialmente en el ámbito semántico—. No se trata, como defiende Utrera Torremocha citando a Cohen (1999: 20), de «poesía mutilada»; tampoco de una prosa empobrecida por su breve extensión. Y es que «el género del poema en prosa permitió no sólo la asunción en la lírica de ciertas categorías prosísticas como la reflexión intelectual y metaliteraria, sino la renovación del verso hacia fórmulas más libres y menos sujetas a la versificación silábica regular homogénea» (Utrera Torremocha, 1999: 20).

Conectado con el rasgo renovador del verso hemos de referirnos a la vinculación existente entre poema en prosa y poema en verso libre. El poema en prosa no puede quedar simplificado a un estadio intermedio que conecta el poema con rima y sin ella, sino que debemos asumir su parentesco sin restar importancia a ninguno de los dos modos de proceder líricamente. En palabras de Utrera Torremocha (1999: 20):

El poema en prosa no debe tomarse únicamente como una forma de transición al verso libre, sino como un género que desde sus inicios se corresponde con la estética contradictoria y agónica de la modernidad, signo de crisis y de rebeldía que, si bien es esencial en el posterior nacimiento del verso libre y en la concepción de la poesía desligada del ritmo silábico regular y de la rima, se mantiene junto a esta forma lírica y a la del verso más tradicional como una modalidad viva hasta nuestros días.

II.3.3.3. Intensidad: brevedad

La extensión de los poemas en prosa suele ser reducida, motivo por el que la intensidad del texto se multiplica, las ideas se condensan y el lenguaje se depura hasta reducirlo en muchas oraciones a su esqueleto. Se huye de la pompa verbal, se podan todas las ramificaciones sobrantes y se alcanza una prosa desnuda, de un lirismo sostenido, con

todos los recursos propios de la poesía, pero en prosa. He aquí algunos testimonios que podemos aportar sobre la brevedad del poema en prosa:

- Utrera Torremocha (1999: 15) apunta que «uno de los criterios fundamentales que comparten todos los críticos es el de la necesaria brevedad que se suele asociar a la intensidad y a la concentración del poema».
- Aullón de Haro (2005: 25) sostiene que «el poema en prosa representa una idealidad como aspiración a la síntesis».
- Leonor V. Gale (1975: 368) afirma: «el poema en prosa se destaca ante todo por la unidad de su tema, asunto o concepto, y así, como primer rasgo definitorio, por su brevedad. El poema en prosa es un momento autónomo de lirismo».

Es, por tanto, un rasgo propio de los poemas en prosa la reducida extensión que implica intensidad; la síntesis que concentra el interés sin permitir que el lector reduzca la tensión hasta el final.

II.3.3.4. Libertad (y no sólo rítmica)

A través del poema en prosa se rompen patrones establecidos, se superan barreras y se franquean límites. Conlleva un modo de componer que permite al creador una libertad en el ámbito de lo lírico desconocida hasta entonces; pues el poeta se encontraba condenado a repetir sin posibilidad de innovar. Utrera Torremocha (1999: 13) afirma que:

la crítica suele estar de acuerdo en diferenciar el poema en prosa por su libertad rítmica, basándose en los estudios de métrica general o teórica [...]. El ritmo prosaico se organiza de acuerdo con la secuencia lógico-sintáctica, por lo que implica una ordenación libre y asimétrica de la cadena fónica.

La distancia que se establece con los patrones de versificación establecidos da lugar a un espacio en el que el poeta es capaz de moverse sin tantas restricciones, creando de modo más auténtico y natural. El orden que provocaban los patrones rítmicos y

métricos se desvanece para dejar paso a lo imprevisible. Las palabras se liberan y con ellas, el poeta. Ramos Sucre libera a la poesía del corsé de la versificación y la métrica, como ya hicieran románticos y simbolistas (Sucre, 1975: 85). Sin embargo, no se puede dejar de mencionar la impresión que despierta la lectura continua de los poemas de Ramos Sucre: cierto ritmo constante y reiterativo que deviene en repetición próxima a la manía. Se convierte casi en una reafirmación, en una forma «que busca parecerse al soneto» (Beroes, 1990: 130); pero «la insistente repetición de una misma estructura poemática [...] produce cansancio lindante con la monotonía» (Beroes, *ibíd.*)²⁴¹.

Para abordar el ritmo en el caso de Ramos Sucre, resulta interesante el volumen *Teoría del ritmo de la prosa*, de Isabel Paraíso de Leal (1976). Aquí apunta la investigadora que el ritmo tiene que ver con un regreso, ya sea de acentos –ritmo acentual o de intensidad–, de esquemas silábicos –ritmo cuantitativo silábico–, de entonaciones –ritmo de tono–, de rimas –ritmo de timbres–, o de palabras y frases –ritmo de pensamiento–; pero siempre proporcionando como un todo unitario ritmo y contenido (Paraíso de Leal, 1976: 42-54). Aunque en el verso el ritmo aparece más marcado, esto no quiere decir que en la prosa no se encuentre²⁴²; es más costoso identificarlo (Paraíso de Leal, 1976: 48), pero se presentiza a través de una «periodicidad reducida» (Paraíso de Leal, 1976: 88). Se propone a continuación un análisis rítmico de un poema de Ramos

²⁴¹ Idea también anotada por Guillermo Sucre: «Su escritura, en todo caso, tiende a las formas lapidarias y ceñidas; lo narrativo, en ella, aun el impulso visionario, se ven limitados por el exceso de equilibrio, por “le retenu” de la frase [...]. Si bien Ramos Sucre “creó” sus propias estructuras verbales, llegó a repetir las tanto que corren el riesgo de convertirse en simples moldes. Sus poemas producen impresión de fijeza estructural y sintáctica que colinda con la monotonía» (Sucre, 1975: 86).

²⁴² No se puede olvidar el comentario de Rama (1985: 189) respecto a la ausencia absoluta de musicalidad en la obra ramosucreana:

Opción que no cultivó en su propia obra dado que desdeñó los elementos aparentalmente musicales (medida del verso, ritmo, rimas, melodías, aliteraciones, etc.) prefiriendo una escritura prosística que se rehusó a la intromisión de los recursos tradicionales de la poesía [...]. Construye una prosa impecable aunque no deja de utilizar allí elementos específicos de la poesía (como son las “imágenes”) y las nuevas posibilidades que ofrecía una poética modernizada. Pero no hay aquí una recuperación de la “musicalidad” por oposición al estatismo estatuario del parnasianismo.

Desde nuestro punto de vista, la ausencia de musicalidad en la obra ramosucreana no resulta tan radical. Las habituales reiteraciones y el modo de construir la sintaxis permiten advertir, como a continuación se verá, cierta búsqueda rítmica.

Sucre. Siguiendo el estudio que Paraíso de Leal (1976: 89-98) llevó a cabo sobre un poema en prosa del padre Miguel Melendres –“Canción de la esfinge rechazada”–, aquí se desarrolla el análisis de “El asno” (*ECE*, 233), composición que nos permite concebir una idea general sobre la atención dispensada al ritmo por parte del poeta:

EL ASNO

Yo no podía sufrir la vivienda lóbrega y discurría por la vega de la ciudad escolar.

Yo disfrutaba la soledad montado sobre un asno y me detenía en presencia de un río sereno. Los pájaros volaban al alcance de la mano y al amor de una ráfaga del infinito. Yo buscaba en el seno de las nubes rasantes el origen de una música de laúdes.

El senescal de un rey santo me había separado de solicitar la salud por medio de las letras y me invitaba a abrazar la humildad de las criaturas insipientes. El trato del senescal me reposaba de la meditación febril.

El rey santo vivía afligido por los reparos de una conciencia mórbida y se calificaba de soberbio al aceptar de sus hermanos el ministerio de criados de su mesa. La etiqueta se inspiraba en un paso de la Biblia.

El rey santo me había dirigido a pensar en los rodeos y asaltos del diablo a las almas de los moribundos. El trote modesto de mi cabalgadura facilitaba el arrobo y la pérdida de mis facultades. El asno frugal y resignado, presente en las ceremonias del culto, dividía conmigo la cuita suprema. Me salvó en una carrera súbita al descubrir, en el enredo de unas espadañas y lentejas fluviales, la obesidad innoble de una esfinge de ojos oblicuos.

Atendiendo al ritmo lingüístico; esto es, a las oraciones, grupos acentuales y fónicos que se advierten en el poema, resulta:

	Grupo acentual	Grupo fónico
Yo – no – podía – sufrir	4	4
la vivienda – lóbrega	2	
y discurría – por la vega	2	
de la ciudad – escolar.	2	
* *		
Yo – disfrutaba – la soledad	3	4
montado – sobre un asno	2	
y me detenía – en presencia	2	
de un río – sereno.	2	
Los pájaros – volaban	2	3
al alcance – de la mano	2	
y al amor – de una ráfaga – del infinito.	3	
Yo – buscaba	2	3
en el seno – de las nubes – rasantes	3	
el origen – de una música – de laúdes.	3	

*		
*		
El senescal – de un rey – santo	3	6
me había – separado	2	
de solicitar – la salud	2	
por medio – de las letras	2	
y me invitaba – a abrazar	2	
la humildad – de las criaturas – insipientes.	3	
El trato – del senescal	2	2
me reposaba – de la meditación – febril.	3	
*		
*		
El rey – santo	2	7
vivía – afligido	2	
por los reparos	1	
de una conciencia – mórbida	2	
y se calificaba – de soberbio	2	
al aceptar – de sus hermanos	2	
el ministerio – de criados – de su mesa.	3	
La etiqueta – se inspiraba	2	2
en un paso – de la Biblia.	2	
*		
*		
El rey – santo	2	5
me había – dirigido	2	
a pensar – en los rodeos	2	
y asaltos – del diablo	2	
a las almas – de los moribundos.	2	
El trote – modesto	2	4
de mi cabalgadura	1	
facilitaba – el arrobo	2	
y la pérdida – de mis facultades.	2	
El asno – frugal – y resignado,	3	4
presente – en las ceremonias – del culto,	3	
dividía – conmigo	2	
la cuita – suprema.	2	
Me salvó	1	7
en una carrera – súbita	2	
al descubrir,	1	
en el enredo	1	
de unas espadañas – y lentejas – fluviales,	3	
la obesidad – innoble	2	
de una esfinge – de ojos oblicuos.	2	

Los grupos fónicos por oración son: 4 – 4 – 3 – 3 – 6 – 2 – 7 – 2 – 5 – 4 – 4 – 7. Un total de 12 oraciones con 51 grupos fónicos donde destaca el 4 (en 4 ocasiones), seguido del 3 (en 2 ocasiones), del 2 (otras 2 ocasiones), el 7 (2 veces), el 6 (1 vez), y el 5 (una ocasión). Aunque destaca el 4, emplea por igual construcciones de grupos pares e impares. En cuanto a los grupos acentuales, se observa:

4. 2. 2. 2/
*
*
3. 2. 2. 2/
2. 2. 3/
2. 3. 3/
*
*
3. 2. 2. 2. 2. 3/
2. 2/
*
*
2. 2. 1. 2. 2. 2. 3/
2. 2/
*
*
2. 2. 2. 2. 2/
2. 1. 2. 2/
3. 3. 2. 2/
1. 2. 1. 1. 3. 2. 2/

De 51 grupos acentuales, en 35 ocasiones aparece el 2, en diez momentos el número 3, en cinco ocasiones se observa el 1 y una sola vez aparece el 4. Apreciamos un predominio abrumador del número 2. Aquí ya se desprende una predilección evidente hacia el ritmo par. Hay un contraste mayor con respecto al equilibrio comprobado en relación con los grupos fónicos. El ritmo adquiere un discurrir natural y sencillo, como los pasos de un caminante. Además, atendiendo a la división entre párrafos que establece el poeta, se comprueba también la abundancia del número par: aunque se han señalado, de modo riguroso, cinco párrafos, la oración inicial se puede considerar una introducción incluida en el párrafo siguiente, a modo de los compases iniciales previos a la inserción del motivo musical, obteniendo de este modo cuatro párrafos estructurados como sigue:

Párrafo	Oraciones
1	4
2	2
3	2
4	4

La simetría, como se constata, es absoluta. Los párrafos primero y cuarto, de mayor extensión –con cuatro oraciones equivalentes cada uno de ellos–, recogen perfectamente los dos párrafos intermedios, de construcción similar –dos oraciones donde la primera, de mayor extensión, se refiere a un personaje y la segunda, más breve, funciona como apostilla, pensamiento o aclaración del sujeto–. Además, en relación con el ritmo de pensamiento, se verifica lo siguiente:

- Párrafo 1: Yo, Yo, Los pájaros, Yo
- Párrafo 2: El senescal, El trato
- Párrafo 3: El rey, La etiqueta
- Párrafo 4: El rey, El trote, El asno, Me

Predomina en el primer párrafo la presencia del sujeto poético, solo aparece una oración descriptiva del ambiente –sobre los pájaros–. En el segundo párrafo se aborda el comportamiento del senescal con el sujeto –primera oración– y el efecto de esta actitud sobre él en un breve comentario –segunda oración–. El tercer párrafo, de modo paralelo al segundo, incluye la figura del rey –primera oración– y la comparación de la situación de este y sus hermanos con un pasaje bíblico –segunda oración–. El párrafo final, en sincronía y también en contraste con él, muestra cuatro oraciones, pero ahora la presencia del sujeto solamente se da en la última oración. Se produce una concordancia entre los párrafos uno y cuarto donde la oración sobre el sujeto que falta en el primero se descubre en el cuarto y la que se precisa para completar el cuadro descriptivo del último párrafo se recupera del primero.

Por último, en relación con la libertad del poema en prosa que venimos señalando, no resulta ocioso recordar que en las colecciones de esta modalidad poética es posible apreciar su carácter independiente. Se trata de compilaciones fragmentarias en las que el orden de los poemas puede alterarse, generalmente, sin producir cambio alguno. Cada

breve poema posee total autonomía; la desaparición de cualquiera de ellos no provoca perturbación literaria alguna. En general, no existe ningún desarrollo argumental entre los poemas, la independencia de cada uno de ellos es absoluta.

En relación con lo expuesto, como recuerda Rafael Ángel Insausti, a Ramos Sucre le achacaron la falta de unidad entre los poemas de cada volumen (*ápu*d Sucre, 1975: 86): «...la crítica de su país lo acusaba de que sus textos no guardaban ilación alguna entre sí». El poeta, sin embargo, estaba permitiéndole a la modalidad del poema en prosa la libertad que precisa, dejándola ser ella misma con todas sus diferencias –que es, precisamente, lo que la hace auténtica y rica–. Esta predilección de Ramos Sucre por dicha modalidad lo yergue en una figura indiscutible dentro del estudio de la misma. Así, concordamos con Beltrán Guerrero (1993: 276) cuando cierra su artículo titulado “José Antonio Ramos Sucre” –publicado por primera vez el 2 de junio de 1970– de este modo: «José Antonio Ramos Sucre es ya un clásico como poeta de la prosa». Tras esta aproximación general a la modalidad poética que practica Ramos Sucre, pasamos a centrar nuestra atención en el poema en prosa ramosucreano.

II.3.3.5. El poema en prosa ramosucreano: una modalidad hipogrífica

La influencia de Alfonso Reyes²⁴³ en su comparativa entre el texto ensayístico y el animal mitológico del centauro mueve a Guillermo Ruiz Plaza (2008) a establecer una relación entre el poema en prosa y las cabezas de la Hidra. En este punto se considera que las composiciones de Ramos Sucre englobadas en esta modalidad poética pueden asemejarse a otra criatura mítica: el hipogrifo.

Un hipogrifo es una criatura mítica e híbrida –parte superior de grifo e inferior de caballo– «de segundo grado», como apuntan Jorge Luis Borges y Margarita Guerrero en

²⁴³ Cfr. Alfonso Reyes (1955): “Las nuevas artes”. Artículo previamente publicado el 16 de septiembre de 1944, en la revista mexicana *Tricolor*.

El libro de los seres imaginarios (2003: 131), pues esta surge, según la tradición, de la unión entre una yegua y un grifo –animal también híbrido, mezcla de águila y león–. Se trata de una criatura de rango inferior al grifo, tan veloz e inteligente como él, pero más dócil –en la tradición se introduce como una criatura válida para ser domesticada–. El hipogrifo, con frecuencia, sirve al hombre en sus desplazamientos y lo eleva a las alturas. Son, además, criaturas raras tanto por su origen (los dos engendrados de los hipogrifos estaban en principio destinados a devorarse [es decir, los grifos se alimentaban de caballos]) como por su poca frecuencia de aparición. Están presentes sobre todo en la época medieval, motivo por el que fueron conocidos como “Pegasos de la Edad Media”. Ariosto en su *Orlando furioso* (2010: 81), autor que recupera al animal y lo describe «para un diccionario de zoología fantástica» (Borges y Guerrero, 2003: 132), afirma:

No es fingido el corcel, sino engendrado
por un grifo en el vientre de una yegua:
salió al padre en las patas anteriores,
las alas, el plumaje y la cabeza,
y en todo lo demás salió a la madre;
su nombre es hipogrifo, y en los montes
Rifeos hay muy pocos ejemplares
de más allá de los helados mares.

Y así, equivalente a un hipogrifo es la poesía de Ramos Sucre. Su objetivo es alcanzar la máxima elevación hasta su *cielo de esmalte*. Para lograrlo, el medio es la palabra concisa, perfilada, aguda y veloz; la palabra englobada en una forma extraña y poco habitual en la tradición literaria, menos valorada popularmente que el verso, pero fácilmente domable para el poeta. A este respecto, las palabras iniciales de Rosaura en *La vida es sueño* (Calderón, 1993: 64-65) resultan muy apropiadas para conectar dicha criatura fantástica con los poemas en prosa de Ramos Sucre:

ROSAURA- Hipogrifo violento,
que corriste parejas con el viento,
¿dónde, rayo sin llama,
pájaro sin matiz, pez sin escama,
y bruto sin instinto
natural, al confuso laberinto
de esas desnudas peñas
te abocas, te arrastras y despeñas?

Compara Rosaura su caballo con el mítico hipogrifo y lo define como un animal violento –sobre todo por la conjunción de elementos dispares– y raudo –capaz de competir con el viento–. Pero, además, resulta interesante la inclusión de los sustantivos *rayo*, *pájaro*, *pez* y *bruto* para describir al animal, pues con ellos hace referencia, como indica José María García Martín en sus notas críticas del texto (1993: 65), a los cuatro elementos –fuego, aire, agua y tierra, respectivamente–; los cuales se pueden percibir más o menos literalmente en los títulos de sus poemarios: *La torre de Timón* –alusiones terrestres con *torre* y marinas al asociar, en este último caso, el nombre propio con el común–, *El cielo de esmalte* –referencia aérea– y *Las formas del fuego* –presencia directa de lo ígneo–. A continuación, se ofrece un cuadro-resumen de los distintos rasgos que permiten vincular los poemas en prosa de Ramos Sucre con las características propias de una criatura fantástica como el hipogrifo.

Rasgos	Hipogrifo	Poema en prosa de R.S.
Hibridez	Suma de grifo (parte superior) y caballo (parte inferior).	Conjunción de poesía (recursos) y prosa (forma).
Segundo rango	Considerado inferior al grifo.	Erróneamente considerado inferior al verso.
Infrecuencia	Poco habitual en la tradición mítica.	Poco frecuente en la tradición literaria.
Extrañeza	Criatura rara debido a la unión de seres dispares.	Modalidad poética difícilmente definible.
Rapidez, instantaneidad	Se mueven con velocidad y llegan con prontitud a su destino.	Breves, de rápida lectura (aunque más pausada comprensión).
Agudeza, inteligencia	Una de las características habituales de estos seres es la clara inteligencia que poseen.	Son textos perfilados, agudos, escuetos y concisos que demuestran la inteligencia y capacidad de síntesis de su autor.
Domable	El hombre es capaz de domarlos con facilidad y se sirve de ellos en sus desplazamientos.	Ramos Sucre demuestra ser dueño de sus creaciones; él las dirige sin que el poema le sobrepase o se le escape de las manos.
Edad Media	Se trata de una criatura propia de la época medieval.	Muchos poemas muestran su parentesco con la Edad Media, en consonancia con el gusto del poeta por la estética de ese momento.
Alcanzar el cielo	Gracias a sus alas, el firmamento resulta un destino posible.	A través de los poemas en prosa, el poeta es capaz de elevarse a las alturas.

Tras esta exposición, consideramos que la labor poética de Ramos Sucre puede asemejarse a la de un caballero medieval que, mediante sus poemas en prosa –sus particulares hipogrifos–, se eleva al cielo buscando la liberación. Con esta exposición mítica de la modalidad poética empleada por el cumanes ponemos fin al capítulo II y nos dirigimos hacia el contexto ramosucreano, el tiempo y el espacio en el que se sitúa el poeta. Antes, sin embargo, introducimos en la página siguiente una reflexión que remite a nuestra contemporaneidad con un objetivo doble: llevar el concepto de genio a nuestros días y generar una transición que desembocará en el próximo capítulo.

II.4. FINAL: LA SOCIEDAD DE ALADINO. INTERNET O LA LÁMPARA DEL GENIO

Este repaso por la biografía y la producción del genio de la evocación que es Ramos Sucre, así como por el concepto de genio a lo largo de la historia, nos ha hecho desembocar, para cerrar este capítulo, en la actualidad. Junto a tales compañías espirituales, mágicas, consejeras, protectoras... advertimos que hoy contamos con un miembro más en esta extensa galería de genios: nosotros mismos asistidos por la técnica.

En *Las mil y una noches* se encuentra la historia del joven Aladino que satisface sus deseos al frotar la lámpara maravillosa. Algo similar sucede actualmente. En la sociedad tecnificada en la que nos situamos, el individuo cuenta con una herramienta fundamental para erguirse como un genio sin parangón: Internet²⁴⁴. Hoy, cualquiera, a casi cualquier edad, puede saber. Quien lo desee, logrará convertirse, aunque sea por un instante, en un individuo genial. Esto no es meritorio, pues transforma la sociedad en un conjunto de seres desprovistos de capacidad resolutive individual. Constantemente se requiere la presencia de alguien externo. A ello se une la inmediatez: nuestro deseo ha de obtenerse y aplicarse de modo casi instantáneo, tras la consulta a la lámpara, porque la rapidez y –generalmente– facilidad con la que obtenemos respuestas suele ser la misma con la que estas se olvidan. Pero aquí el sujeto no cuenta solo con tres oportunidades, sino con muchas más. Tantas como desee. La tecnología facilita la vida al individuo y esto es innegable, pero lo va convirtiendo cada vez más en un ser que depende de ella.

Sin embargo, existe algo que la sociedad de la información no puede robarle a la vida y es la capacidad de contagiar. El contagio se genera gracias a la experiencia y a través del entusiasmo. Entonces haber vivido sí que importa. Se convierte en lo fundamental, porque vivir significa experimentar y este es el único modo de transmitir. He aquí las claves de lo profundamente humano que el genio de la evocación advierte buceando en los clásicos y que imprime en su obra para la posteridad.

²⁴⁴ No deja de resultar curioso, por cierto, que los trabajadores de la Apple Store reciban el nombre de *genius* y el lugar donde se resuelven las incidencias técnicas sea el *genius bar*.

Capítulo III – Genius loci

Tiempo y espacio de Ramos Sucre

Entre otras manifestaciones de su piedad, hay que reseñar también este acto de prudencia: ordenó que se colocaran colchonetas debajo del lugar donde actuaban unos funámbulos, pues algunos muchachos se habían caído de la cuerda. Esta es la razón por la que todavía actualmente se coloca debajo una red.

Flavio Vopisco Siracusano²⁴⁵

Mientras Europa es ancha, América es vertical.

Mariano Picón Salas²⁴⁶

Lo que vale para un poeta vale para todos. No vale la pena crear escuelas. No tiene sentido inventar poéticas.

Osip Mandelstam²⁴⁷

El genio que es Ramos Sucre emerge de modo espontáneo, pero en unas circunstancias que contribuyen a su perfección. Siguiendo la senda del genio propuesta en el capítulo anterior, se introduce aquí la idea del *genius loci*, del «dios protector del territorio» (Marco Simón, 2001: 215), concepto propio de la mitología romana que ha derivado al ámbito arquitectónico para aludir al espíritu que configura un lugar y armoniza sus componentes²⁴⁸. Es conocido que el concepto ha resultado especialmente productivo aplicado a los entornos ajardinados. Frente al artificioso, perfectamente geométrico y rimbombante jardín francés²⁴⁹; el inglés se presenta –aparentemente, porque la intervención humana se produce igual– de modo menos planificado, más libre y silvestre, permitiendo las irregularidades naturales²⁵⁰. A este respecto, cabe recordar que en su *Epístola a Burlingont*, publicada en 1731, Alexander Pope (2006: 245 [v. 57]) se había referido a “el genio del lugar”, referencia que vuelve a introducir en el Libro IV de *La asnada*, publicado en 1742²⁵¹ (2006: 523 [v. 146]). En dicha epístola, Pope alude a la

²⁴⁵ “Marco Antonio, el Filósofo” (1989: 124).

²⁴⁶ “Penetración de América”, *Viejos y nuevos mundos* (1983: 205).

²⁴⁷ *Gozo y misterio de la poesía*, “La palabra y la cultura” (2003: 22).

²⁴⁸ Christian Norberg-Schulz (1980), *Genius Loci. Aproximación a una fenomenología de la arquitectura*.

²⁴⁹ Característico de la época barroca, como los jardines de Versalles, de André Le Nôtre.

²⁵⁰ En consonancia con el siglo XVIII, que preparaba la entrada al Romanticismo; es el caso, por ejemplo, de los jardines de Dessau-Wörlitz.

²⁵¹ Publicados los cuatro libros de modo conjunto en 1743.

composición de un espacio por parte del ser humano atendiendo siempre a sus condiciones naturales. El ser humano no debe imponerse al espacio ni intentar moldearlo importunando su idiosincrasia, sino que es su obligación respetar al genio del lugar, unir sus fuerzas humanas a las del espíritu protector sin pretender dominarlo.

Este es también el cometido del presente capítulo. El concepto *genius loci* sirve como pretexto para acceder al cronotopo, siguiendo la terminología bajtiniana, en el que se incardina Ramos Sucre. Recuerda Trinidad Barrera López (2008: 110) en “Historiografía y canon de las vanguardias” que «La filología, esa disciplina hoy día denostada por antiguos y modernos, nos enseña el valor del esfuerzo de una lectura histórica primera de un texto, una lectura correcta, diríamos, lo cual no implica que sea la única lectura». Sin pretender encorsetar la etapa en la que produce el poeta a beneficio del investigador, sin intentar tampoco embutir al artista en un molde que no le corresponde, pasamos a ocuparnos de las circunstancias que envuelven a Ramos Sucre; circunstancias que, no lo olvidamos, precisan de su autonomía y libertad –incluso su propia personalidad poética necesita su espacio propio–: cruzando la historia con la soltura que su naturaleza exige es cuando se revela absolutamente genial.

Los estudiosos de Ramos Sucre temen su excesiva independencia y se empeñan en etiquetarlo en uno o varios movimientos estéticos. Es cierto que adscribirlo a una tendencia artística puede otorgarle una entereza mayor: convertirlo en figura representativa de un periodo es concederle un título. Pero no a toda costa. El cometido del investigador –como el del arquitecto o jardinero– es conocer y aplicar con mesura. El estudioso debe ser consciente de la tradición, debe intentar comprenderla del modo más global posible y, precisamente por ello, evitar el establecimiento de cubículos espurios donde tener siempre ordenadas las cosas. Porque cuando se intenta domesticar un espíritu tan grande como el de Ramos Sucre sucede que se rebela con más fuerza. No hay elemento que pueda aprisionar su carácter. A Ramos Sucre, original y genial, ajeno a escuelas, hay que dejarlo moverse libre aunque muchos teman su caída.

«Sentí una embriaguez hilarante y ejecuté, riendo y vociferando, los actos más audaces del funámbulo», escribe Ramos Sucre en “El nómada” (*LFF*, 289). Este es su

modo de cruzar la historia de la humanidad: danzando sobre la cuerda floja sin contemplaciones. Tiene percepción del riesgo, pero la embriaguez literaria de este genio supera el miedo. Como la invitación a embriagarse de Charles Baudelaire²⁵² en sus *Pequeños poemas en prosa* o el *Don de la ebriedad* del que hace disfrutar Claudio Rodríguez²⁵³ al lector, Ramos Sucre vive en una efervescencia cultural y artística interna. Durante los años en los que está escribiendo sus poemas, se yerguen en cada nación del continente sudamericano una serie de nombres que avalan la época que acontece estudiar. Todos, sin embargo, con unas producciones tan variopintas como se puede certificar realizando un repaso por las mismas. Esta situación no hace mella en el convencimiento de Ramos Sucre de su propia valía: «Sé muy bien que he creado una obra inmortal» (458), escribe el poeta en una misiva a su hermano Lorenzo el 25 de octubre de 1929. Si este funambulista se muestra tan seguro sobre el frenesí de su alambre, para qué intentar colocarle redes que frenen una supuesta caída. Distinto, sorprendente, exótico, libre²⁵⁴; si alguna vez cae, que sea en su jardín salvaje, en el reino de la literatura, donde siempre encuentra las semillas para hacer germinar la utopía de la *Weltliteratur*. Castany Prado (2008: 153), atendiendo al lugar de la literatura hispanoamericana en el panorama mundial, recuerda que «los grandes escritores tienden a ser inclasificables». Así pues, tras el acercamiento y definición de la figura de Ramos Sucre, este capítulo se dirige a concretar las circunstancias temporales y espaciales en las que se desarrollan biografía y, por supuesto, obra de este genio de la evocación.

²⁵² El poema “Embriagaos” comienza así: «Hay que estar siempre borracho. Todo radica ahí: es la única cuestión. Para no sentir el horrible fardo del Tiempo, que destroza vuestras espaldas y os inclina hacia el suelo, es preciso emborracharse sin tregua. ¿Y de qué? De vino, de poesía o de virtud, a vuestro antojo, pero emborrachaos» (Baudelaire, 2008: 114).

²⁵³ «Siempre la claridad viene del cielo;/ es un don: no se halla entre las cosas/ sino muy por encima, y las ocupa/ haciendo de ello vida y labor propias./ Así amanece el día; así la noche/ cierra el gran aposento de sus sombras./ Y esto es un don» (Rodríguez, 1983: 33).

²⁵⁴ «No tuvimos un poeta modernista [...] ni una figura que brillara en los furiosos años de las vanguardias. Raro entre los raros, José Antonio Ramos Sucre (1890-1930) atraviesa aquella época como una sombra furtiva y deja a su paso tres libros memorables que constituyen uno de los testimonios más desgarradores de nuestro aislamiento [...]. Por desgracia, la historia literaria no ha sabido aún dar a nuestro autor el lugar que merece, pues sus tres libros inclasificables, escritos al margen de corrientes y tendencias, siguen siendo un cuerpo extraño en el relato común de la poesía hispanoamericana» indica Gustavo Guerrero (2002: 105) en “La flor y el abismo: tradición de la poesía venezolana”.

III.1. EL VÉRTIGO DEL EXCESO. LA LÍRICA HISPANOAMERICANA A INICIOS DEL SIGLO XX

El nacimiento de Ramos Sucre y la publicación de sus creaciones se producen, atendiendo al rigor cronológico, en siglos distintos. Es de consideración general que la evolución de los movimientos literarios tiene lugar de manera progresiva, por lo que, durante los años en los que el poeta cumánés está escribiendo y publicando todavía queda un poso importante de modernismo y, al mismo tiempo, el terreno se prepara para la entrada de las vanguardias. Como apunta Cervera Salinas (2011: 66), con el modernismo tiene lugar una «epifanía interna» y, siguiendo a Martí en *Nuestra América* (1891): «...se empieza, como sin saberlo, a probar el amor. Se ponen en pie los pueblos, y se saludan. “¿Cómo somos?” se preguntan; y unos a otros se van diciendo cómo son [...]. Los jóvenes de América se ponen la camisa al codo, hunden las manos en la masa, y la levantan con la levadura de su sudor. Entienden que se imita demasiado, y que la salvación está en crear» (Martí, 2005: 36-37).

Se levanta Hispanoamérica durante el modernismo, consciente de su potencia creativa, de su frescura y juventud. «¡Sí, ellos son más viejos y más sabios, pero nosotros somos más nuevos y contamos con la esperanza!», exclama Picón Salas (1983: 257). El vigor y la fe de Hispanoamérica en el porvenir se refleja en su propia geografía, a la que se refiere también el escritor merideño: visualmente, su forma es vertical²⁵⁵. Hispanoamérica, briosa e insólita, amenaza con filtrarse en la carne europea. Esta piel extendida²⁵⁶, que se dice de toro, se ha topado con el asta que la va a traspasar. La punta del cuerno, la Tierra del Fuego, desgarrar con afectuosa convicción. Europa encuentra saciada con América su nostalgia de haber perdido al buen salvaje; América contenta con ella su avidez cultural.

²⁵⁵ Véase el fragmento situado al inicio de este capítulo.

²⁵⁶ Estrabón (1787: 4), en el tomo III de su *Geografía* apunta que España «es parecida a una piel o pellejo extendido a lo largo».

En 1945, Pedro Henríquez Ureña publica *Las Corrientes Literarias en la América Hispánica*²⁵⁷. El capítulo VIII lo dedica a los “Problemas de hoy”, el cual abarca desde 1920 hasta 1940. Durante estos años, la literatura hispanoamericana se encuentra tanto en la torre de marfil como en el ágora (Henríquez Ureña, 2007: 231); se escribe tanto una literatura centrada en lo propiamente artístico –un arte para los artistas, recordando los preceptos orteguianos– como otra inclinada hacia la problemática social. Así, entre el último grupo de modernistas –formado por Lugones, Valencia y Chocano– y el primero de los vanguardistas²⁵⁸ –con Borges y Neruda–, Henríquez Ureña (2007: 232) advierte «una generación intermedia, nacida entre 1880 y 1896, que fue gradualmente apartándose de los ideales y prácticas de sus predecesores». Esta generación muestra un nivel tal de heterogeneidad que resulta complejo su estudio global. Teodosio Fernández Rodríguez, en su estudio de 1987 titulado *La poesía hispanoamericana en el siglo XX* apunta que estos son «años que se resisten a una definición, y que suponen lo que vagamente se conoce como *posmodernismo*» (Fernández Rodríguez, 1990: 15). Tiempo de preparación para pasar del cisne al búho o a la oca²⁵⁹, aunque sin liquidar radicalmente el modernismo porque, como advierte Barrera López (2006: 9), el modernismo ya comportaba, en sus últimos años, el inicio de la vanguardia. Va a ser la ironía –perceptible ya en poemas de Darío²⁶⁰– el elemento de ruptura fundamental, pues esta «socava la creencia en la

²⁵⁷ En esta obra, como es sabido, se recogen las conferencias impartidas por el autor en el Fogg Museum of Art durante el curso 1940-1941 en el marco de la cátedra Charles Eliot Norton, de la Universidad de Harvard. Las charlas, según la Introducción del propio autor, se impartieron en noviembre –los días seis, trece y veinte–, diciembre –el once–, febrero –once, dieciocho y veinticinco– y marzo –el cuatro–.

²⁵⁸ Apunta Barrera López (2006: 11) que, frente al modernismo, «...la vanguardia representará un cambio más radical de estética y cultura donde los signos de renovación y corte son más evidentes».

²⁵⁹ Según Max Henríquez Ureña (1978: 492), Enrique González Martínez (1871-1952) fue el «último modernista y primer posmodernista», autor de *Los senderos ocultos* (1911), obra en la que se recoge el soneto “Túrcele el cuello al cisne”. No obstante, en relación con el soneto, señala Fernández Rodríguez (1990: 14-15) que «Para muchos ese poema ha significado el hito que señaló la liquidación del modernismo, aunque probablemente se trataba sólo de una manifestación más a favor de la depuración de su retórica, en lo que tenía de decorativo o superfluo, de frívolo o preciosista». Por otro lado, también se puede mencionar –dos años antes, en 1909– la oca de Lugones en su *Lunario sentimental* (Barrera López, 2006: 9): «Oca entre sus pichones,/ Con las estrellas; joya/ Del azar; claraboya/ De mis puras visiones» (Lugones, 1961: 15). En todos los casos, se trata de la sustitución del símbolo de templada belleza y cariz aristocrático que es el cisne por otras aves menos elegantes, pero dispuestas a iniciar una nueva etapa que desmitifique con sagacidad, humor e ironía tanta elevación previa.

²⁶⁰ Según Barrera López (2006: 9), composiciones como “Agenda” o “Epístola a la señora de Lugones” resultan muy ilustrativas.

sacralidad del mundo, en los poderes deíficos del poeta, en el respeto sagrado al arte» (Barrera López, *ibíd.*). Prácticamente al modernismo le sucede la vanguardia, por lo que intentar establecer un periodo intermedio entre ambos para un grupo de creadores tan variopinto y rico como el que se muestra a continuación no parece exacto del todo. Lo que, a nuestro juicio, resulta más adecuado es hablar de obras más y menos próximas a ambos movimientos, pues en distintos autores se puede observar una escritura «que, nacida en las posiciones más experimentales o extremadas del modernismo, permite reconocer una evolución continuada de la poesía hispanoamericana hasta enlazar con el vanguardismo» (Fernández Rodríguez, 1990: 15). Es el caso del citado *Lunario sentimental*, de Leopoldo Lugones (1874-1938), así como el de ciertas producciones de Julio Herrera y Reissig (1875-1910) como *Los maitines de la noche*²⁶¹ (1902), *Los éxtasis de la montaña* (1904-1910) o *La torre de las esfinges* (1909)²⁶², donde se atisban avances del surrealismo.

Política e intelectualmente, los años iniciales del siglo XX suponen un estado de continua agitación mundial (Barrera López, 2006: 11): Primera Guerra Mundial (1914-1918); Revolución mexicana (1910-1920); Revolución rusa de 1917; movimiento reformista universitario iniciado en Córdoba en 1918 y propagado por Hispanoamérica; fundación del APRA en Perú; crac de 1929 de la Bolsa de Nueva York; Guerra del Chaco (1932-1935); modificación de los modos de vida con el automóvil, los aviones y la locomotora; auge de la cultura masiva del espectáculo con el cine y el deporte. Desde el ámbito cultural y universitario argentino se pide la conexión educación-pueblo en 1918; México inicia su revolución en 1910, precediéndola el movimiento intelectual desarrollado en torno a la Sociedad de Conferencias en 1907, conocida después como Ateneo de México²⁶³, que rechazaba el positivismo de Porfirio Díaz; en Perú también se desarrolla la “Reforma universitaria”, siguiendo el ejemplo de Argentina (Henríquez

²⁶¹ Como especifica Fernández Rodríguez (1990: 16), concretamente en la “Desolación absurda”.

²⁶² Particularmente en la “Tertulia lunática” (Fernández Rodríguez, *ibíd.*).

²⁶³ Personalidades como Alfonso Reyes, José Vasconcelos o Diego Rivera fueron miembros del Ateneo.

Ureña, 2007: 235-237). Se trata, pues, de una época caracterizada por tensiones habituales en el panorama mundial.

En este ambiente de excesos y sobresaltos, son frecuentes las creaciones abarcadoras y excesivas. Como apunta Cervera Salinas (2007b: XXXVII) en “El *daimon* americano de Pedro Henríquez Ureña”. siguiendo a P. van Tieghem, durante el primer tercio del siglo XX se desarrolla una historiografía comparada entre artes; hecho evidente en los brillantes ensayos del dominicano donde, tomando como pretexto la literatura hispanoamericana, elabora «un mosaico o fresco variado y también abigarrado de la América hispánica», relacionando la literatura con otras artes (Cervera Salinas, 2007b: XXIII, XXXII). Una actitud en la que Cervera Salinas (2007b: XXII-XXXIII) advierte un talante romántico –por el deseo abarcador– y una vinculación con la escuela teórico-literaria de la Semiótica de la cultura –donde el texto se entiende de modo amplio, superando la categoría literaria, poniéndolo en comunicación con otros signos–. Tal perspectiva dilatada es también la que caracteriza a Ramos Sucre. Los intereses de los que hace gala permiten poner en comunicación dentro del marco textual diversas categorías relativas al ámbito intelectual y artístico.

En cuanto a la heterogeneidad²⁶⁴ dominante, esta puede percibirse con un ligero repaso al panorama poético del momento. En la tabla siguiente se presenta un breve resumen de los escritores más representativos de la época²⁶⁵. Para su elaboración, así como para el desarrollo teórico planteado en este punto, se han tenido en cuenta las siguientes referencias: la recapitulación llevada a cabo por Guillermo Sucre en el primer capítulo de *La máscara, la transparencia* (Sucre, 1975: 62-92); los planteamientos de Teodosio Fernández Rodríguez en el segundo capítulo de *La poesía hispanoamericana en el siglo XX* (Fernández Rodríguez, 1990: 14-22) y la “Introducción” de Hervé Le Corre en *Poesía hispanoamericana posmodernista* (Le Corre, 2001:7-11).

²⁶⁴ Escribe Gutiérrez Plaza (2006: 521): «En este clima de indefiniciones, de tanteos y nuevas búsquedas, a un mismo tiempo se indaga en lo nacional con sentido de universalidad y se aspira a lo cosmopolita y al nuevo ideal. Además de propiciar el encuentro con lo autóctono, lo propio, lo americano, se persiguen los nuevos postulados formales. Se conjugan plurales impulsos».

²⁶⁵ Se prescinde de Venezuela por ser objeto de estudio posteriormente.

PAÍS	ESCRITOR	RASGOS	OBRAS
A r g e n t i n a	Macedonio Fernández (1874-1952)	La pasión como sentir del alma, humor, ironía, carácter mental del arte.	<i>Poemas</i> (1953, póstumo).
	Baldomero Fernández Moreno (1886-1950)	Introducción del “sencilismo”, atención a la cotidianidad, interés por el provincialismo, gusto por la síntesis formal, ausencia de retórica.	<i>Las iniciales del misal</i> (1915), <i>Intermedio provinciano</i> (1916), <i>Ciudad</i> (1917), <i>Campo argentino</i> (1919).
	Evaristo Carriego (1883-1912)	Poesía cotidiana, búsqueda de lo esencial, influencia tanguera.	<i>Misas herejes</i> (1908), <i>La canción del barrio</i> (1913).
	Ricardo Güiraldes (1886-1927)	Apego a lo telúrico, inclinación hacia la reflexividad y la espiritualidad.	<i>El cencerro de cristal</i> (1915), <i>Poemas místicos</i> (1928, póstumo), <i>Poemas solitarios</i> (1928, póstumo).
	Alfonsina Storni (1892-1938)	Tendencia a incorporar elementos eróticos, frecuente empleo del sujeto femenino, muestra de relaciones tortuosas y desencanto amoroso, habituales dudas existenciales.	<i>La inquietud del rosal</i> (1916), <i>El dulce daño</i> (1918), <i>Irremediamente</i> (1919), <i>Languidez</i> (1920), <i>Ocre</i> (1925), <i>Mundo de siete pozos</i> (1934), <i>Mascarilla y trébol</i> (1938).
	Enrique Banchs (1888-1968)	Característico tono sobrio, muestra preocupación por la forma y tendencia a la evasión.	<i>Las barcas</i> (1907), <i>El libro de los elogios</i> (1908), <i>El cascabel del halcón</i> (1909), <i>La urna</i> (1911).
B o l i v i a	Franz Tamayo (1879-1956)	Interés por el indigenismo y las formas populares sin prescindir de influencias clásicas, propensión por la soledad que le permite formular sus inquietudes metafísicas.	<i>La Prometheida o las oceánides</i> (1917), <i>Proverbios sobre la vida, el arte y la ciencia</i> (1924), <i>Los nuevos rubayat</i> (1927), <i>Scherzos</i> (1932), <i>Epigramas griegos</i> (1945).
	Gregorio Reynolds (1882-1948)	Atracción hacia el simbolismo y el misticismo sin prescindir del modernismo.	<i>El mendigo</i> (1913), <i>El cofre de Psiquis</i> (1918), <i>Horas turbias</i> (1923), <i>Redención. Poema cíclico</i> (1925).
C h i l e	Carlos Pezoa Veliz ²⁶⁶ (1879-1908)	Tendencia solidaria a la par que rebelde, gusto por la ironía, atención a lo popular.	Obra póstuma: <i>Alma chilena</i> (1911), <i>Poesías y prosas completas</i> (1927).
	Gabriela Mistral (1889-1957)	Austera y religiosa, referencias al amor que no fue y al ámbito infantil, comunión con la naturaleza.	<i>Desolación</i> (1922), <i>Tala</i> (1938), <i>Lagar</i> (1954), <i>Poema de Chile</i> (1967, inacabado).
C o l o m b i a	Porfirio Barba-Jacob (1885-1942)	Propensión hacia el malditismo, inclinación hacia la sensación de extranjería y exilio, actitud intimista y cuidado especial a la forma.	<i>Campaña florida</i> (1907), <i>Canciones y elegías</i> (1933), <i>Rosas Negras</i> (1933), <i>Poemas intemporales</i> (1944), <i>Antorchas contra el viento</i> (1944).
	Luis Carlos López (1879-1950)	Frecuente reflejo del ámbito cotidiano y del entorno de la provincia sin prescindir de notas irónicas y humorísticas.	<i>De mi villorrio</i> (1908), <i>Posturas difíciles</i> (1909), <i>Por el atajo</i> (1920).

²⁶⁶ Señala Fernández Rodríguez (1990: 15): «...el posmodernismo ha terminado por admitir casi todo: han ido a dar en él poetas que no consiguieron asociar su nombre al modernismo aunque perteneciesen a su período de esplendor, como el chileno Carlos Pezoa Veliz (1878-1908) o el argentino Evaristo Carriego (1883-1912), y modernistas que vivieron lo suficiente para que su obra tardía no pudiera ser ignorada, como el argentino Leopoldo Lugones [...], González Martínez o el también mexicano José Juan Tablada».

Costa Rica	Max Jiménez (1900-1947)	Muestra un talante solidario, interesándose tanto por lo tropical como por España. Sus poemas exhiben influencia pictórica.	<i>Gleba</i> (1929), <i>Sonaja</i> (1930).
Cuba	Regino E. Boti (1878-1958)	Autor de una poesía guantanamera con especial atención al trasfondo social.	<i>Arabescos mentales</i> (1913), <i>El mar y la montaña</i> (1921), <i>La Torre del Silencio</i> (1926).
	José Manuel Poveda (1888-1926)	Considerado antecesor del negrismo o, como también es denominada: la poesía afrocubana.	<i>Versos precursores</i> (1917), <i>Proemios de cenáculo</i> (1918).
	Agustín Acosta y Bello (1886-1979)	Poesía en la que impera la sencillez con acento romántico y modernista, acompañada de alusiones al entorno cubano.	<i>Hermanita</i> (1923), <i>La zafra</i> (1926), <i>Los camellos distantes</i> (1936).
	Dulce María Loynaz Muñoz ²⁶⁷ (1902-1997)	Dueña de una actitud romántica y sensual que se manifiesta en poemas claros, desnudos y ajenos a todo revestimiento artificioso.	<i>Versos</i> (1938), <i>Juegos de agua</i> (1947), <i>Poemas sin nombre</i> (1953), <i>Obra lírica</i> (1955), <i>Últimos días de una casa</i> (1958).
Ecuador	Medardo Ángel Silva (1898-1919)	Obra caracterizada por su intensa musicalidad, plagada de melancolía y cierto desencanto romántico.	<i>El árbol del bien y del mal</i> (1918), <i>Poesías escogidas</i> (póstumo, 1926).
El Salvador	Francisco Gavidia (1863-1955)	Muestra, desde una actitud intimista, influencia clásica y, a la vez, atracción por el indigenismo.	<i>Poesía</i> (1877), <i>Versos</i> (1884), <i>Sóteer o Tierra de preseas</i> (1949).
Guatemala	Miguel Ángel Asturias (1899-1974)	Atracción por la cultura maya y relación con la naturaleza, al tiempo que muestra su inclinación hacia el realismo mágico.	<i>Rayito de estrella: fantomima</i> (1929), <i>Emulo Lipolidón: fantomima</i> (1935), <i>Sonetos</i> (1936), <i>Aclasán: fantomima</i> (1940).
Honduras	Clementina Suárez (1902-1991)	Poesía confesional que recalca en la atención concedida a la corporeidad manifestada en un intenso erotismo.	<i>Corazón sangrante</i> (1930), <i>Los templos de fuego</i> (1931), <i>De mis sábados el último</i> (1931).
México	José Juan Tablada (1871-1945)	Condensa varios estilos sin ceñirse a uno. Introduce el haiku en español, muestra proximidad a la vanguardia y un tono humorístico habitual.	<i>El florilegio</i> (1899), <i>Un día</i> (1919), <i>Lipo y otros poemas</i> (1920), <i>El jarro de flores</i> (1922), <i>La feria</i> (1928), <i>Del humorismo a la carcajada</i> (1944).
	Enrique González Martínez (1871-1952)	Frecuente actitud filosófica y tendencia al intimismo, inclinación a la reflexión y gusto por los temas metapoéticos.	<i>El romero alucinado</i> (1923), <i>Vilano al viento</i> (1948).
	Ramón López Velarde (1888-1921)	Actitud dual: intelecto y pasión carnal. Siente atracción por lo cotidiano y el provincialismo. Muestra un religiosidad complicada.	<i>La sangre devota</i> (1916), <i>Zozobra</i> (1919), <i>El son del corazón</i> (1932, póstumo).
Nicaragua	Alfonso Cortés (1893-1969)	Muestra influencia simbolista sin prescindir de la sencillez y la naturalidad. Manifiesta sus inquietudes sobre la existencia acompañadas de un tono religioso.	<i>La odisea del istmo: poema</i> (1922), <i>Poesías</i> (1931), <i>La música de la existencia</i> (1932), <i>Tardes de oro</i> (1934), <i>Poemas eleusinos</i> (1935), <i>Las siete antorchas del sol</i> (1952).

²⁶⁷ Junto a la nómina de poetas, no se puede dejar de mencionar a la cubana Dulce María Loynaz, nacida ya en el XX, pero afín a este conjunto de autores enmarcados en dicha etapa de transición (Le Corre, 2001: 11).

Pa- na- má	Rogelio Sinán (1902-1994)	Inclinación hacia el tradicionalismo, manifestado en su relación con el entorno natural y particularmente con la tierra.	<i>Onda</i> (1929), <i>Incendio. Poema en tres tiempos</i> (1944), <i>Semana Santa en la niebla</i> (1949), <i>Saloma sin salomar</i> (1969).
Pa- ra- guay	Eloy Fariña Núñez (1885-1929)	Poesía intelectual inclinada a la reflexión que no prescinde de las referencias telúricas.	<i>Canto secular</i> (1911), <i>Cármenes</i> (1922).
P e r ú	José María Eguren (1874-1942)	Actitud marginal que se manifiesta en un gusto hacia lo lúdico y un interés por el tono menor. Atracción hacia lo onírico y el símbolo.	<i>Simbólicas</i> (1911), <i>La canción de las figuras</i> (1916), <i>Poesías: Simbólicas, La canción de las figuras, Sombra y Rondinelas</i> (1929).
Pto. Rico	Luis Palés Matos (1898-1959)	Reflejo de la cultura negra puertorriqueña, interés hacia lo tropical y original, musicalidad.	<i>Azaleas</i> (1915), <i>Tuntún de pasa y grifería</i> (1937).
Rep. Do- mini- cana	Otilio Vigil Díaz (1880-1961)	Afán renovador manifestado en el vedrinismo (introducción del verso libre) a la par que muestra influencia europea.	<i>Góndolas</i> (1913), <i>Miserere patricio</i> (1915), <i>Galeras de Pafos</i> (1921), <i>Del Sena al Ozama</i> (1922), <i>Música de ayer</i> (1925).
U r u g u a y	Carlos Sabat Ercasty (1887-1982)	Tendencia a expresar inquietudes existenciales y religiosas atendiendo a la forma sin prescindir de la musicalidad.	<i>Poemas del hombre-Libro del Corazón</i> (1921), <i>Poemas del hombre-Libro del Mar</i> (1922), <i>El vuelo de la noche</i> (1925), <i>Poemas del hombre-Sinfonía del Río Uruguay</i> (1937).
	Fernán Silva Valdés (1887-1975)	Interés hacia la naturaleza, el criollismo y el nativismo aproximándose a las vanguardias.	<i>Ánforas de barro</i> (1913), <i>Humos de incienso</i> (1917), <i>Agua del tiempo</i> (1921), <i>Poemas nativos</i> (1925).
	Juana de Ibarbourou (1892-1979)	Intimismo dichoso, amor juvenil, unión con el entorno natural, progresiva profundidad y cierta conexión con las vanguardias.	<i>Las lenguas de diamante</i> (1919), <i>El cántaro fresco</i> (1920), <i>Raíz salvaje</i> (1922), <i>Azor</i> (1953), <i>Oro y tormenta</i> (1956), <i>La rosa de los vientos</i> (1930), <i>Perdida</i> (1950).
	Delmira Agustini (1886-1914)	Inclinación hacia el erotismo, mostrando una actitud nihilista.	<i>El libro blanco</i> (1907), <i>Los cálices vacíos</i> (1913), <i>El rosario de Eros</i> (1924, póstumo).
	María Eugenia Vaz Ferreira (1875-1924)	Poesía con tintes románticos, modernistas y simbolistas no exenta de cuestiones relativas a la existencia.	<i>La isla de los cánticos</i> (póstumo, 1924-1925).

He aquí, *grosso modo*, el horizonte poético hispanoamericano en el periodo de entre siglos. Se trata, como se puede observar en la tabla, de una serie de artistas que nacen a finales del siglo XIX, entre los años setenta y noventa²⁶⁸, y comienzan a publicar en los primeros años del siglo XX (Le Corre, 2001: 11). La riqueza de sus textos, la variedad y el carácter idiosincrático de cada uno de ellos es el reflejo de un panorama poético en constante ebullición. No obstante, resulta tristemente cierta la observación de

²⁶⁸ Se ha optado, sin embargo, por incluir ciertos nombres nacidos posteriormente con el objetivo de ofrecer una escena lo más completa posible de autores y publicaciones contemporáneas.

Le Corre (2001: 9) respecto a la escasa difusión de buena parte de estas obras. Aunque bastantes títulos han ido traspasando el ámbito nacional, dichas publicaciones no se encuentran con la facilidad y rapidez que su calidad merece. Acceder a las creaciones de un buen número de los citados poetas resulta una tarea a menudo intrincada y fatigosa. Asimismo, Le Corre (2001: 10) indica que, quizá, el grupo de las poetas es el que goza hoy de mayor coherencia. Nombres como Delmira Agustini, María Eugenia Vaz Ferreira, Alfonsina Storni, Juana de Ibarbourou y Gabriela Mistral disfrutaban de parte del prestigio del que son dignas receptoras.

Al tiempo que los escritores citados publican sus obras, Ramos Sucre está escribiendo y publicando sus poemas en prosa. En los años veinte del siglo XX, cuando aparece la producción ramosucreana, están surgiendo también poemarios como, recuérdese, *Trilce* (1922), de César Vallejo; *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (1924), de Pablo Neruda; *Fervor de Buenos Aires* (1923), *Luna de enfrente* (1925) y *Cuaderno San Martín* (1929), de Jorge Luis Borges. La diversidad de lenguajes manejados por los creadores hispanoamericanos en estos años muestra un abanico poético complejo y sumamente interesante. No en vano apunta Giuseppe Bellini (1999: 111) que el siglo XX constituye el Siglo de Oro de las letras hispanoamericanas –y más aún teniendo presente todo lo que estaba por llegar–.

Al mismo tiempo, en España, por esbozar también un ligero repaso, están publicando los miembros de la generación del 27: Federico García Lorca edita *Poema del cante jondo* (1921) y *Romancero gitano* (1928); Pedro Salinas publica *Presagio* (1923) y *Seguro azar* (1929); Gerardo Diego da a imprenta *Imagen. Poemas (1918-1921)* (1922), *Manual de espumas* (1924) o *Versos humanos* (1925); Luis Cernuda publica *Perfil del aire* (1927); Rafael Alberti edita *Marinero en tierra* (1925) y *Sobre los ángeles* (1929). Un horizonte múltiple y poéticamente fecundo este inicio del siglo XX donde se observa el manejo de diversas tendencias, estilos variados e intereses diferentes. Se trata de una época en la que se abren rutas y se ensanchan fronteras, tal y como señala Allen W. Phillips (1989: 428) en su estudio “Cuatro poetas hispanoamericanos entre el modernismo

y la vanguardia”. He aquí, en definitiva, un periodo que ya contiene el arte de la modernidad, aunque este irá desarrollándose con firmeza en los años sucesivos²⁶⁹.

En síntesis: estos años conforman un espacio no del todo sistematizado en lo que atañe a la poesía hispanoamericana; su amplitud y variedad le impiden la domesticación: la heterogeneidad de estos creadores rechaza todo límite cronológico: entroncan con el modernismo –son contemporáneos y, algunos, herederos–, pero también parecen anunciar la vanguardia e incluso coinciden en el tiempo con los autores vanguardistas. Guillermo Sucre (1975: 61) encuentra un nexo que vincula a los creadores de este interregno: la capacidad de renovar el lenguaje. De modo general, la mayoría de estas mujeres y hombres poetas buscan expresar las interioridades de modo directo, sin artificio y libre de todo tapujo (Henríquez Ureña, 2007: 234).

En cuanto a Ramos Sucre, tampoco es posible catalogar su obra como modernista, ni como simbolista, ni como vanguardista –surrealista o impresionista–. Sí se habla en el ámbito crítico de *postmodernismo* o, como también se ha denominado, *prevanguardia*; denominación poco diáfana y precisa. A continuación abordamos este asunto.

²⁶⁹ En este sentido, es interesante la reflexión que introduce Arnold Hauser en el capítulo final de su *Historia social de la literatura y el arte* (2009: 485), titulado “Bajo el signo del cine”. El investigador sitúa el inicio pleno del siglo XX tras el fin de la Primera Guerra Mundial, en los años veinte. Sin embargo, destaca que no existe una ruptura drástica con el periodo anterior, sino que los nuevos movimientos se cimientan sobre las figuras del siglo pasado. Así, el cubismo encuentra en Cézanne y los neoclásicos un precursor, el expresionismo se apoya en Van Gogh y Strindberg y el surrealismo en Rimbaud y Lautréamont. El arte de inicio de siglo XX rechaza el impresionismo. Aunque se oscile a lo largo de la Historia entre formalismo y antiformalismo, la sinceridad del arte con la vida ha sido mantenida desde la Edad Media (Hauser, 2009: 488-489). Pero tras el impresionismo, el arte rechaza la ilusión de realidad y deforma los objetos: cubismo, futurismo, expresionismo, dadaísmo y surrealismo se alejan del fiel reflejo real del impresionismo (Hauser, 2009: 489). El arte postimpresionista viola la naturaleza y no es compatible con la realidad. Es, además, un arte fundamentalmente feo: «destruye los valores pictóricos en pintura, el sentimiento y las imágenes cuidadosas y coherentes en poesía, y la melodía y la tonalidad en música» (Hauser, 2009: 489). Se aleja de lo agradable, decorativo y placentero. Se escribe, compone y pinta con la inteligencia y no desde las emociones (Hauser, 2009: 490).

III.2. LA RED ES UNA ESTIRPE. POSTMODERNISMO O PREVANGUARDIA

Existe en la evolución de los movimientos estéticos a partir del siglo XIX una suerte de progresión cuya propuesta fundamental arraiga en el deseo de un paraíso en la tierra y desemboca, por la dificultad del proyecto, en una ruptura y desencanto²⁷⁰. Se trata de una aspiración común; un deseo que rebasa los límites físicos para reflejar la persistencia de un clima espiritual mundial. Tales son los postulados de Cervera Salinas (2015) respecto a la generación de “Los nietos del limo”, herencia procedente de Paz y de los progenitores de estos: *Los hijos del limo* (1974). He aquí la estirpe de la que procede Ramos Sucre.

De modo general se puede decir que la historia de los movimientos artísticos se desarrolla atendiendo a la dicotomía nietzscheana entre lo apolíneo y lo dionisiaco, entre la belleza comedida y la exuberancia desenfrenada, «potencias artísticas que brotan de la naturaleza misma *sin intermediación del artista humano*» (Nietzsche, 1998: 66)²⁷¹. Ambos polos emergen espontáneamente del entorno, como *genius loci* protectores de la etapa en cuestión que impregnan con su alma la de los creadores. Los cambios, sin embargo, se producen de modo paulatino y esta evolución será cada vez más gradual: a partir del Romanticismo²⁷² la modificación de las ideas poéticas va produciéndose en una misma dirección que llega hasta la actualidad:

Dicho en clave histórico-literaria, siguiendo también las siglas de Paz, tendríamos la siguiente secuencia: romanticismo, simbolismo francés, modernismo hispánico, vanguardias. Y en su seno, dadaísmo, surrealismo, simultaneísmo, más una constelación de otros «ismos» y de inúmeros autores que enriquecen la visión de conjunto y profundizan la sucesión genealógica. De padres a hijos, todos los poetas comparten un código común, un gen consustancial a su prole: como los patriarcas de esta estirpe, sus vástagos creen en el principio analógico y niegan para evolucionar desde los parámetros de la ironía. Así avanzan pero sin descastarse, sin negar su sangre, sin renegar de su familia. En realidad, sus formulaciones son más bien variaciones sobre ese principio común. Variaciones de tono, de estilo y de técnica, basadas en los condicionantes histórico-sociales que les haya tocado vivir. Así, el simbolismo reaccionará contra el positivismo en variación

²⁷⁰ Cfr. Cervera Salinas (2015: 51).

²⁷¹ En *El nacimiento de la tragedia*, obra publicada, como ya hemos indicado, en 1872.

²⁷² «Como bien declara Paz, este tipo de creencia es anterior al cristianismo y permaneció como corriente alterna a lo largo de la Edad Media, perviviendo a través de neoplatónicos, iluministas y ocultistas hasta llegar al siglo XIX» (Cervera Salinas, 2015: 45).

genial a la gran reacción romántica frente al racionalismo omnímodo. Las vanguardias abjuran con aspasientos del modernismo, pero toman una actitud común como artistas conjurados a la creación en tanto ejercicio absoluto y vital. El arte por el arte no se entiende sin los artistas retratados por Darío bajo “el velo de la reina Mab”, y el surrealismo hunde sus raíces en la fascinación por la noche y su secreta morada que cantó Novalis en famosos himnos, como también demostrase en su momento Albert Béguin. Mallarmé no se explica sin Baudelaire, ni Baudelaire sin Poe, ni Poe sin Hoffmann. La fenomenología eleva un escalón más en la independencia de la percepción frente a la idea, pero la percepción fue la columna del culto al alma griega, con sus ánforas y sus urnas, propia de la revolución romántica. Los trabajos de Rüdiger Safranski no han hecho sino corroborar las tesis adelantadas por Octavio Paz. Así, en uno de sus escritos recalca Safranski esta idea: “Ha pasado ya el Romanticismo como época, pero nos ha quedado lo romántico como actitud del espíritu. Cuando hay desazón por lo real y acostumbrado y se buscan salidas, cambios y posibilidades de superación, casi siempre entra en juego lo romántico” Pero la pregunta sigue en el aire. ¿Hemos asistido o estamos asistiendo a la extinción de este periplo? (Cervera Salinas, 2009: 352).

Queda patente este progreso de las ideas poéticas expuesto por Cervera Salinas. Las evoluciones son constantes a partir del siglo XIX, pero ninguna ostentará el prefijo *anti* con respecto a la etapa anterior, pues son consecuencia de ella. En relación con esta visión, cabe indicar que el movimiento modernista no se muestra de modo uniforme durante su existencia, sino que evoluciona sin cesar (Oviedo, 2012: 12). Las variaciones resultan obvias con solo intentar relacionar dos obras del introductor del movimiento y Príncipe de las letras castellanas, Rubén Darío. Desde *Azul...* (1888) hasta *Cantos de vida y esperanza* (1905) se percibe un evidente viraje de tonalidad, sin dejar de pertenecer ambas publicaciones al movimiento modernista. El sentimiento de acción, la inclinación al cambio, reside en el mismo seno del modernismo²⁷³, como curvas de esa espiral, chicanes de un circuito que va extendiéndose en el tiempo –ralentizándose de alguna manera–, persiguiendo su cometido paradisíaco.

Concretando en el caso ramosucreano, la irrupción de lo que habitualmente se ha denominado *postmodernismo* puede interpretarse como una derivación natural del modernismo. Como apunta Paz (1991: 507-508), los cambios de actitud son obvios, pero

²⁷³ Apunta Oviedo (2012: 12) en este sentido: «¿Cómo llamar lo que realiza el mismo Darío en *Cantos de vida y esperanza*? Las semillas del cambio están allí, en el corazón mismo del canon modernista, lo que confirma esa capacidad del movimiento para la renovación y la revisión autocrítica».

no rompen con los valores anteriores²⁷⁴, sino que lo absorben; el movimiento se reelabora. Durante los años en los que escribe Ramos Sucre, el modernismo agoniza al tiempo que dirige su mirada hacia las vanguardias. Es una época de afán de modernidad, de rechazo del positivismo imperante y de reivindicaciones creativas nacidas en el mismo seno del modernismo; establecer barreras en este magma temporal, tan entusiasta y próspero para las letras hispanoamericanas y universales no parece del todo oportuno.

En este sentido y con deseo unificador, Canfield (2010) realiza una aportación interesante: plantea dos periodos en el modernismo, pero sin zanjas absolutas. Así, durante el modernismo distingue un primer momento que engloba los años de esplendor, y otra etapa, nacida de la anterior, pero paralela en muchos casos, que ensaya variaciones de este movimiento y va tanteando el siguiente. Este segundo momento correspondería a lo que muchos autores denominan *postmodernismo*,

y que consiste en el desarrollo de algunas tendencias ya implícitas en la primera fase, pero aún atenuadas por la embriaguez del preciosismo y del exotismo [...]. Estas tendencias, que nacieron en el seno del modernismo, se prolongan hasta los años veinte y treinta (y en algunos autores hasta después), a manera de tenaces y arraigadas “persistencias del modernismo”. Además, gracias a la obra fecundadora del modernismo, otros movimientos literarios cobran vida y en ellos el germen modernista se va modificando gradualmente hasta fundirse completamente y desaparecer en manifestaciones tocadas ya por el espíritu de las vanguardias. Éste es el caso de poetas como Tablada, Eguren o Ramos Sucre (Canfield, 2010: 99).

²⁷⁴ En relación con la derivación del modernismo a la etapa denominada como *postmodernismo*, he aquí una extensa cita de Paz que ilustra dicha evolución: «No obstante, el cambio fue notable. No un cambio de valores, sino de actitudes. El modernismo había poblado el mar de tritones y sirenas, los nuevos poetas viajan en barcos comerciales y desembarcan, no en Citeres, sino en Liverpool; los poemas ya no son cantos a las cosmópolis pasadas o presentes, sino descripciones más bien amargas y reticentes de barrios de clase media; el campo no es la selva ni el desierto, sino el pueblo de las afueras, con sus huertas, su cura y su sobrina, sus muchachas “frescas y humildes como humildes coles”. Ironía y prosaísmo: la conquista de lo cotidiano maravilloso. Para Darío los poetas son “torres de Dios”; López Velarde se ve a sí mismo caminando por una calleja y hablando a solas: el poeta como un pobre diablo sublime y grotesco, una suerte de Charlie Chaplin *avant la lettre*. Estética de lo mínimo, lo cercano, lo familiar. El gran descubrimiento: los poderes secretos del lenguaje coloquial. Ese descubrimiento sirvió admirablemente a los propósitos de Lugones y de López Velarde: hacer del poema una “ecuación psicológica”, un monólogo sinuoso en el que la reflexión y el lirismo, el canto y la ironía, la prosa y el verso, se funden y se separan, se contemplan y vuelven a fundirse. Ruptura de la canción: el poema como una confesión entrecortada, el canto interrumpido por silencios y lagunas. López Velarde lo dijo con lucidez: “el sistema poético se ha convertido en un sistema crítico”. Habría que agregar: crítica e incandescencia, el lugar común transformado en imagen insólita» (Paz, 1991: 507-508).

En definitiva: estos años que transitan entre el cierre del modernismo y el inicio de las vanguardias es solo una época en la que la realidad va transformándose en una misma dirección. A continuación y con el fin de ilustrar lo expuesto, se lleva a cabo una precisión relativa a la etapa objeto de análisis, así como una exposición del debate existente sobre la cuestión terminológica y un repaso de sus límites temporales.

III.2.1. Estado de la cuestión y justificación de su estudio

El objetivo de este punto es mencionar algunas de las referencias fundamentales a las que hemos atendido en esta tesis con el fin de profundizar en la etapa enmarcada entre finales del siglo XIX y comienzos del XX. He aquí algunos estudios significativos:

- No se puede dejar de mencionar la obra que inicia el “conflicto postmodernista”: la *Antología de la poesía española e hispanoamericana*, de Federico de Onís, de 1934. En ella se incluye por primera vez dicho término. Sucesivamente esta obra se convertirá en «hito decisivo» (Le Corre, 2001: 13) para la crítica posterior.
- El estudio de Octavio Corvalán titulado *El postmodernismo*, aparecido en 1961²⁷⁵.
- El brillante ensayo *Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia*, de Octavio Paz, de 1974.
- El agudo y esclarecedor capítulo de Guillermo Sucre titulado “Un sistema crítico” e incluido en su indispensable estudio *La máscara, la transparencia*, de 1975.
- Los estudios de Nelson Osorio Tejeda también resultan referencias fundamentales sobre el tema. Tanto *El futurismo y la vanguardia en América latina*, publicado en 1982, como *Manifiestos, proclamas, polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*, aparecido en 1988²⁷⁶. Una obra esencial en la historiografía vanguardista según Barrera López (2008: 119), pues incide en algo fundamental:

²⁷⁵ Corvalán (1961: 7-8) define los años en los que produce Ramos Sucre como «el período cuyos límites históricos son las dos guerras mundiales».

²⁷⁶ En él incluye la “Granizada” ramosucreana (Osorio Tejeda, 1988: 160-162).

la necesidad de que Hispanoamérica exponga su idiosincrasia y se independice de los lazos vanguardistas europeos.

- Por su dedicación exclusiva al tema así como por su importancia, es imprescindible citar el volumen ya mencionado de Hervé Le Corre, *Poesía hispanoamericana postmodernista*, publicado en el año 2001. Se trata de una obra estimulante y rigurosa que ofrece una amplia visión de este periodo.
- Fundamental también resulta el tercer volumen de la *Historia de la literatura hispanoamericana*, de José Miguel Oviedo, publicado en 2001. Dicho tomo se titula “Postmodernismo, vanguardia, regionalismo”.
- Riguroso e interesante es el capítulo de Martha L. Canfield titulado “Persistencias del modernismo” e incluido en el II volumen de *Historia de la cultura literaria en Hispanoamérica*, obra colectiva a cargo de Dario Puccini y Saúl Yurkievich publicada por primera vez en italiano en el año 2000.

Respecto a la justificación que respalda este estudio y evidencia su necesidad, Phillips (1989: 428) sostiene que «los estudiosos no se han ocupado lo suficiente en caracterizar ese momento, de límites no bien definidos, entre los últimos rescoldos del modernismo y los comienzos de la vanguardia». El comentario de Phillips se presenta como un auténtico aliciente para el sujeto inclinado a la investigación. Un punto de vista compartido también por Osorio (1982: 10-11) que supone un vacío –el cual, con ensayos como el de Le Corre del año 2001, queda subsanado–:

no ha sido aún plenamente estudiada ni es suficientemente conocida la etapa de transición entre el modernismo y las manifestaciones renovadoras –especialmente las vanguardias– que inician la literatura contemporánea. Pero una primera aproximación puede mostrarnos que, ciñéndonos al decenio de la primera guerra mundial, junto al Modernismo establecido [...] se pueden registrar voces disonantes que muestran un espíritu de cuestionamiento que surge en el interior mismo de su sistema poético [...]. Pero este cuestionamiento, como hemos dicho, funciona al interior mismo del sistema Modernista, es parte de él, y no puede en rigor considerarse como un proyecto crítico que vaya más allá de un “reformismo” que reacciona contra la reciente retorización de los epígonos de Darío. Sin embargo, ya a fines de la guerra podemos encontrar en la producción literaria hispanoamericana muestras suficientes de que no sólo empieza a generalizarse en las nuevas promociones de escritores esa actitud crítica y renovadora, sino que ésta ya no se reduce a cuestionar internamente el sistema literario anterior y busca establecer las bases y lineamientos de *una nueva poética*.

Esta aproximación de Osorio vuelve a incidir en la idea ya comentada relativa a la existencia de una contradicción modernista en el seno del modernismo que va radicalizándose hasta dar lugar a las vanguardias. Se trata de una de las curvas de la espiral paciana. El modernismo es especial por ser la primera vez que, desde el plano artístico, Hispanoamérica dirige la mirada hacia sí misma para implantar un movimiento nacido plenamente de ella; constituye, también, un movimiento original, con unas particularidades muy definidas, y, por supuesto, es una etapa rica e inclinada a la evolución. Como señala Fernández Rodríguez (1990: 18):

Difícilmente puede hablarse de una actitud antimodernista: se trata del propio modernismo que se disuelve en distintas tendencias, y de otras que habían discurrido opacadas y ahora tienen ocasión de aflorar. No es fácil señalar las orientaciones de toda esa producción y de sus numerosos autores.

En este momento, según Fernández Rodríguez, no es posible introducir el rótulo *antimodernista*. Se trata de una misma dirección, pese a las curvas. El lector interesado en esta etapa descubre, al aproximarse a ella, un yacimiento de piedras preciosas cuya calidad no ofrece un solo resquicio de dudas. Su fama les precede por la autenticidad de sus voces. Sus particularidades conforman su maravilla. Voces distintas, todas carismáticas, unidas en una polifonía coral donde cada una interpreta su melodía al mismo tiempo que las demás; donde se siguen paralelamente o se encuentran una frente a otra, pero sin chirriar²⁷⁷. Este es su prodigio.

III.2.2. Precisión conceptual

Concretando en este terreno entre siglos, como señala Hervé Le Corre (2001: 14), es preciso señalar, en primer lugar, que el término *postmodernista* constituye una herramienta ideada por la crítica. No se trata de un concepto que un movimiento de escritores o intelectuales haya asumido; los autores de la época tampoco se

²⁷⁷ Y si en algún momento irrumpiese un sonido desagradable, ¿habría de concederle importancia cuando un modelo poético como Vallejo no se la daba? «...Y no saben/ por qué en mi verso chirrían...» (Vallejo, “Espergesia” [2009: 115]).

autodenominan *postmodernistas* porque ni siquiera demuestran poseer conciencia de formar un conjunto –que por otro lado, ofrece carencias como tal–. Así pues, abordar estos años con plena autonomía, sin hallar en ellos escritores que sigan una línea definida, no parece apropiado (Le Corre, 2001: 14). Por otro lado, compartimos las dificultades a la hora de estudiar –definir o catalogar– en abstracto. Nombrar algo es darle carta de naturaleza, concederle existencia; como dice Ramos Sucre en uno de sus aforismos: «Un idioma es el universo traducido a ese idioma» (424). El mundo existe porque puede ser expresado con el lenguaje; la palabra posee poder fáctico, es capaz de hacer cosas y de construir el universo. La propia historia de la humanidad, desde un punto de vista cristiano, se inicia con la palabra. Así, con el deseo de que el periodo adquiriera entidad propia, numerosos estudiosos han intentado bautizarlo.

III.2.3. El término

En ocasiones, sin embargo, los nombres complican las cosas. Intentar denominar un lapso temporal tan breve como el que aquí se aborda puede provocar confusiones. Como apunta Sucre (1975: 61) «no se trata propiamente ni de una generación ni de un movimiento definido –aunque se suele hablar de ellos, un poco rutinariamente, como postmodernistas–». Este es el término más extendido, a fuerza de repetición y no por total convencimiento. En ocasiones, sin embargo, cierto sector de la crítica prefiere el término *prevanguardia*, y aún se puede discernir un tercer grupo formado por aquellas personalidades del ámbito literario que rechazan cualquiera de los dos rótulos aportados. A continuación se abordan cada una de estas tres posibilidades terminológicas.

Federico de Onís, en su citada *Antología de la poesía española e hispanoamericana* (1934), habla de *postmodernismo* y se refiere a él como «un intento de reaccionar contra el modernismo, refrenando sus excesos» (1961: XVIII), como una «reacción conservadora [...] del modernismo mismo» (*ibíd.*), distinguiéndolo del *ultramodernismo*, que consiste en un deseo de superar el modernismo «llevando más lejos aún su afán de innovación y de libertad» (*ibíd.*). Si bien el término *postmodernismo*

arraiga con Onís, es posible hallar ciertas referencias previas que señala Hervé Le Corre en su capítulo titulado “Avatares de un término: el pos(t)modernismo y la crítica” (2001: 27-48). Básicamente, pueden señalarse dos estudiosos previos a Onís:

- El chileno Francisco Contreras Valenzuela acuña el término *mondonovisme* en su artículo “Le mondonovisme”, de 1917, incluido en *Mercure de France*; vocablo que se puede traducir por *mundonovismo* o *novomundismo* (Le Corre, 2001: 27-28) con el que alude al panorama creativo de estos años.
- Max Daireaux, en *Panorama de la littérature hispano-américaine*, de 1930, refleja la variedad poética de inicios del siglo XX (Le Corre, 2001: 29-30).

Pero parece ser Federico de Onís el primero en emplear el término *postmodernismo*. Con él, se extiende el vocablo para aludir a la poesía hispanoamericana existente entre el modernismo y la vanguardia. Lo define de este modo:

...es una reacción conservadora [...] del modernismo [...]. El poeta [...] se refugia en el goce bien logrado, en la perfección de los pormenores, en la delicadeza de los matices, en el recogimiento interior, en la difícil sencillez, en la desnudez prosaica, en la ironía y el humorismo. Son modos diversos de huir sin lucha y sin esperanza de la imponente obra lírica de la generación anterior (Onís, 1961: XVIII).

Y advierte las seis corrientes siguientes en su seno, cuyos límites, como observa Fernández Rodríguez (1990: 18), no resultan sencillos de fijar.

- Modernismo refrenado (reacción hacia la sencillez lírica).
- Reacción hacia la tradición clásica.
- Reacción hacia el romanticismo.
- Reacción hacia el prosaísmo sentimental (poetas del mar y viajes, poetas de la ciudad y los suburbios y poetas de la naturaleza y la vida campesina).
- Reacción hacia la ironía sentimental.
- Poesía femenina²⁷⁸.

²⁷⁸ Una distinción, como observa Fernández Rodríguez (1990: 20) poco rigurosa. No es preciso «hablar de esa producción poética como de una orientación de la literatura de la época» (Fernández Rodríguez, *ibid.*).

En su citado estudio, Hervé Le Corre (2001: 13) analiza de este modo el término que Federico de Onís emplea:

El uso que hace Federico de Onís del término “postmodernismo”, en su célebre *Antología de la poesía española e hispanoamericana* (1934) es un hito decisivo, una pauta para todas las reflexiones posteriores. Tanto la Introducción como la misma Antología revelan el lugar asignado por su autor al “postmodernismo”: en la cronología viene a la zaga (post.) del modernismo *stricto sensu*; en el mapa literario se define como matización del modernismo: el prefijo post- funciona entonces en relación / en comparación con otro, el prefijo ultra- de “ultramodernismo”, o superación del modernismo. En ambos casos, el concepto de postmodernismo señala una limitación que tiende a subrayar el carácter doblemente ancilar del “postmodernismo”: respecto del modernismo y de las vanguardias (necesariamente “ultramodernistas”).

Los testimonios de Onís y Oviedo dejan claro el significado del término, su marco y objetivos; pero, al mismo tiempo, son diversos los problemas que el vocablo genera, por lo que su uso va complicándose y atravesando escollos hasta el día de hoy. Entre los principales inconvenientes que el término no logra salvar, cabe indicar:

- La ambigüedad que genera, siendo entendido tanto como una continuación del modernismo como una reacción de este.
- Las inseguridades ortográficas que despierta su escritura.
- La confusión que puede generar debido a su empleo para aludir a la estética cultural contemporánea.

Véanse a continuación cada una de estas situaciones.

En relación con la ambigüedad que genera el término, siguiendo a Oviedo (2012: 12), parece necesario esclarecer que el vocablo *postmodernismo* puede hacer una doble alusión: tanto a «la fase de crisis y disolución del movimiento modernista y al grupo de hombres que lo encarna» como «a la etapa que sigue a aquel momento, que agrupa tendencias diversas y a veces contrarias a él». Cabe entenderlo, entonces, como una continuación y disolución del modernismo o como una reacción a él. En este último sentido lo emplea Luis Monguió en *La poesía postmodernista peruana* (1954). Como señala Oviedo, el *postmodernismo* es:

...dos cosas distintas a la vez: un estilo literario cuyas fuentes están en el modernismo, pero que se procesan de modos diferentes; y una divergencia, a veces bastante radical, respecto de ese modelo, al que incorpora rasgos forasteros y novedosos que provienen de otros cauces. Esto quiere decir que verlo simplemente como una fase posterior al modernismo y ligada a su estética es limitarlo o malinterpretarlo: el postmodernismo es por esencia heteróclito. Quizá por eso sea un movimiento carente de manifiestos y declaraciones programáticas. Cada quien siguió su curso (Oviedo, 2012: 12-13).

El *postmodernismo* se puede entender, pues, como el movimiento que aparece tras el modernismo, pero que aún no lo ha superado. El vocablo, por tanto, remite de modo inevitable al modernismo, lo cual, como advierte Le Corre (2001: 14) puede enturbiar la semántica del término. Con el prefijo *post* parece aludirse a una estética residual del modernismo (Le Corre, 2001: 14), una especie de continuación, sin formas ni contenido novedoso; una etapa empañada por la anterior cuyo significado se pierde. Similar consideración introduce Roberto Fernández Retamar “En los ochenta años de Regino E. Boti” para la edición de la *Poesía* de 1977 del autor cubano en la editorial Arte y Literatura:

Con esa denominación [postmodernistas], estamos diciendo que en realidad no han trascendido tal círculo, pues que los designamos en función del modernismo. También es injusto verlos en ejercicio de prefiguración; y como algunos vanguardistas se empeñaron en hacer lo que muchos de estos poetas habían hecho ya, llamarlos ‘prevanguardistas’. Pocos momentos han sido menos considerados en nuestra literatura que éste. Por lo pronto, es evidente que no decimos gran cosa al llamarlo movimiento de transición, como estamos tentados a decir, pues ya Ortega mostró que toda época histórica es, por definición, de transición (*ápu*d Le Corre, 2001: 40).

Junto a esta estética residual del modernismo que el término parece llevar aparejada, el segundo de los problemas que plantea el vocablo *postmodernismo* tiene que ver con las inseguridades ortográficas que se presentan a la hora de escribirlo. A este respecto, Le Corre (2001: 13) introduce dos objeciones más a dicho lexema. Por un lado, se refiere la tendencia dominante que escoge entrecomillar el término, como si la colocación de las comillas actuase de salvaguarda, mostrando distancia entre el escritor y su escritura. De este modo, parece que la inserción del vocablo no se adscribe del todo a la opinión de su autor. Por otro lado, señala las dudas ortográficas relacionadas con esta palabra, alternado en su nombre, según autores, la presencia de la consonante labial oclusiva sorda /t/. Así, es posible hallar *posmodernismo* o *postmodernismo*.

El tercero de los inconvenientes mencionados en relación con el vocablo *postmodernismo* tiene que ver con la confusión que genera su empleo en la época contemporánea. Esta, pues, asciende si se atiende al actual empleo del término para rotular el marco cultural del siglo XXI (Oviedo, 2012: 12); sentido que no tiene que ver con Darío ni con la evolución posterior. Igualmente Paz considera equívoco el término para referirse a la época actual. En el “Aviso” a *La otra voz. Poesía y fin de siglo*, apunta:

Se ha llamado «postmoderno» al período actual. Nombre equívoco. Si nuestra época es «postmoderna», ¿cómo llamarán a la suya nuestros nietos? Se piensa generalmente que el conjunto de ideas, creencias, valores y prácticas que caracterizan a lo que se ha llamado modernidad, experimenta hoy una radical mutación. Si es así, este período no puede llamarse ni definirse simplemente como postmoderno. No es nada más lo que está después de la modernidad: es algo distinto a ella. Algo que posee ya rasgos propios, aunque en formación. La fractura, como siempre ocurre, fue advertida al principio únicamente por unos cuantos espíritus; sin embargo, al día siguiente de la segunda guerra mundial comenzó a hacerse más y más visible el cambio (Paz, 1991: 600).

Y en el cuerpo del ensayo indica:

La crítica, con cierto retraso, ha advertido que desde hace más de un cuarto de siglo hemos entrado en otro período histórico y en otro arte. Se habla mucho de la crisis de la vanguardia y se ha popularizado, para llamar a nuestra época, la expresión *la era postmoderna*. Denominación equívoca y contradictoria, como la idea misma de *modernidad*. Aquello que está después de lo moderno no puede ser sino lo ultramoderno: una modernidad todavía más moderna que la de ayer. Los hombres nunca han sabido el nombre del tiempo en que viven y nosotros no somos una excepción a esta regla universal. Llamarse *postmoderno* es una manera más bien ingenua de decir que somos muy modernos. Ahora bien, lo que está en entredicho es la concepción lineal del tiempo y su identificación con la crítica, el cambio y el progreso —el tiempo abierto hacia el futuro como tierra prometida. Llamarse postmoderno es seguir siendo prisionero del tiempo sucesivo, lineal y progresivo

Si el término postmoderno es, más que un nombre, un antifaz, ¿qué decir de la expresión que usan los críticos angloamericanos para llamar al arte actual: *postmodernismo*? Para ellos la palabra *modernismo* designa ese conjunto de obras, autores y tendencias que evocan los nombres de Joyce, Pound, Eliot, William Carlos Williams, Hemingway y otros. Sin embargo, nadie ignora que en lengua española llamamos *modernismo* al primer movimiento literario de Hispanoamérica y de España. Fueron modernistas Rubén Darío y Valle-Inclán, Juan Ramón Jiménez y Leopoldo Lugones, José Martí y Antonio Machado: con ellos comienza nuestra tradición moderna y sin ellos no existiría nuestra literatura contemporánea. En realidad, las distintas tendencias, obras y autores que los angloamericanos engloban bajo el término *modernismo* fueron siempre llamadas, en Francia y en el resto de Europa así como en la América Hispana, con un nombre no menos general: vanguardia. Desconocer todo esto y llamar *modernism* a un movimiento de lengua inglesa posterior en treinta años al nuestro, revela arrogancia cultural, etnocentrismo e insensibilidad histórica. Lo mismo sucede con el vocablo *postmodernismo* para designar el arte y la literatura contemporáneos de los Estados Unidos y de otras partes. Lo más triste —lo más cómico— es que estos términos, con la significación particular que les dan los angloamericanos, no sólo comienzan a ser usados en varios países europeos sino también en Hispanoamérica y en España. Esta aclaración no

es ociosa ni refleja ningún trasnochado nacionalismo: la querrela del *modernismo* no es una querrela de palabras sino de significados, conceptos e historia. El mundo comienza por ser un conjunto de nombres. Más exactamente: el mundo es un mundo de nombres. Si nos quitan los nombres, nos quitan nuestro mundo (Paz, 1991: 622-623).

He aquí, por tanto, una dificultad añadida a un periodo que, ya de por sí, suscita suficientes problemas para perfilarse. Como también opina Saúl Yurkievich en su “Introducción” a la *Poesía* de López Velarde (1992: 9), *postmodernismo* es un «apelativo difuso y más bien minorativo».

En definitiva, tras atender a los problemas que parece suscitar el término, todo crítico e investigador parece hallarse en la obligación de formularse la gran pregunta: ¿resulta verdaderamente necesario seguir aplicando este vocablo de modo forzoso a dicha etapa o, por el contrario, parece preferible evitar el conflicto y entender estos años como una derivación natural del modernismo? Puesto que ni siquiera el término se encuentra extendido de modo general, que puede provocar confusión en un elevado porcentaje de receptores y que incluso su empleo en el ámbito especializado genera dudas, ¿de qué sirve continuar actuando tan artificiosamente? La frondosa palabra de Octavio Paz en *Los hijos del limo* (1991: 507) termina de arrojar sombra a este asunto —una sombra que, como sucede cuando se trata del mexicano, se convierte en remanso esclarecedor—:

Nuestra crítica llama a la nueva tendencia: el «postmodernismo». El nombre no es muy exacto. El supuesto postmodernismo no es lo que está después del modernismo —lo que está después es la vanguardia—, sino que es una crítica del modernismo. Reacción individual de varios poetas, con ella no comienza otro movimiento: con ella acaba el modernismo. Esos poetas son su conciencia crítica, la conciencia de su acabamiento. Se trata de una tendencia dentro del modernismo: las notas características de esos poetas —la ironía, el lenguaje coloquial— aparecen ya en Darío y en otros modernistas. Además, no hay literalmente espacio, en el sentido cronológico, para ese pseudomovimiento: si el modernismo se extingue hacia 1918 y la vanguardia comienza hacia esas fechas, ¿dónde colocar a los postmodernistas?

Octavio Paz propone la inclusión del postmodernismo en el modernismo, entendiendo estos años como cierre del modernismo y progresiva preparación de las vanguardias. Apenas se advierte un periodo temporal lógico para introducir un nuevo movimiento, por lo que forzar esta situación no parece necesario ni beneficioso. El autor de *Pasado en claro* destaca la lucidez de todos los escritores citados, sin considerarlos

meros continuadores influidos por un resabio modernista, sino verdaderos creadores con aportaciones originales que hacen avanzar la historia de las ideas literarias.

Por otro lado, parece interesante recordar que, frente al término *postmodernismo*, algunos estudiosos e investigadores optan por el vocablo *prevanguardia*. Hervé Le Corre comenta dicho término escogido por Sucre (1975) en su estudio. Si bien, a juicio del investigador francés, *prevanguardia* concuerda con la idea de variedad que caracteriza el momento, no considera que este término suponga una solución adecuada, pues transmite una concepción de la historia literaria como celdas recluidas e independientes sin lazos en común. A este respecto, Le Corre (2001: 12-13) se refiere a

...la heterogeneidad del proceso literario al que pertenecen los posmodernistas y que sigue al momento álgido del modernismo; una dispersión, que coincide al mismo tiempo con una mayor atención concedida al espacio nacional o americano y otros planteamientos estéticos y éticos (crisis de la conciencia, actitud crítica respecto al lenguaje...) [...]. Vale la pena añadir, sin demora, que hablar de “prefiguraciones” de la vanguardia (o de “prevanguardistas”), como se habló de “precursores” del modernismo, resulta peligroso: remite a una visión lineal del proceso literario y no toma en cuenta el simple hecho de que muchos de los posmodernistas convivieron con las vanguardias, sin adherirse siempre a sus propuestas.

Sin embargo, los términos en que Guillermo Sucre enfoca el posmodernismo, o sea, desde la diversidad de las prácticas poéticas que lo caracterizan [...], tomando en cuenta su difícil ubicación en la periodización literaria tradicional, me parecen todavía vigentes para abordar la cuestión del posmodernismo (Le Corre, 2001: 12-13).

Oviedo (2012: 12), por su parte, señala que «hay cierta conexión entre algunas expresiones del postmodernismo con las de la vanguardia» (Oviedo, 2012: 12) e, incluso, apunta que «podríamos ir más lejos y afirmar que el postmodernismo es la primera fase de la vanguardia» (Oviedo, 2012: 13). También Medina, en *Noventa años de literatura venezolana (1900-1990)*, enmarca a Ramos Sucre en una “etapa prevanguardista” junto a Ismael Urdaneta (Medina, 1993: 65-75).

En cuanto a la terminología adoptada, queda añadir que a este mismo periodo Osorio (1982: 10) le otorga el nombre de *etapa de transición*, y, con él, Arráiz de Lucca en “La poesía en camino hacia la vanguardia” (2006: 363), Víctor Bravo en “Transición

y expectativas del medio siglo” (2006: 585) y Javier de Navascués (2002: 11)²⁷⁹ en el tomo IV dedicado a las vanguardias del *Manual de literatura hispanoamericana* coordinado por Felipe B. Pedraza Jiménez. Se trata, efectivamente, de un momento de cambio donde se va despidiendo el modernismo para dejar paso a las vanguardias. Sin embargo, según Le Corre (2001: 31), *transición* también resulta un término conflictivo, quizá por sus connotaciones endebles, efímeras y sin demasiado interés.

De todas las opciones propuestas, quizá la más equilibrada resulta, desde nuestro punto de vista, la de Arráiz Lucca (2006: 362), quien plantea el término *interregno* para aludir a esta «breve etapa histórica de duración indeterminada, que abarca las postrimerías del modernismo y los comienzos tímidos del vanguardismo» (Phillips, 1989: 427).

En cuanto a la cronología de dicha etapa, el arranque puede señalarse en la segunda década del siglo XX. Las fechas oscilan entre 1910, año en el que se inicia la Revolución Mexicana; 1914, comienzo de la Primera Guerra Mundial, o 1916, fecha de la muerte de Darío (Oviedo, 2012: 12). Seguramente, con la llegada de la Primera Guerra Mundial, el modernismo declina, pues el individuo hispanoamericano adquiere conciencia de lejanía con respecto a los refugios añorados y los paraísos artificiales para, como señala Canfield (2010: 101-102):

...despertarse frente al desorden económico, filosófico y cultural de sus modelos europeos. Por otra parte, el progreso económico en Hispanoamérica favorece el nacimiento de nuevos grupos sociales, nuevos intereses y nuevas preocupaciones, que encontrarán una expresión natural en las nuevas tendencias [...] de la era posmodernista.

Este interregno se extiende hasta el inicio de la vanguardia, situada, comúnmente, en 1924 con la aparición del Primer Manifiesto Surrealista; no obstante, en realidad, un movimiento sucede a otro de manera paulatina; estos van conjugándose con rapidez, por lo que no resulta del todo sencillo establecer fronteras cronológicas:

Si el modernismo comienza a presentar signos de agotamiento en Hispanoamérica hacia 1910 y fenece simbólicamente hacia 1916 con la muerte de Darío, y por otra parte la

²⁷⁹ Las denominaciones relativas a la etapa por parte de Navascués son, sin embargo, variadas: el término más empleado es el de *posmodernismo* y, junto a él, incluye el sintagma «generación intermedia, entre dos aguas» (Navascués, 2002: 11).

vanguardia hispanoamericana surge con Vicente Huidobro entre 1916 y 1918, ¿dónde queda el espacio para estas dos denominaciones? Más apropiado es hablar de un tránsito entre el modernismo y la vanguardia, como bien lo establece Octavio Paz en *Los hijos del limo* [...]. En vez de apelar a una taxonomía de síntomas que se solapan abigarradamente, como sería el caso de los supuestos posmodernistas y los supuestos prevanguardistas, es más fácil ubicar [...] una zona epigonal del modernismo en la que, lejos de sucumbir en la retórica de éste, se hallan los gérmenes de la futura vanguardia. En otras palabras, la crítica del modernismo es hecha con sus propios instrumentos, con la ironización y el trastocamiento y el señalamiento tácito de su propia retórica [...], vislumbrando sin saberlo las que serán algunas de las proposiciones vanguardistas (Arráiz de Lucca, 2006: 362-363).

Nos situamos, pues, en una etapa algo inestable que, más que proporcionar un entorno firme a los escritores donde arraigar, los hace deslizarse debido a sus condiciones algo pantanosas. Es posible entender estos años, siguiendo a Oviedo (2012: 13), como un proceso, en lugar de contemplarlos cual estado inamovible. Este terreno circula por la misma vía del modernismo, pero incorpora, según Oviedo (*ibid.*), tres sendas no recorridas antes:

- Depuración. Hay una búsqueda de lo sustancial, desvistiendo el mensaje de la pompa modernista. Se evita el artificio gratuito y se enfoca el interés hacia el mensaje.
- Crítica. Se lleva a cabo una crítica comedida del modernismo al atender a temas humildes como la vida sencilla en el entorno rural o doméstico. El rechazo al lenguaje recargado se hace patente al observar la evolución del mismo hacia expresiones más depuradas y caprichosas; ritmos y sonoridades menos frecuentes, de tonalidad más sombría; «cultivan una forma de expresión “crepuscular”, más mística que pagana y más sombría que hedonista. Hay un morboso descenso por la zona oscura de lo anormal y lo desconcertante, lo estridente y lo patético» (Oviedo, 2012: 13-14). Todavía, empero, no se accede a una representación genuinamente hispanoamericana (Le Corre, 2001: 14).
- Divergencia. Tiene que ver con la atención concedida a los temas de raíz americana, a asuntos políticos e ideológicos. Se produce un reencuentro con el entorno americano y las preocupaciones políticas e ideológicas asociadas al territorio (Oviedo, 2012: 13-14). Así, en palabras de Oviedo (2012: 14):

la propuesta modernista cierra el círculo: lo que comenzó como una exaltación del artepurismo terminará haciendo posible una visión “americanista”; convertida en una práctica ya modernizada y depurada del acto creador, incorporará a su repertorio acontecimientos contemporáneos, reflexiones aristocráticas sobre los problemas raciales de un continente mestizo, posiciones antiimperialistas, adhesiones a causas populares, etc.».

Estos años, sin embargo, no suponen un momento de estancamiento ni de dependencia estética, sino una etapa caracterizada por discursos originales que renuevan con sencillez el lenguaje (Sucre, 1975: 61). Resulta innegable la existencia de cierta variedad que a ojos de muchos podrá llamarse *dispersión* y, para otros, será precisamente su signo distintivo y la base de su coherencia.

III.3. RAMOS SUCRE O LA INQUIETUD POR EL FUNÁMBULO

En esta espiral temporal y, específicamente, en los años que se vienen estudiando y que implican la evolución del modernismo a las vanguardias se sitúa Ramos Sucre. Haciendo uso del problemático término, Javier Lasarte (1995: 34) se refiere al poeta cumánés en su estudio *Juego y nación: postmodernismo y vanguardia en Venezuela* del siguiente modo:

...me referiré a uno de estos casos ‘post’ casi olvidado hoy en día, aún más, en desuso: el postmodernismo, y más concretamente, por si fuera poco el gusto por lo periférico, al postmodernismo en la narrativa venezolana, cuyo corpus podría estar integrado entre otros por Rómulo Gallegos, Julio Garmendia, Teresa de la Parra, Enrique Bernardo Núñez, José Rafael Pocaterra (con equivalentes en la lírica como José Antonio Ramos Sucre y Salustio González Rincones), y que, como se sabe, está a medio camino entre la narrativa modernista y la vanguardista, siendo y no siendo ambas.

«Desuso» del término y «periferia» de estos escritores hispanoamericanos en general y de los venezolanos en particular, según Lasarte, son dos aspectos que demuestran las inseguridades relativas tanto al vocablo en cuestión como a la concepción de la producción ramosucreana. «A medio camino», añade, «siendo y no siendo» modernista ni vanguardista. Sin duda, esta labilidad del movimiento artístico en el que se encuadra Ramos Sucre se potencia aún más por la situación de la literatura venezolana en el panorama mundial e incluso por la propia producción ramosucreana. Todo parece demasiado escurridizo, todo es y no es. Por ello, la crítica cree que son precisos los asideros para estudiar con propiedad la obra de Ramos Sucre. Se aportan etiquetas con la intención de reafirmarlo, redes aparentemente tupidas en las que amparar su arte, pero sin lograrlo del todo. Ramos Sucre, en consonancia con su ambiente, reproduce el espíritu del lugar en el que da a luz su producción. No caben aquí los corsés, es necesario respetar la morfología de esta etapa y la del propio poeta. Este funambulista avanza en un panorama amplio, en un terreno que a muchos produciría vértigo por excesivo, por lo que parece necesitar una red donde ampararse si las fuerzas le fallan. Esa red no solo proporciona seguridad al artista, también al espectador de alma bondadosa que contempla con preocupación sus virguerías. Así también, marcando límites y situando del modo más exacto posible el objeto de estudio, se robustece un planteamiento investigador.

Desde el periodo romántico hasta el surrealismo, pasando por estadios intermedios como el parnasianismo, el simbolismo o el modernismo, los críticos han ido aduciendo todas las redes posibles para amparar la obra del poeta cumanés. En *La búsqueda secreta de José Antonio Ramos Sucre*, Ilis M. Alfonzo Perdomo (1988: 32-36) repasa algunos testimonios que permiten adherir al poeta a una estética determinada. Igualmente, Sucre (1999: 13) apunta que se ha calificado la producción de Ramos Sucre «alternativa o simultáneamente, de romántica, parnasiana, simbolista, casi como si se tratara tan sólo de la obra de un esmerado, tardío epígono». En este caso, todas las redes proporcionadas al poeta para evitarle caídas resultan ideales. Todas, con gran acierto, aportan una visión del poeta interesante, que enriquece el estudio de su obra y amplía la visión. Ramos Sucre es un poco todos esos escritores y ninguno a la vez porque, como señala Barrera López (2006: 87) siguiendo a Sucre, otorga «un sesgo tan personal a la escritura que hace difícil adscribirlo a ninguna de ellas; escribía reescribiendo una tradición, modificándola y, en consecuencia, inventándola».

«No existe un criterio solidario respecto a la filiación estética del poeta», señala Alfonzo Perdomo (1988: 36). A Ramos Sucre lo hace verdaderamente grande la capacidad que posee para sintetizar referentes y producir con absoluta originalidad. «Yo no tengo la culpa de saber resumir», cuenta León (1989: 13) que respondió el poeta cuando en un examen se le objetó no haber escrito el número mínimo de páginas. La tendencia a la síntesis, alimentada por una tradición literaria, es una de las peculiaridades que revisten a Ramos Sucre de ese halo de genialidad. No obstante, pese a las objeciones que se pueden desprender de las diversas adhesiones propuestas para el poeta, resulta interesante conocer las distintas perspectivas emitidas por la crítica, pues nos permiten conocer al autor desde los focos que se han planteado.

Han circunscrito a Ramos Sucre entre los abanderados a la época romántica investigadores como Larrazábal Henríquez en “La estética romántica en José Antonio Ramos Sucre”, incluido en *Cuatro ensayos sobre José Antonio Ramos Sucre* (ápu^d Alfonzo Perdomo, 1988); él lo emparenta con los románticos venezolanos de 1820²⁸⁰.

²⁸⁰ También con poetas contemporáneos como Jacinto Gutiérrez Coll y Juan Miguel de Alarcón.

Desde el Romanticismo, considera Larrazábal Henríquez, se produciría una evolución del poeta hacia el parnasianismo, pasando por el modernismo (*ápu*d Alfonso Perdomo, 1988: 33). También Argenis Pérez Huggins lo encuadra entre los románticos por la suerte de analogías perceptibles entre individuo y naturaleza, el sentimiento doloroso, la ironía, el éxtasis vital, la muerte mitificada, el onirismo y la atemporalidad (*ápu*d Alfonso Perdomo, 1988: 34). Del mismo parecer es Carrera, quien aduce el uso del símbolo y su perspectiva espiritual como afinidades románticas (*ápu*d Alfonso Perdomo, 1988: 34). Sin embargo, el pensamiento analógico, como puntualiza Paz, no es algo exclusivo de la estética romántica, sino que se trata de «una herencia que es tan antigua como el hombre» (Alfonzo Perdomo, 1988: 37). Igualmente Beroes (1990: 28-34) advierte un parentesco con el Romanticismo, pero entendido este como un modo de vivir apasionado, atraído por lo extraño, sustentado en la insatisfacción y el goce melancólico; un modo de concebir el mundo con plena vigencia desde que existe el hombre.

Más cercano a la vertiente simbolista lo contemplan Montejo en su estudio de 1981, Rama en 1985 y Medina en 1989. Montejo (2001: 895) se refiere al simbolismo perceptible en su obra debido a la conciencia otorgada al acto creador, al interés por lo rítmico y musical, así como por el trabajo léxico. Rama (1985: 171), igualmente, considera a los simbolistas maestros del poeta, junto a los herederos de estos, los modernistas. Señala la importancia de la imagen, que lo relaciona con los simbolistas, defendiendo la combinación de idea y poesía (Rama, 1985: 171), tan propia de estos, así como la vinculación entre antiguo y moderno –pues los simbolistas ingleses y franceses rescataron la Edad Media, siguiendo el ejemplo de los románticos, pero alejándose del interés por lo local que mostraban estos últimos (*ápu*d Alfonso Perdomo, 1988: 35)–. Medina (1989: XIV, XLI) advierte en él un pronunciado hermetismo simbolista.

Otras perspectivas lo emparentan con el modernismo –sin excluir influencias parnasianas y simbolistas–. Medina (1989: XIV, XXXVI, XLI) lo incardina en el modernismo por su tendencia evasiva, su esoterismo, su adjetivación y la atención concedida al aspecto formal; pero también lo adscribe al parnasianismo y al simbolismo:

Ramos Sucre es un hombre del modernismo, tal vez de un modernismo tardío, pero que adelanta el paso suficiente hacia otras mayores conquistas de su trabajo intelectual. Por eso labrará con fervor inusitado la perfección lingüística de su estilo. Por eso tenderá a evadirse sistemáticamente del agobio insular de una literatura que poco o nada aportaba a su vehemencia de adelantado. No fue, en tal sentido, un seguidor inconsistente y sin prestancia de fórmulas caducas, que ya anunciaban cansancio y pobreza en la repetición. Aspiraba, por el contrario, a otros aires contagiosos, a otros sucesos de mayor envergadura que lo condujeran a la experiencia solar de la palabra. Su esoterismo, su evasión, su búsqueda enconada de otra realidad, distinta a la percibida cotidianamente en el tráfigo de la vecindad caraqueña de su tiempo, lo acerca al vértice modernista, al ritual parnasiano de la “torre de marfil” o del “arte por el arte”, a la entonación hermética de los simbolistas; pero, al propio tiempo, le procura ese reconfortante espacio para diluir el ardor indeleble en la fragua del lenguaje, enriquecido en el tráfico constante del estudio, y esa inefable condición del esteta que se reconcilia soberanamente con su propia e inexcusable revelación personal: ese mundo que va por dentro y anima al hombre en su hazaña constante del vivir y del crear (Medina, 1989: XIV).

La atención concedida al aspecto formal, la precisión lingüística, la inclinación hacia escenarios remotos, el esoterismo asociado al hermetismo son rasgos que aproximan a Ramos Sucre a tales estéticas. Sin embargo, Sucre (1975: 85) contradice la adscripción del poeta al modernismo: «no creo, por supuesto, que se trate del estilo “artista” de los modernistas; el de Ramos Sucre es más ascético y, en consecuencia, menos refinado y suntuoso». Beroes (1990: 127) considera que, aunque en determinadas composiciones como “Victoria”, “Penitencial” o “El verso” –poemas que abren *El cielo de esmalte*– se advierten rasgos preciosistas que remiten al modernismo, la tónica general de su obra no puede adscribirse al modernismo. «Es un poeta ascético, ajeno por completo a la bisutería ornamental del modernismo, al artificio caprichoso y a la galantería versallesca» (Beroes, *ibid.*). Rama (1985: 195) vislumbra concomitancias modernistas en el afán ornamental –concretado en la adjetivación abundante–; a ellos, se ha dicho arriba, considera «maestros inmediatos de Ramos Sucre» (Rama, 1985: 171). Sin embargo, reiteramos esta idea, no se produce una contraposición tan drástica entre modernismo y vanguardia. Recuérdese que poetas posteriores van a considerar a los modernistas como maestros: *Los heraldos negros*, de César Vallejo²⁸¹, arraigan en el modernismo,

²⁸¹ Para ilustrar este modernismo en Vallejo, véase el poema “Sauce” (2011: 65-66): «Lirismo de invierno, rumor de crespones,/ cuando ya se acerca la pronta partida;/ agoreras voces de tristes canciones/ que en la tarde rezan una despedida.// Visión del entierro de mil ilusiones/ en la propia tumba de mortal herida./ Caridad verónica de ignotas regiones,/ donde a precio de éter se pierda la vida.// Cerca de la aurora partiré llorando;/ y mientras mis años se vayan curvando,/ curvará guadañas mi ruta veloz.// Y ante fríos óleos de luna muriente,/ con timbres de aceros en tierra indolente,/ cavarán los perros, aullando, un adiós!».

deslizándose hacia un modernismo tardío; también el *Crepusculario*, de Pablo Neruda²⁸². En el Prólogo a *El oro de los tigres*, Borges (2011: 337) certifica su parentesco con el modernismo²⁸³.

No obstante, continuando con este crisol de movimientos en los que se circunscribe a Ramos Sucre, no se puede olvidar la comentada vinculación del poeta con las vanguardias y, especialmente, con el surrealismo. Stefan Baciú (1974: 49) lo incluye en su *Antología de la poesía surrealista latinoamericana* junto a otros reconocidos poetas surrealistas, emparentando sus composiciones con algunas de Artaud y con pinturas de Max Ernst. Asimismo, Osorio, en *La formación de la vanguardia literaria en Venezuela* (1984) le concede un lugar entre la vanguardia venezolana (*ápu*d Ordaz, 2002: 55) debido a la actitud rebelde que se desprende de “Granizada”. En este conjunto de mordaces aforismos, Ramos Sucre asume, por ejemplo, la historia como divertimento, lo que supone una falta para una cultura oficial (Ordaz, 2002: 55); mas no es esta una actitud exclusivamente vanguardista. Similar perspectiva adopta Ludovico Silva (1980: 169), quien lo considera «volcado por entero hacia el siglo XX», sin prescindir de «toda una tradición de modernidad francesa y modernismo hispanoamericano (Silva, *ibid.*). Joaquín Marta Sosa (2003: 47), lo considera en su antología *Navegación de tres siglos* «el indiscutido maestro vanguardista del poema en prosa».

Por su parte, Rama (1985: 195) ha señalado como vanguardista el gusto por la búsqueda del adjetivo insólito y original; sin embargo, considera que la adhesión del poeta al vanguardismo es poco adecuada. Igualmente Montejó (2001: 893) opina que «resulta erróneo, por tanto, suponerlo en ansiosa sintonía de los movimientos europeos surgidos a comienzos de siglo, surrealismo y demás». En la línea de estas visiones contrarias,

²⁸² Un ejemplo, el poema “Sensación de olor”: «Fragancia/ de lilas...// Claros atardeceres de mi lejana infancia/ que influyó como el cauce de unas aguas tranquilas.// Y después un pañuelo temblando en la distancia./ Bajo el cielo de seda la estrella que titila.// Nada más. Pies cansados en las largas errancias/ y un dolor, un dolor que remuerde y se afila.// ... Y a lo lejos campanas, canciones, penas, ansias, // vírgenes que tenían tan dulces las pupilas.// Fragancias/ de lilas...» (Neruda, 2010: 7).

²⁸³ Presenta Borges (2011: 337) el parentesco con el modernismo en estos términos: «descreo de las escuelas literarias, que juzgo simulacros didácticos para simplificar lo que enseñan, pero si me obligaran a declarar de dónde proceden mis versos, diría que del modernismo, esa gran libertad, que renovó las muchas literaturas cuyo instrumento común es el castellano y que llegó, por cierto, hasta España».

Beroes (1990: 45-46) declara que no entiende cómo Ramos Sucre ha podido ser situado entre los vanguardistas sin referirse nunca a signo evidente de ruptura con el pasado – como puede ser el culto a la máquina que manifiestan muchos vanguardistas–. Sí advierte, sin embargo, cierta relación en el deseo de evitar los vulgarismos, los clichés, las frases hechas, los adjetivos insustanciales y prescindibles: «el arte supremo de Ramos Sucre consiste en el hallazgo y utilización de palabras sorprendentes, casi diría explosivas, que no cambian la naturaleza de la expresión, pero alteran o modifican sutilmente su significado» (Beroes, 1990: 174).

Tampoco Puccini (1996: 669) –pese a certificar el empleo de ciertos procedimientos formales que permiten emparentarlo con el surrealismo– parece estar de acuerdo con tal adscripción. Igualmente procede Sucre (1999: 16-17) al situarlo lejos de la vanguardia:

la obra de Ramos Sucre participa de una corriente espiritual que, en gran medida, fue también la del surrealismo: Novalis, Nerval, el gran romanticismo y el simbolismo, las doctrinas herméticas, la alquimia, la cábala, la magia [...]. Pienso, sin embargo, que Ramos Sucre no conoció o conoció muy apenas las obras, y los postulados, del surrealismo; que las conociera en su viaje (1929) a Europa, como sugiere Baciú, es casi improbable; en todo caso, para la fecha de ese viaje ya Ramos Sucre había publicado todos sus libros. Pienso, además, que Ramos Sucre tampoco buscó la contemporaneidad, o, si la buscó, fue por vías oblicuas: a través del anacronismo. Quizá nadie más alejado que él de una estética de vanguardia; la distancia se agranda, por supuesto, frente al llamado “vanguardismo venezolano”.

Por último, Arráiz Luca (2009: 127) no se anda con rodeos y directamente considera «un exabrupto» relacionar al poeta con la estética vanguardista.

III.4. VENEZUELA, LA PEQUEÑA VENECIA

Del tiempo en el que se sitúan las producciones ramosucreanas se pasa ahora al espacio. El objetivo de este punto es testimoniar la exuberancia de un territorio del que nacerán imponentes personalidades creativas y, al mismo tiempo, excavar en el humus del vergel –del que Ramos Sucre resulta elemento fundamental– para entender con mayor profundidad la escritura de este poeta. Si bien el talante humanista de Ramos Sucre y su poesía de ámbito universal no conecta con la inclusión de topónimos de su entorno –ni, en honor a la verdad, de ninguno en demasía–; si sus maestros, como recuerda Paz Castillo (1980: 17), «vienen de muy lejos» y sus referencias literarias demuestran una ambición universal –aunque particularmente europea–; no es menos cierta la inclinación natural y profunda que experimenta hacia la tierra que lo ve nacer. Pese a todo el dolor padecido, la costa cumanesa conforma su identidad y a ella regresará finalmente tras su viaje europeo.

Beroes (1990: 95) define al poeta como «entrañablemente venezolano, y, si mucho se me apura, cumanes hasta la muerte». En su caso, la Cumaná que se preparaba para el siglo XX experimentaba un juego de tensiones debido a su situación periférica en la propia periferia. Además, como aclara Lasarte Valcárcel (2006: 379), la literatura venezolana posterior al modernismo se puede entender como un haz de respuestas a los procesos de modernización social, política y cultural durante el régimen de Gómez (1908-1935). León (1989: 16) circunscribe los acontecimientos históricos a la personalidad de Ramos Sucre y puntualiza que «toda su obra es la constante confidencia de ese hombre hipersensible a quien tocó vivir, precisamente, durante uno de los más crueles periodos de nuestra historia». La preocupación por su época será una realidad en la obra ramosucreana, aunque el poeta tienda a disfrazar los espacios y tiempos –o, al menos, a no determinarlos por completo, tal vez con vocación de universalidad–. Los escenarios lejanos y fantásticos solo funcionan como «una de las máscaras con que Ramos Sucre pretende ocultar las cicatrices de su doliente venezolanidad» (Beroes, *ibíd.*). Porque su Venezuela es la del heroísmo, la valentía, y no la de la represión y la miseria. Y así lo

manifiesta en los textos iniciales de *La torre de Timón*, cuyo perfil permite establecer un parentesco con los héroes homéricos²⁸⁴. Como apunta Balza (2001: 121):

...su dolorosa vigilia equivale al sueño que duerme todo un país bajo la dictadura; sus imágenes (aun las más eruditas, remotas en épocas, lugares e idiomas) se anudan con percepciones de cuanto vive a diario.

Esa penetración en la trama de su momento, que estalla en las rebeliones, las torturas y los crímenes dentro de su obra, también posee una correspondencia para su vida cotidiana: no el desorden, sino la serenidad del hombre sobrio, aún joven, de gestos mesurados y vida invisible; la líquida transparencia de su prosa, magnética y separada, en cuyo estilo hay que vislumbrar “un plano de tensión casi agresivo” de acuerdo con Eugenio Montejo.

El conflicto ramosucreano no es, por tanto, con esa tierra fecunda que lo extasía²⁸⁵, sino con el ambiente y la sociedad en la que se ve acorralado. Por ello, parece interesante ilustrar esta diatriba que late en Ramos Sucre. Para ello, señalamos a continuación una serie de acontecimientos de la historia venezolana que puedan mostrar su pasión hacia una tierra espléndida al tiempo que su condena a la población. Entre las referencias fundamentales para la elaboración de esta sección se encuentran:

- El relato del tercer viaje de Colón, recogido en la carta de 1498 que el navegante envía a los Reyes Católicos. Se ha seguido el volumen de 2006: *Los cuatro viajes del almirante y su testamento*.
- *La Historia fundamental de Venezuela*, de José Luis Salcedo-Bastardo, escrita en 1970. En este estudio se sigue la séptima edición de 1977²⁸⁶.
- *La Historia de Venezuela*, de Guillermo Morón, en cinco tomos, publicada en 1971 y, especialmente, su *Breve historia contemporánea de Venezuela*, aparecida en 1994. Empleamos esta referencia a pesar de las controversias existentes con el trabajo llevado a cabo por el historiador²⁸⁷.

²⁸⁴ Véase capítulo V.

²⁸⁵ Referencias a este asunto se pueden rastrear en el capítulo homérico, a propósito del poema “Entonces” (*LTT*, 22-23).

²⁸⁶ Obra merecedora del Premio Municipal de Prosa otorgado el Concejo Municipal del Distrito Federal.

²⁸⁷ Las observaciones al trabajo histórico elaborado por Morón se encuentran en el volumen *De cómo se desmorona la historia*, de Angelina Lemmo, publicado en 1973. Una de las críticas fundamentales que se le achacan es exponer los acontecimientos sin interpretarlos verdaderamente (Lemmo, 1975: 13).

Morón (1994: 10) distingue tres etapas en el desarrollo de las culturas indígenas venezolanas: el periodo prehispánico –hasta el último año del siglo XV²⁸⁸–; periodo de contacto –siglo XVI, con el proceso de transculturación europea y el poblamiento hispánico²⁸⁹– y periodo hispánico –hasta la fecha–. Poniendo el foco en el periodo de contacto, hay que retrotraerse a los viajes coloniales para comprender el impacto que el territorio causó a ojos de los recién llegados a causa de su belleza, riqueza y curiosa arquitectura –de donde procede su nombre–.

Comúnmente se mantiene la fecha del tercer viaje de Colón –entre el uno y el trece de agosto de 1498– y, específicamente, el día trece²⁹⁰ como la primera vez que se recorrió la costa venezolana. En 1498 «Venezuela se revela al mundo» (Salcedo-Bastardo, 1977: 28), y se revela «deslumbrando» (Salcedo-Bastardo, 1977: 30) a los recién llegados, recibiendo la denominación de «tierra de Gracia», como se aprecia en la carta que el navegante dirige a los reyes relatando su tercer viaje:

- «Cuando yo llegué a esta punta del Arenal, allí se hace una boca grande de dos leguas de Poniente a Levante, la isla de la Trinidad con la tierra de Gracia» (Colón, 2006: 197).
- «Navegué al Septentrión hasta una sierra muy alta, adonde serían veintiséis leguas de esta punta del Arenal, y allí había dos cabos de tierra muy alta, el uno de la parte del Oriente, y era de la misma isla de la Trinidad, y el otro del Occidente de la tierra que dije de Gracia» (Colón, 2006: 198).

²⁸⁸ De esta etapa previa a la llegada de Colón, no se conocen en Venezuela enclaves amplios de población ni de sociedades avanzadas. Sí se tiene constancia de frecuentes movimientos migratorios en pos de territorios fértiles y exuberantes para cultivar y recolectar, cazar y pescar (Salcedo-Bastardo, 1977: 26-27). Señala Morón (1994: 11) que durante el período prehispánico tiene lugar el cambio de la vida nómada al estado sedentario hacia el último milenio antes de Cristo, en el Bajo y Medio Orinoco especialmente, gracias también a la introducción de la tradición alfarera junto a cazadores, agricultores y recolectores marinos (Morón, 1994: 11). En estos años se están produciendo en la población mezclas indígenas (Salcedo-Bastardo, 1977: 28).

²⁸⁹ Recuérdese que en el siglo XVI España disfruta de territorio universal. El matrimonio de Isabel I de Castilla y de Fernando II de Aragón desemboca en un estado poderoso, culto, con vocación expansiva, que alcanzará su mayor amplitud con Carlos I de España y V de Alemania, así como su hijo, Felipe II (Morón, 1994: 21-22).

²⁹⁰ Antes, en su primer viaje, Colón escribe en la entrada del veintiuno de febrero de 1493 de su *Diario*, estando cerca de las Azores: «bien dijeron los sacros teólogos y los sabios filósofos que el Paraíso Terrenal está en el fin de Oriente, porque es lugar temperadísimo» (Colón, 2006: 164). Otra opinión es la del historiador Juan Manzano Manzano, quien considera que Colón ya había llegado en 1494 a Paria y que, al descubrir la riqueza perlera de la zona, mantuvo oculto el territorio. Para ahondar en el asunto, *cf.* Juan Manzano (1972), *Colón descubrió América del Sur en 1494*.

- «...era pelea del agua dulce con la salada. La dulce empujaba a la otra por que no entrase y la salada por que la otra no saliese; y conjeturé que allí donde son estas dos bocas que algún tiempo sería tierra continua a la isla de la Trinidad con la tierra de Gracia» (Colón, 2006: 202)²⁹¹.
- «...cuando yo llegué a la isla de la Trinidad [...], allí y en la tierra de Gracia hallé temperancia suavísima y las tierras y árboles muy verdes y tan hermosos como en abril en las huertas de Valencia; y la gente de allí de muy linda estatura y blancos más que otros que haya visto en las Indias, y los cabellos muy largos y llanos, y gente más astuta y de mayor ingenio y no cobardes» (Colón, 2006: 207).

A Colón, Venezuela le parece un *locus amoenus* inconcebible en el Viejo Mundo. Su desembarco en Paria²⁹² provoca el siguiente testimonio:

Y mandé levantar las anclas y corrí esta costa hasta el cabo de esta sierra, y allí a un río surgí y luego vino mucha gente, y me dijeron cómo llamaron a esta tierra *Paria* y que de allí más al Poniente era más poblado. Tomé de ellos cuatro, y después navegué al Poniente, y, andadas ocho leguas más al Poniente allende una punta a que yo llamé del Aguja, hallé unas tierras las más hermosas del mundo y muy pobladas» (Colón, 2006: 199).

Acompañado por hermosos nativos que habitan entre oro y perlas²⁹³ (Colón, 2006: 199-200), que regalan sus tesoros y prescinden de toda violencia (Salcedo-Bastardo, 1977: 74), a Colón le va a parecer estar situado en el mismo Paraíso Terrenal. He aquí unos testimonios donde se atestigua lo expuesto:

- La Sacra Escritura testifica que Nuestro Señor hizo el Paraíso Terrenal y en él puso el árbol de la vida, y de él sale una fuente de donde resultan en este mundo cuatro ríos principales [...]. Y no hallo ni jamás he hallado escritura de latinos ni de griegos que certificadamente diga el sitio en este mundo del Paraíso terrenal [...]. San Isidro y Beda y Strabo, y el maestro de la historia escolástica y San Ambrosio y Scoto, y todos los santos teólogos conciertan que el Paraíso terrenal es en el Oriente [...]. Yo no tomo que el Paraíso terrenal sea en forma de montaña áspera como el escribir de ello nos muestra, salvo que él sea en el colmo allí donde dije la figura del pezón de la pera, y que poco a poco, andando hacia allí, desde muy lejos se va subiendo a él; y creo que nadie podría llegar al colmo como yo dije, y creo que pueda salir de allí esa agua, bien que sea lejos y venga a parar allí donde yo vengo y haga este lago. Grandes indicios

²⁹¹ Las dos bocas, como se sabe, fueron denominadas de modo parlante por Colón –a causa de la intensidad de sus corrientes– como «de la Sierpe» y «del Drago» (Colón, 2006: 208); ambas denominaciones conservadas actualmente –de la Serpiente y del Dragón–.

²⁹² El nombre de Paria también se empleó para zonas de la costa mexicana. Guillermo Morón (1994: 28) indica que se han encontrado términos similares en el idioma huasteca; además, «habría que determinar si la palabra *Lariab*, usada en la edición latina de los viajes de Vespucio, que se tradujo por Paria en español, es una deformación, o se trata de un truco vespuciano para hacer coincidir su descripción con la tierra bautizada por Colón con ese nombre (Paria) que habría de perdurar». Cfr. Levillier (1948: 97): *América la bien llamada*, tomo I.

²⁹³ «...el golfo que yo dije, al que llamé de las Perlas» (Colón, 2006: 208). Se trata del actual golfo de Paria.

son estos del Paraíso Terrenal, porque el sitio es conforme a la opinión de estos santos y sanos teólogos, y asimismo las señales son muy conformes, que yo jamás leí ni oí que tanta cantidad de agua dulce fuese así adentro y vecina con la salada; y en ello ayuda asimismo la suavísima temperancia. Y si de allí del Paraíso no sale, parece aún mayor la maravilla, porque no creo que se sepa en el mundo de río tan grande y tan hondo (Colón, 2006: 209-210).

- Torno a mi propósito de la tierra de Gracia y río y lago que ahí hallé [...], y digo que si no procede del Paraíso Terrenal que viene este río y procede de tierra infinita, pues el Austro, de la cual hasta ahora no se ha habido noticia, mas yo muy asentado tengo en el ánimo que allí adonde dije es el Paraíso Terrenal y descanso sobre razones y autoridades sobreescritas (Colón, 2006: 212).
- Y ahora, entre tanto que venga a noticia de esto, de estas tierras que ahora nuevamente he descubierto, en que tengo sentado en el ánimo que allí es el Paraíso Terrenal, irá el Adelantado con tres navíos bien ataviados para ello a ver más adelante, y descubrirán todo lo que pudieren hacia aquellas partes (Colón, 2006: 214).

Colón posee la certeza de que ha puesto los pies en el edén más sublime que existe en el planeta. El esplendor del territorio lo maravilla; un fulgor que, como apunta Salcedo Bastardo (1977: 31), doscientos años después será puesto de manifiesto igualmente por el considerado primer historiador de Venezuela: Oviedo y Baños, en su *Historia de la Conquista y Población de la Provincia de Venezuela (1723)*²⁹⁴. Asimismo, Colón, en su carta al Papa Alejandro VI, en febrero de 1502, también denomina de tal modo este territorio: «...hiçe navegación nueva hazia el austro, adonde yo fallé tierras infinitísimas y el agua de la mar dulce. Creí y creo aquello que creyeron y creen tantos sanctos y sacros teólogos, que allí en la comarca es el Paraíso Terrenal» (Colón, 1982: 286).

Según se extrae de los testimonios aducidos, el inicio de lo que se halla documentado del territorio venezolano supone un reflejo utópico de la grandeza y hermosura del entorno, así como de la bondad y atractivo que caracterizaba a su población. Este poso reside en el espíritu de Ramos Sucre. En su poesía se observa, junto a los entornos más refinados y cosmopolitas o a las ruinas más brumosas y fantásticas, paisajes de estirpe tropical, acogedores para el sujeto, «con la luz cegadora del arenal o la brillante luz del mar» (León, 1989: 32)²⁹⁵; entornos que recuerdan en su esencia a la costa venezolana, pero proyectados de modo general. Como señala Medina (1989: XIV):

²⁹⁴ Pág. 421. *Ápud* Salcedo-Bastardo (1977: 31).

²⁹⁵ «La presencia del dolor», según León (1989: 32) aporta coherencia a los escenarios ramosucreanos.

Lo menos afín con Ramos Sucre es el nacionalismo, cerrado a los francos aires del exterior. De allí el carácter cosmopolita de su prosa. [...]. Pero no se trata de un desligamiento que reniegue del gentilicio: en buena parte de la narración se percibirá un hálito de esencias venezolanas que pugnan por manifestar su ascendencia o tradición, sólo que la tentativa mayor que apunta hacia lo universal arrastrará inevitablemente, como un torrente poderoso, ese brote insular de la prosa.

Así pues, los casos en cuestión *son pocos*, como diría Vallejo²⁹⁶, *pero son...* dignos de concederles la atención que merecen. La inconcreción con la que, generalmente, los incluye Ramos Sucre permite establecer este parentesco –no obstante, cuando los sitúa con exactitud en lugares reales, también pueden desprender connotaciones positivas, hogareñas y acogedoras, como seguidamente se verá²⁹⁷–. Presentamos a continuación una muestra de paisajes marítimos que abstraen a los sujetos por ser muestra de hermosura y funcionar como refugio para su alma²⁹⁸:

- En “Cansancio” (*LTT*, 14) se habla de «algunos mares tropicales más fosforescentes cuanto más oscuros».
- En “Entonces” (*LTT*, 23) apunta el sujeto «la maravilla de los cielos y de los mares nativos perpetuamente luminosos y «el ardor ecuatorial de la vida, que me ha rodeado exuberante y que solo en mí languidece».
- En “Al pie de un cipo” (*LTT*, 28) habla «del mar lejano» y del «arenal llameante».
- «El mar palpitante» es mencionado en “La tribulación del novicio” (*LTT*, 33).
- En “El retorno” (*LTT*, 46) se menciona «un mar de olvido» que sume al sujeto en un apacible descanso.

²⁹⁶ “Los heraldos negros” (Vallejo, 2009: 59).

²⁹⁷ Por ejemplo, en “El escolar” (*LFF*, 398).

²⁹⁸ No obstante, se observan en su poesía mares –literales y simbólicos– menos plácidos. He aquí una muestra: «la mar de mis dolores» del sujeto de “Preludio” (*LTT*, 3); el «mar de aguas sedantes y maléficas» de “Ocaso” (*LTT*, 53); el «mar desenfrenado» de “Visión del norte” (*LTT*, 63); «mares intransitables», como el de “La peregrina de la selva profética” (*LTT*, 98); el «mar inhospitalario» y «oleoso» de “Paisaje del mar desierto” (*LTT*, 119); «el mar de aguas pesadas» y «enigmático» de “Fantasía de la estación adversa” (*LTT*, 121); «monótono» se presenta el mar en “El romance del bardo” (*LTT*, 129); el mar es «indolente» en “Las ruinas” (*LFF*, 271); «el mar intransitable» de “La noche” (*LFF*, 284); el «mar paralizado» de “La vuelta de Ulises” (*LFF*, 338) –donde los personajes mueren de sed por su excesiva calma–; «el mar inmóvil y de aguas negras» de “El venturoso” (*LFF*, 370) –que, aunque sea escenario donde desaparece la dama, llevará al sujeto a hallar a unos cazadores de estirpe solar–; el «mar de olas fúnebres» de “El lapidario” (*LFF*, 401) y el mar «gemebundo» de “Carnaval” (*LFF*, 406).

- En “La conversación de Pablo” (*LTT*, 51) se habla «del cielo y del mar cristalinos».
- En “La venganza del dios” (*LTT*, 58), el mar es «tributario en perlas».
- El sujeto se metamorfosea en «un mar callado al pie de una columna de basalto» en “Hechizo” (*LTT*, 81).
- “El viaje de Himilcón” (*LTT*, 100) es un texto que versa sobre las aventuras de Himilcón en su navegación hasta Inglaterra y que bien podría recordar a los viajes de Colón.
- «Un mar inmóvil y cristalino» es el del sujeto en su “Sueño” (*LTT*, 105).
- En “El bienaventurado” (*LFF*, 263) «Unas luces mágicas retozaban en las aguas inmóviles del mar».
- En “La ensenada” (*LFF*, 351) se habla de «un mar lisonjero», donde se cobija una población primitiva.
- «Las aguas del mar de Sicilia» restablecen la hermosura de la sonámbula que aparece en “El escolar” (*LFF*, 398).
- En “El rebelde” (*ECE*, 147) se alude a «la vegetación caprichosa del mar», recordando la fantasía de sus misteriosas profundidades.
- Se habla «del blando tapiz del mar» en “El peregrino de la fe” (*ECE*, 148).
- El «mar lejano» que se recorre en “La cábala” (*ECE*, 151) devuelve, en parte, al caballero del poema a la salud.
- En “El nombre” (*ECE*, 164), «Un navegante del rey Salomón celebraba sus aventuras en un mar diáfano y lucía las perlas y los corales del abismo».
- El mar que se busca en “El cazador de avestruces” (*ECE*, 181) es el de «los arrecifes de coral, en donde se crían las tortugas inmortales».
- El mar es «jocundo» en “El ramo de la sibila” (*ECE*, 199).

Como se desprende de esta lista, el imaginario ramosucreano se compone en buena medida de ambientes deliciosos y paradisiacos de cariz similar al entorno que envolvía al poeta. Podrá Ramos Sucre sumir estos paisajes en la vaguedad referencial, pero resulta factible que el poeta atendiese a un modelo que le resultaba tan próximo y accesible: para inspirarse le bastaba con abrir los ojos. En “Sobre las huellas de Humboldt” (*LTT*, 70-71), Ramos Sucre introduce un comentario relacionado con el

paisaje que permite al lector atisbar, una vez más, la tendencia ramosucreana a universalizar lo particular:

Humboldt pertenece a la Alemania indulgente y enciclopédica de entonces. A cada paso adorna sus escritos con la referencia del literato y del artista. Un sitio del litoral venezolano le rememora el paisaje donde Leonardo coloca la persona de La Gioconda...

Desde la persona de Humboldt, Ramos Sucre establece un parentesco entre América y Europa; más concretamente, entre Venezuela y Europa. Asimila la costa venezolana al misterioso paisaje que aparece en el retrato inmortal de Leonardo da Vinci²⁹⁹; entorno sobre el que se ha elucubrado en la tradición cultural y cuya vaguedad permite, precisamente, el ensueño de la concreción particular. El propósito del genio cumánés marcha paralelo al del florentino en este punto. Por otro lado, es importante aludir a otro aspecto precolombino que parece encandilar a Ramos Sucre: la bondad de las razas aborígenes. La colonización en el siglo XVI supone el inicio de la dicotomía entre indígenas –o “indios”, “naturales”, “nativos”, “primitivos”– y europeos (Stavenhagen, 1992: 88); una terminología empleada por los cronistas de Indias que no resulta ajena a la producción ramosucreana³⁰⁰.

- En “Sobre las huellas de Humboldt” (73-74) se menciona «el nacimiento del primer hombre en el mundo inocente, en una selva amena, rodeado de las aves y de los venados, desprovistos aún de las alas y de los cuernos, con que se salvan y defienden».
- En “El ensueño del cazador” (*LTT*, 91) se lee: «Yo me había avecindado en un país remoto, donde corrían libres las auras de los cielos. Recuerdo la ventura de los moradores y sus costumbres y sus diversiones inocentes».

²⁹⁹ Para realizar una aproximación a otros paralelismos entre *La Gioconda* y Venezuela, véase el estudio de Muñiz (2013). En él se alude a las concomitancias perceptibles entre la portada de la primera edición de *Doña Bárbara* (1929), de Gallegos –publicada por la editorial Araluce– y el retrato elaborado por Da Vinci. Las resonancias a la obra pictórica del genial artista florentino resultan evidentes, si bien, como expresa Muñiz (2010: 3-4) los elementos europeos se sustituyen por aspectos locales: desde la combinación de colores que evocan la bandera venezolana en la ilustración hasta la introducción del llano venezolano con su solitaria palmera.

³⁰⁰ Véase, por ejemplo, la *Historia de las Indias*, de Fray Bartolomé de las Casas, tomo III: «...los indios que había en la isla...» (1986: 39), «las gentes naturales de la tierra» (1986: 158).

- “La enseñada” (*LFF*, 350) refleja «la inocencia del mundo primitivo» con individuos que «estaban persuadidos de su felicidad inviolable y sin término».
- “El viaje en trineo” (*LFF*, 402) incluye a «una tribu desprevenida e inocente, sujeta a la autoridad incierta del emperador de China».

Una Edad de Oro donde los individuos del lugar, todos bondad e inocencia, disfrutaban de su entorno paradisíaco en absoluta armonía. Como recuerda Cervera Salinas (1996: 40), esta concepción utópica que tan estimada será para la tradición renacentista, se encuentra en la base de la literatura hispanoamericana: «la moderna novelística hispanoamericana es el resultado de la transformación paulatina de aquellos primeros textos cronísticos». Por otro lado, no se puede dejar de recordar que la poesía de la Conquista se relaciona directamente con la crónica. Solamente dos son las crónicas escritas en verso de modo completo: *Elegías de varones ilustres de Indias*, de Juan de Castellanos y *Los actos y hazañas valerosas del Capitán Diego Hernández de Serpa*, de Pedro de la Cadena (Vargas, 2006: 64; Tejedor, 2006: 76). Con la propia raíz literaria hispanoamericana parece alimentarse también Ramos Sucre.

Continuando con este escogido repaso por el territorio venezolano, hay que indicar, como es sabido, que los conquistadores irán progresivamente penetrando, ocupando y evangelizando el territorio. Un año después del desembarco de Colón en 1499, Alonso de Ojeda³⁰¹, Américo Vesputio³⁰², Juan de la Cosa³⁰³ y Bartolomé Roldán³⁰⁴ (Morón, 1994: 33) viajan por la costa norte de América del Sur³⁰⁵. Al llegar al actual Golfo de Venezuela, observan unas viviendas construidas sobre palafitos, imagen

³⁰¹ No son, como se podía esperar con la irrupción de promesas de riqueza, los únicos viajeros que recorren esta costa. Por ejemplo, Cristóbal Guerra, en 1499, también (Salcedo-Bastardo, 1977: 49).

³⁰² Quien toma apuntes sobre el viaje y novela en primera persona (Morón, *op. cit.* 33).

³⁰³ Como es sabido, cosmógrafo que dibuja el primer mapa de América en el Puerto de Santa María, en 1500. El mapa se conserva en el Museo Naval de Madrid. Fue, por cierto, descubierto por Humboldt (Morón, 1994: 26, 32).

³⁰⁴ Constructor encargado de proyectar viviendas en Santo Domingo (Morón, *op. cit.*, 33).

³⁰⁵ Posteriormente, en 1502, Alonso de Ojeda, como gobernador y capitán general de la provincia de Coquibacoa, lleva a cabo otro viaje por Paria, Margarita, Coro, Curazao, Maracaibo, Bahía Honda, hasta el cabo de la Vela y funda Santa Cruz. Es probable, indica Morón, que Ojeda volviese en 1505, aunque no existen por ahora documentos suficientes para atestiguarlo (1994: 34).

que les recuerda a la joya del Adriático, la hermosa ciudad de Venecia. Así, en una carta de Américo Vespucio a Lorenzo di Pierfrancesco de Medici, “il Popolano” del 18 de julio de 1500 se rastrea por primera vez una referencia que conecta ambos territorios: «...encontramos una grandísima población, que tenía sus casas edificadas en el mar como Venecia, con mucha arte» (Vespucchi, 1986: 61); sin embargo, nótese que aún no se ha empleado el diminutivo “pequeña Venecia” o “Venezuela” (Cunill, 2006: 11). Ni Venecia ni sus habitantes escaparon al interés ramosucreano, como se puede apreciar en sus dos últimos poemarios:

- “El adolescente” (*LFF*, 324): «He reverenciado en más de un blasón inerme la autoridad de Venecia».
- “Semiramis” (*LFF*, 340): «imitando el descontento de mi consejero el cardenal Bembo, escrupuloso humanista de Venecia».
- “Dionisiana” (*LFF*, 351): «volvía la mente a las seducciones del pasado veneciano».
- “La cábala” (*ECE*, 151): «Se restableció al discernir en una muchedumbre de paseantes la única doncella morena de Venecia».
- “La redención de Fausto” (*ECE*, 209): «Dejó en manos de Alberto Durero, habitante de Venecia...».
- “El monigote” (*ECE*, 215): «Las cortesanas, vestidas de raso blanco, permanecían indiferentes y resultaron libres del mal. Habían nacido en Venecia...».
- “La procesión” (*ECE*, 228): «las estrellas profundas imitaban un reguero de perlas sobre terciopelo negro, sugiriendo una imagen del fastuoso pincel veneciano».

En cuanto al topónimo *Venezuela*, la primera referencia conocida al mismo se encuentra en el mapa de Juan de la Cosa del año 1500: el nombre *Veneçuela* aparece escrito sobre el golfo. Fue Martín Fernández de Enciso quien en 1519 recoge el nombre de *golfo de Venezuela* en su tratado titulado *Suma de geografía* (Morón, 1994: 101). El 27 de marzo de 1528 el término *Venezuela* se aplica ya a la provincia completa, como se lee en la real cédula de creación y, posteriormente, en palabras del rey en Madrid, en el

capítulo séptimo del asiento en estas tierras por parte de García de Lerma, gobernador de Santa Marta, y de Enrique Ehinger y Jerónimo Sailer (Morón, 1994: 102). Este territorio va progresivamente consolidándose, se fundan ciudades³⁰⁶ al tiempo que va produciéndose el mestizaje³⁰⁷ hasta, de modo general, 1810 (Salcedo-Bastardo, 1977: 108). Pero a inicios del siglo XIX va a tener lugar un proceso fundamental para su historia: la Independencia. La revolución, con Bolívar al frente, no se prolongará demasiado en el tiempo –apenas abarca hasta 1830–. Hay que decir que Ramos Sucre experimentó una atracción especial por las figuras que intervinieron en tal proceso; a ello se alude en el capítulo V. En este lugar, concretando con el contexto del autor, es el momento de dar un salto hasta la “contrarrevolución”, periodo ubicado en 1830 y 1935 (Salcedo-Bastardo, 1977: 322). Es en este siglo cuando Ramos Sucre ve la luz.

La etapa en cuestión se caracteriza por una figura fundamental: la del caudillo. Es este un momento complejo de la historia venezolana, marcado por atropellos a las leyes, desconfianza, violencia, y, en definitiva, «ruina»: ruina política, económica y social (Salcedo-Bastardo, 1977: 325). Desde José Antonio Páez, con el lema “años de paz y unión” hasta Juan Vicente Gómez con el de “paz, unión y trabajo” (Salcedo-Bastardo, 1977: 333), Venezuela atraviesa inestabilidades, guerras, enfrentamientos. Se enriquece gracias a su fecunda y rica tierra: la agricultura y la ganadería son las actividades

³⁰⁶ La primera ciudad fundada por españoles en América fue Santa Cruz, en el límite entre Venezuela y Colombia, fundada por Ojeda hacia el 3 de mayo de 1502; sin embargo, apenas duró seis meses –a causa de los problemas entre Ojeda y sus asociados Ocampo y Vergara (*vid.* Morón, 1994: 42 y 108)–. No obstante, la mayoría de ciudades fundadas en el siglo XVI persisten (Morón, 1994: 109-110):

- El Tocuyo, fundada en 1545 por Juan de Villegas.
- Borburata, en 1548 por Juan de Villegas.
- Barquisimeto, en 1552 también por Juan de Villegas. Fue denominada Nueva Segovia de Barquisimeto.
- Valencia, en 1555.
- Trujillo, en 1558 por Diego García de Paredes.
- Caracas, en 1567 por Diego de Losada, llamada en un principio Santiago de León de Caracas. Se convierte en capital de provincia a partir de 1636.
- Caraballeda, en 1568.
- Maracaibo, en 1569 por Alonso Pacheco.
- Carora, en 1569 por Juan del Tejo.
- San Sebastián de los Reyes, en 1585.
- Guanare, en 1591 por Juan Fernández de León.
- Nirgua, en 1628.

³⁰⁷ Contando, por supuesto, con la «incorporación africana» (Salcedo-Bastardo, 1977: 86).

fundamentales. El café, además, resulta uno de los cultivos habituales (Salcedo-Bastardo, 1977: 390). Tras el gobierno de Cipriano Castro, cuyo mandato abarca entre 1899 y 1908 –por lo que durante los primeros años de la vida de Ramos Sucre aún se encuentra en el poder–, se introduce el régimen de Juan Vicente Gómez³⁰⁸. Veintisiete años de gomecismo que serán los que conozca Ramos Sucre. Años de tiranías, guerras, pobreza. Para transmitir una idea del nivel de miseria existente, he aquí la propuesta de los recursos públicos por parte del gomecismo:

...el 60 por ciento se gasta en el funcionamiento del régimen, el 25 por ciento para vías de comunicación y edificios; en cambio, no llega el 5 por ciento lo que se destina a la instrucción, y, en total, suma el 10 por ciento lo dispuesto en conjunto para la salud, la agricultura y el desarrollo [...]. Apenas la fracción de pueblo que logra acceso a las obras públicas, a las compañías petroleras³⁰⁹ y a la burocracia, mejora sus ingresos; campesinos y artesanos van a la miseria [...]. Gómez desde un principio se allana al capital yanqui y resulta su subordinado. El capitalismo petrolero, con su incuestionable perfección técnica, succiona de Venezuela en el plazo más breve, la mayor riqueza que en toda su historia ofreció nuestro país (Salcedo-Bastardo, 1977: 395).

A la pobreza se suma el maltrato a la naturaleza³¹⁰, la indiferencia hacia los recursos proporcionados por esta³¹¹, diversas desgracias naturales³¹², enfermedades que asolan a la población³¹³, la corrupción generalizada donde los dictadores buscan

³⁰⁸ «Campesino hasta el fondo del alma» (Rangel, 2005: 293), en *Gómez: el amo del poder*, publicada en 1975. Sobre los orígenes humildes de Gómez, su infancia y juventud, así como el apego a su familia y a su tierra, *vid.* Tomás Polanco Alcántara, *Juan Vicente Gómez. Aproximación a una biografía* (2004: 21-28).

³⁰⁹ *Cfr.* Lombardi (1985: 217).

³¹⁰ Por ejemplo, eran habituales los incendios durante las luchas: «En los combates fratricidas, “la candela” es un elemento que no falta; el odio y la impotencia del humillado, igual que la soberbia acre del triunfador, parecen saciarse en las llamaradas que abrasan fincas, viviendas, prados y ciudades» (Salcedo-Bastardo, 1977: 398).

³¹¹ *Vid.* Salcedo-Bastardo (1977: 399). A causa del exterminio ígneo, disminuyen los recursos hídricos del país.

³¹² Es el caso, *verbi gratia*, de los terremotos: «El 15 de julio de 1853 –año particularmente aciago por el despotismo, las guerras y las epidemias–, la ciudad de Cumaná es arrasada por un violento terremoto que no deja una sola casa de bajareque en condiciones de habitabilidad, y que hace caer de plano todas las que existían de mampostería» (Salcedo-Bastardo, 1977: 401). También tiene lugar una plaga de langostas en 1881, destruyéndose numerosos cultivos (Salcedo-Bastardo, 1977: 402). Recuérdense, a este respecto, los poemas “El emigrado” (*LFF*, 278) o “La plaga” (*LFF*, 286), con, respectivamente, la caída de «una muchedumbre de insectos alados» o una «plaga mortífera [que] hubo devastado la capital del reino venido a menos».

³¹³ Fundamentalmente, viruela, cólera, fiebre amarilla y el paludismo (Salcedo-Bastardo, 1977: 415, 417).

enriquecerse a costa del dinero público³¹⁴, la cruzada contra los centros de pensamiento y particularmente la Universidad³¹⁵ y el consecuente analfabetismo junto al positivismo imperante que domina el pensamiento de los dirigentes. Para comprender la situación experimentada por el poeta, las palabras de Morón resultan muy esclarecedoras:

...la república y el pueblo venezolano histórico actual, ya debidamente configurado, se conforma en ese período que tendría que haber sido el de la historia moderna. Pero en la práctica, en esos 105 años, desde la toma del poder por José Antonio Páez hasta la muerte de Juan Vicente Gómez, no hay modernidad. Sólo una vasta y áspera lucha por sobrevivir como Estado y como pueblo. En un momento dado, tal vez en dos, casi desaparece el país. En el punto más agudo de la autodestrucción, con la Guerra Federal (1859-1863), las fuerzas físicas y las fuerzas culturales (la identidad) se adelgazaron tanto, que por poco se llega al límite del caos total. Igual ocurre en las vísperas de la dictadura gomecista, en el epígono del poder guzmancista, entre 1890 y 1910, cuando la miseria de toda naturaleza enseñoorea al país (Morón, 1994: 199).

No son pocos los que han advertido en ese «país intransitable» y «maléfico» de “El tesoro de la fuente cegada” (*LTT*, 85) un reflejo de su propia nación³¹⁶. Sucre (1975: 83) hace extensible a toda la estética del mal ramosucreano la posibilidad de que esta constituya una reminiscencia de la situación exterior: «...gran parte de su obra es una suerte de *teoría de males* y hasta sería válido preguntarse si no constituye la transposición de la patología social de su tiempo». He aquí ejemplos de ese espacio abandonado al mal:

- «Yo recorría el país grave en solicitud del monasterio decadente [...]. Los naturales morían de consumir los peces de su corriente paralítica. Unas aves negras, de calvicie petulante, retozaban en la hierba incisiva y sobre el dorso de unos caballos enjutos [...]. El revés de los tiempos sumía las aldeas en la miseria, aconsejaba la indolencia, el aborrecimiento de la vida» (“Los ortodoxos” [*ECE*, 208]).

³¹⁴ «Sin rubor se ven los fondos públicos como un botín al cómodo alcance de los gobernantes» (Salcedo-Bastardo, 1977: 425).

³¹⁵ Cipriano Castro clausura la Universidad durante varios meses; Gómez, desde 1912 a 1922, «el más largo eclipse de la vida universitaria nacional y de más negativos efectos para la existencia de Venezuela» (Salcedo-Bastardo, 1977: 434).

³¹⁶ Véase, por ejemplo, Morales Maita (2008: 113). La investigadora trae a colación la cita ramosucreana para ilustrar la situación venezolana de atraso y pobreza.

- «El país de mi infancia adolecía de una aridez penitencial. Yo sufría el ascendiente de un cielo desvaído y divisaba el perfil de una torre mística» (“La zarza de los médanos” [ECE, 221]).
- «Yo vivía absorto en la contemplación del puerto vacío. Los bajeles evitaban el país indigente» (“El cautivo de la sombra” [ECE, 237]).
- «El temor encadena mis facultades si pienso en la aridez, en el olvido, en el silencio mágico del país fulminado» (“La pía” [ECE, 251]).

Los ejemplos indicados pertenecen al último poemario de Ramos Sucre. Tal vez, en esa triada consciente que es su obra pueda entenderse, de alguna manera, un regreso al origen, un aparente final que en realidad sea un nuevo comienzo, en consonancia con la espiral temporal paciana a la que anteriormente se ha aludido y en la que se sitúa biográficamente el poeta. Estas, justo es reconocerlo, no dejan de ser interpretaciones ajenas a la literalidad textual, pero si se tienen en cuenta las consideraciones de Ramos Sucre expuestas en el capítulo anterior sobre al entorno de su infancia así como los testimonios del poeta al respecto, quizá no resulte tan descabellado advertir un poso de realidad en tales concepciones espaciales. Para certificar esta última afirmación, véase el rechazo que siente Ramos Sucre respecto al ambiente asfixiante de Venezuela en la misiva del 5 de febrero de 1930 a su hermano Lorenzo, enviada desde Hamburgo: «Por cierto, en toda Europa se es inmoral, se vive y se deja vivir a los demás. Los rugidos de la virtud antropófaga no se oyen por aquí. Los europeos trabajan espantosamente y son muy afables. Aquí nadie echa maldiciones ni blasfema. Estos son países muy cultos. Yo debí nacer en Europa porque soy profundamente corrompido o sea humano». Un escarapate contemplado por jueces virtuosos incapaces de advertir sus propias carencias, eso es la sociedad venezolana para Ramos Sucre. El martilleo constante del qué dirán lo atosiga. Con profundas dosis de ironía, alaba la “inmoralidad” europea, la aparente capacidad que demuestran estos ciudadanos de centrarse en sus propias vidas; actitud a la que se suma Ramos Sucre como otro individuo «corrompido» más, otro inmoral, un ser humano que solo quiere vivir sin perder el tiempo en habladurías. La finura ramosucreana se expresa en juegos irónicos como el que introduce en ese fragmento epistolar –recurso que deja claro que su conciencia de escritor no desaparece al crear textos no ficcionales, sino que es constante en todos los planos de su existencia–: en lugar

de tachar el chismorreo que tan bien parece conocer, ensalza como deshonesto la virtud de la prudencia y la mesura, a la que él mismo se adscribe.

Con el fin del gomecismo «termina la época del caudillismo militar [...]. Después de la larga, dura, pausada y cruel dictadura gomecista, el alzamiento es sustituido por una forma más ágil: el golpe de Estado (1945, 1948, 1952, 1958)» (Morón, 1994: 205-206). Recuérdese, por ejemplo, el de 1945³¹⁷, conocido como la Revolución de Octubre y encabezado por Rómulo Betancourt y Marcos Pérez Jiménez. En resumen: el breve panorama sobre la realidad venezolana que se ha esbozado, especialmente el de los años relativos a la naturaleza virginal venezolana así como el de la compleja etapa gomecista, ha permitido comprobar la influencia del clima de la época en la obra ramosucreana. La atracción que experimenta el poeta hacia el tema del mal puede hallar su origen en estos años del gomecismo, como sugiere García (2001c: 609). Derivando, pues, la atmósfera real de terror al plano creativo, sería posible advertir cierta relación entre la perversidad en su poesía y el ambiente dictatorial. En el punto siguiente, y en conexión también con el espacio venezolano, se produce una inserción en el territorio cumanés, entorno fundamental en la biografía ramosucreana que calará en su obra, provocando mesuradas referencias con visos sentimentales.

III.4.1. Cumaná

Ya se ha aludido en el capítulo II al hogar de la familia Ramos Sucre, pero resulta interesante situar este espacio en el entorno cumanés y comprobar cómo se refleja este en su obra mediante la sutileza y elegancia que caracteriza al poeta. Antes, sin embargo, he aquí una breve mención histórica a este territorio.

Cumaná fue una tierra que contribuyó a la riqueza de la corona española. Uno de los cronistas que nunca viajó a América, Pedro Mártir de Anglería (1944: 172), se refiere

³¹⁷ Contra el gobierno de Isaías Medina Angarita.

«...a la región que [...] se llamaba Paria y Boca del Dragón, y penetró en una amplia ensenada en que había tocado Colón, y era notable por la abundancia de aguas dulces y de pescado y por la muchedumbre de islas, que distaba de Curiana por el Oriente unas ciento treinta millas, en medio de cuyo trecho está Cumaná y Manacapana, a las cuales muchos le dan la primacía en cuanto a perlas». Desde 1513, misioneros franciscanos y dominicos comenzaron a evangelizarla. En 1520 esta población recibe el nombre de Nueva Toledo de Cumaná. Siguiendo a Morón (1994: 49-57), resulta llamativo el intento de Fray Bartolomé de Las Casas en 1521 por establecer una colonia para poblar la zona; plan que fracasa debido a un levantamiento indígena. En 1523, el territorio es llamado Nueva Córdoba y para 1569 será denominada Cumaná por Diego Hernández de Serpa.

En 1726 se crea la Provincia de Cumaná, formada por Cumaná, Guayana, Barcelona, Maturín y la isla de Trinidad; aunque Guayana va convirtiéndose en provincia independiente. En 1766 tiene lugar un terremoto que destroza la ciudad. Al año siguiente se crea la Capitanía General de Venezuela, formada por siete provincias, entre las cuales se encontraba la Provincia de Cumaná.

Tras el movimiento independentista iniciado en Caracas, Cumaná se muestra en 1810 como primera ciudad de provincias en perpetuarlo (García, 2001a: 586). Artística y literariamente gozará también de un papel importante en Venezuela. Será la segunda ciudad del país en tener imprenta –en 1811– tras la independencia (García, 2001a: 586).

Atendiendo al paisaje venezolano es posible hallar, de nuevo, la referencia a ciertos ambientes recurrentes en la poesía de Ramos Sucre. La fachada principal de la casa del número 29 de la calle Sucre permitía la vista de las ruinas del castillo del siglo XVII de Santa María de la Cabeza y de la iglesia de Santa Inés³¹⁸. En este sentido, cabe indicar que si destaca un tipo de construcción en las composiciones de Ramos Sucre, estas son las grandes casas o mansiones; muchas en ruinas; aun si se encuentran en pie, con frecuencia desoladas. Asimismo, resultan habituales los palacios y, de todas las zonas posibles de estos, se siente especialmente interesado por las torres y, a veces, las murallas.

³¹⁸ Situada en el lugar donde, previamente, hubo una ermita colonial de madera (García, 2001a: 586).

Continuando con el paisaje cumánés, tras la iglesia de Santa Inés se encuentra el cementerio –donde se encuentra actualmente la tumba del poeta– y, próximo a él, una prisión y las ruinas del castillo de San Antonio. También cabe hablar de ambos cementerios en la poesía ramosucreana, y, aunque no de cárceles propiamente dichas, sí de reclusiones que tienen mucho de presidio. De modo más general, en los poemas de Ramos Sucre es posible advertir referencias a los entornos natales de los sujetos:

- Se sintió uno de los «hijos dispersos de esa idolatrada Jerusalém» que es Cumaná, como escribe en “Al pie de un cipo” (*LTT*, 27).
- «Tú sucumbías a la memoria del mar nativo», se lee en “El tesoro de la fuente cegada” (*LTT*, 85).
- «Aliento la esperanza de volver a mi suelo meridional, cerca del mar bruñido por el sol» escribe en “El rezagado” (*LTT*, 90). He aquí un personaje ajeno al territorio natal. En conexión con ello, señala Hernández Bossio (2007: 9) que será frecuente en sus poemas la aparición de personajes exiliados³¹⁹.
- «Volví al pueblo de mi nacimiento, situado en medio de una vegetación lozana, en un distrito inundado», se lee en “Los celos del fantasma” (*LFF*, 388-389).
- «Yo recuerdo la aldea de mi nacimiento. En sus colinas áridas...», se dice en “Bajo la advocación de Saturno” (*LFF*, 394-395).
- «El infortunio me arraiga de nuevo en el suelo de mi nacimiento», apunta “El cautivo de una sombra” (*ECE*, 237).

Asimismo, demuestra expresamente el profundo amor que siente hacia su tierra en testimonios como la carta que envía el poeta desde Caracas el 20 de diciembre de 1920 a José Silverio González Varela: «Yo anhelo visitar a Cumaná, a donde haré trasladar mis huesos el día que muera, y por cuyo bienestar sacrificaría con orgullo mi reposo» (450). Señala Alfonzo Perdomo (1988: 114) que este regreso, aunque sea mental, al espacio de

³¹⁹ Véase, *verbi gratia*, “El episodio del nostálgico” (*LTT*, 45): «Siento, asomado a la patria, la imagen asidua de la patria».

nacimiento resulta al mismo tiempo «retorno poético a un lugar histórico y descenso hacia un espacio interior». El territorio natal supone, pues, una búsqueda externa e interna.

III.4.2. La lírica en Venezuela y el grupo de 1918

Después de referirnos al territorio venezolano desde una perspectiva histórica, social y política, pasamos ahora a ocuparnos de modo general del panorama literario del mismo entre los siglos XIX y XX.

Como figura esencial de estas letras, no podemos dejar de referirnos a Andrés Bello (1781-1865) y sus *Silvas* “Alocución a la poesía” (1823) y “A la agricultura de la zona tórrida” (1826)³²⁰. En cuanto al Romanticismo, debemos mencionar a representantes como Rafael María Baralt (1810-1860) o Juan Antonio Pérez Bonalde (1846-1892), cuyos poemas muestran la relación del hombre con la naturaleza, reflejando el deseo de construir una poesía nacional, de la que se carecía (Zambrano, 2006: 202-203).

Tras el periodo romántico y antes del modernismo, resulta fundamental señalar el parnasianismo, donde se circunscriben autores venezolanos como Miguel Sánchez Pesquera (1851-1920), Jacinto Gutiérrez Coll (1835-1901), Juan Manuel Fombona Palacio (1857-1903), Gabriel E. Muñoz (1863-1908) y, entre los tardíos, Andrés Mata (1870-1931) y Jorge Schmidke (1890-1981).

En cuanto a los escritores modernistas venezolanos, cabe mencionar a Rufino Blanco Fombona (1874-1944), Alfredo Arvelo Larriva (1883-1934), Elías David Curiel

³²⁰ Vicente Cervera Salinas (2011: 75), en “La poesía viaja a América: la ‘Alocución’ lírica de Andrés Bello” establece una lectura en clave borgesiana de la “Alocución a la poesía” y, tras ella, indica: «Y si en la historia de la literatura europea ese inmortal al que siempre regresamos y al que siempre citamos y plagiamos [...] sería Homero [...] posiblemente en la historia de la literatura hispanoamericana —de la que surge a partir de la independencia política y cultural— ese inmortal sea Andrés Bello». Como indica Margherita Cannavacciuolo (2012: 135) en “Las Silvas de Andrés Bello y la americanización de la poesía”: «Bello reformula el tópico barroco del *locus amoenus* pastoril [...] en el territorio actual de América independiente». Ya está presente, como indica Cannavacciuolo, el tema de la unión entre el hombre y la naturaleza con la intervención del trabajo humano.

(1871-1824), Manuel Díaz Rodríguez (1871-1927), José Gil Fortoul (1861-1943), Eloy Guillermo González (1873-1950), Luis Manuel Urbaneja Achelpohl (1873-1937), Pedro César Dominici y Coll (1872-1954) y, más tardíos, José Tadeo Arreaza Calatrava (1885-1970) y Carlos Borges (1867-1932). Con retraso se desarrolla el modernismo en Venezuela y sus manifestaciones principales son en prosa, pese a la esencia fundamentalmente poética del movimiento (Pérez López, 2008: 643). A finales del XIX, además, dos son las publicaciones periódicas más interesantes: *Cosmópolis* (184-1895) y *El Cojo Ilustrado* (1892-1915).

En los primeros años del siglo XX ya se ha indicado que Venezuela se encuentra bajo el dominio de Cipriano Castro. Tras él, Juan Vicente Gómez se hace con el poder y, lo que se intuía como una mejora por parte de la población al romper con el régimen tiránico, resulta un nuevo desencanto. La alegría inicial da lugar al nacimiento de la revista *La Alborada* en 1909, auspiciada por un grupo de jóvenes ilusionados entre los que cabe mencionar a Julio Horacio Rosales (1885-1970), Henrique Soublette (1886-1912), Julio Planchart (1885-1948), Rómulo Gallegos (1884-1969) y Salustio González Rincones (1886-1933); todos ellos muestran una actitud más militante, ajena al modernismo y al positivismo (Arráiz Lucca, 2006: 361; Lasarte Valcárcel, 2006: 389). Aunque la mayoría de textos publicados en *La Alborada* fueron ensayos –además de ofrecer incursiones en la escritura dramática–, hay que recordar que González Rincones se dibuja esencialmente como poeta. Al modernismo de los bautizados como “alborados”, se une el tono criollo y nacional (Arráiz Lucca, 2006: 362). Asimismo, de este año hay que destacar, siguiendo a Barrera López (2006: 85) la publicación en *El Cojo Ilustrado* de una nota anónima sobre “El futurismo de Marinetti”³²¹, mostrando interés en los cambios que se estaban desarrollando en Europa³²².

En este entorno cultural venezolano no resulta ocioso mencionar la existencia del Círculo de Bellas Artes o Escuela Paisajista de Caracas (1912-1917), iniciativa de

³²¹ Publicada el 15 de mayo.

³²² En 1911 vuelve a aparecer una nota sobre dicha vanguardia firmada por Gallegos (Barrera López, 2006: 85).

Leoncio Martínez donde se reunían los fundadores de la moderna pintura venezolana con músicos, narradores, periodistas, poetas y escritores generando intercambios fecundos (Barrera López, 2006: 85; Gutiérrez Plaza, 2006: 520; Lasarte Valcárcel, 2006: 390). Se trataba de un grupo de intelectuales y artistas que se enfrentaba al clasicismo de la Academia de Bellas Artes³²³ (García, 2001c: 604). Entre los nombres fundamentales se incluyen: pintores como Manuel Cabré (1890-1984), Antonio Edmundo Monsanto (1890-1948); escritores como Julio Planchart (1885-1948), Enrique Planchart (1894-1953), Fernando Paz Castillo (1893-1981), Rodolfo Moleiro (1898-1979) y Leoncio Martínez (1888-1941). Todos ellos intercambiaban ideas y comentarios artísticos, llegando a advertirse concomitancias entre poetas y pintores (García, 2001c: 605); como señala Gutiérrez Plaza (2006: 521): «Todo este conjunto de estímulos irá sedimentando en la conciencia de los jóvenes artistas e intelectuales de la época, que buscan nuevas salidas expresivas acordes a una “nueva sensibilidad”».

En 1917 se publican dos textos que se pueden interpretar, según Barrera López (2006: 86), como anuncio de las vanguardias: “El gusano de la luz”, escrito de Garmendia, y “Las nuevas corrientes del arte”, conferencia de Picón Salas. Ambos –uno implícita y otro explícitamente– se manifiestan a favor de la novedad –Garmendia no se sirve de un narrador formal y aborda un tema tan en boga como la devastación causada por la guerra; Picón Salas dirige su atención a la necesidad de un arte nuevo centrado en el escenario urbano y en los avances de la técnica–. Venezuela, como se está viendo, se muestra, por un lado, atenta a la influencia literaria de más allá de sus fronteras; pero, a la vez, exhibe síntomas de ligero estancamiento. En 1919 se publica una antología de Apollinaire y se produce la visita de José Juan Tablada; en 1921, Francisco Villaespesa pone en escena en Caracas su drama *Bolívar*, equiparándose esta figura a Gómez (Barrera

³²³ Fundada por Guzmán Blanco en 1877 y dirigida por el pintor Antonio Herrera Toro. Los alumnos que conforman el Círculo buscaban salir de la severidad de la pintura clásica y superar el estado anclado en el que se encontraba el arte venezolano pretendiendo producir una pintura que reflejase el aire libre. Llevan a cabo una huelga contra el director de la Academia (Lasarte Valcárcel, 2006: 389). El Círculo dio comienzo a sus actividades el día 26 de agosto de 1912 en el Teatro Calcaño y, hasta su desaparición en 1920 ejerció una influencia determinante en la vida artística venezolana (Gutiérrez Plaza, 2006: 520). El aislamiento y retraso de la sociedad venezolana bajo el régimen gomecista impulsa al Círculo a superar esta circunstancia.

López, 2006: 86). A partir de los años veinte, en la literatura venezolana cabe advertir cinco núcleos en los que, según Bravo (2006: 585), esta se sustenta:

1. Lo disonante y lo grotesco, donde se sitúan *Cuentos grotescos* (1922), de José Rafael Pocaterra y *Áspero* (1924), de Antonio Arráiz.
2. La poética del mal, como se representa en los tres libros de Ramos Sucre.
3. Lo absurdo y fantástico, siguiendo *La tienda de muñecos* (1927), de Julio Garmendia.
4. Los juegos de la temporalidad y la indeterminación, como se observa en *Cubagua* (1931), de Enrique Bernardo Núñez.
5. El problema de la verdad y el sujeto, donde se incluye *Ifigenia* (1924), de Teresa de la Parra.

Frente a estos grupos, se alza la narrativa que pretende construir un imaginario venezolano, como *Doña Bárbara* (1929), de Rómulo Gallegos. Esta será la que termine imperando en el panorama venezolano; mientras que la otra, que explora rasgos estéticos de la modernidad, quedará más ensombrecida. Tal situación, sin embargo, comenzará a cambiar a partir de los años sesenta con grupos como Sardio (1956) y El Techo de la Ballena (1961-1963); ambos colectivos conceden mayor atención a los aportes estéticos de autores como Ramos Sucre (Bravo, 2006: 585-586).

Concretando en la época literaria en la que produce Ramos Sucre en Venezuela, resulta interesante aludir al grupo de 1918, coetáneo al poeta y en el que incluso se sitúa él mismo con frecuencia. Barrera López (2006: 86) define el grupo en estos términos:

Sus integrantes publicaron poco en aquellos años y buena parte de su producción es muy posterior; en realidad son los superadores del proyecto modernista ya estancado y tienen un evidente carácter transicional. Su rechazo al positivismo les llevó a adscribirse a un vago idealismo filosófico bergsonian. De todas formas, la homogeneidad no fue su rasgo común y así, mientras unos prolongan aún el Modernismo, otros se convierten en adelantados que preparan el camino de la vanguardia que surgirá diez años después. Pertenecen a esta generación José Antonio Ramos Sucre, Fernando Paz Castillo, Jacinto Fombona Pachano y Pedro José Sotillo, nombres que aparecerán más tarde en *válvula*.

El grupo de 1918 está constituido por un conjunto de escritores entre los que cabe advertir una coincidencia temporal y ciertas concomitancias estilísticas (Arráiz Lucca, 2006: 365). Sin embargo, lo que verdaderamente los convoca es la atracción que experimentan hacia la práctica de recitales poéticos públicos. El año de 1918 va a ser cuando se presenten como conjunto durante un recital en el Teatro Capitol. Entre sus componentes cabe mencionar a Andrés Eloy Blanco (1896-1955)³²⁴, Fernando Paz Castillo (1893-1981), Jacinto Fombona Pachano (1901-195), Enrique Planchart Loynaz (1894-1953), Luis Enrique Mármol (1897-1926)³²⁵ y Rodolfo Moleiro (1898-1970). Todos más jóvenes que Ramos Sucre, aunque el poeta cumanés es añadido al grupo debido a la proximidad cronológica (Hernández Bossio, 2007: 68)³²⁶. A ellos se suman Luis Barrios Cruz (1898-1968) y Enriqueta Arvelo Larriva (1901-1962)³²⁷, quienes sin embargo, no llegaron a participar en los actos del grupo (Pérez López, 2008: 644). Además, es importante tener en cuenta que al grupo del 18 le sigue el del 28 y ambos, como advierte Paz Castillo (*ápu*d, Lasarte Valcárcel, 2006: 390), acabarán fundiéndose.

Entre los rasgos fundamentales de esta agrupación podemos indicar los siguientes:

- Son lectores cosmopolitas que se sienten especialmente atraídos por la literatura francesa.
- Con frecuencia aluden en su obra a los espacios venezolanos o los interiorizan e idealizan (Pérez López, 2008: 644).
- Conceden hondura a la poesía mediante cierta preocupación existencial (Arráiz Lucca, 2006: 365-366).

³²⁴ Es importante, sin embargo, realizar una precisión en lo que respecta a dicho autor. Andrés Eloy Blanco conecta en los aspectos formales con el modernismo –destaca en él el empleo del metro clásico y recurre con frecuencia a los temas nacionales–; sin embargo, *Baedeker* entronca con la vanguardia propia de la generación del 18.

³²⁵ La recopilación de su poesía se titula *La locura del otro*. Junto a la recopilación de los poemas dispersos en publicaciones periódicas realizada por Rafael Ángel Insausti y titulada *El viento que me nombra*, es toda la obra existente del poeta. *La locura del otro* es un poemario donde se conjugan tragedia y sentimiento amoroso. Aquí se incluye el poema “Tragedia”, uno de sus “Pastiches criollos” (Mármol, 1976: 56) donde imita la escritura ramosucreana.

³²⁶ Véase el panorama que propone Carrillo Torea (2001), quien tampoco deja de incluir a Ramos Sucre en el grupo.

³²⁷ Interioriza con intensidad el aislamiento del llano venezolano en obras como *Voz aislada* (1939).

- Muestran cierto apoliticismo con el fin de primar la esfera artística. Julio Ramos define al grupo del 18 políticamente como “habitantes del Archipiélago de la Pasividad” (*ápu*d Lasarte Valcárcel, 2006: 391); no obstante, reiteramos, tal actitud pretendía la autonomía y preeminencia de la esfera artística.
- Otorgan interés a la intelectualidad y a la cultura. Sambrano (*ápu*d Lasarte Valcárcel, 2006: 391) apunta que la generación del 18 se centró en perfeccionar su arte poético a través del estudio y la reflexión.
- Demuestran una actitud innovadora amparada en el rescate de la tradición. Pretenden evitar rupturas radicales y optan por un pacto con la literatura anterior, a pesar de buscar su transformación (Lasarte Valcárcel, 2006: 391).
- Muestran un afán de fusionar elementos tradicionalmente considerados opuestos. Apunta Paz Castillo en “El retrato de Enrique Planchart” (XII): «buscar lo propio a través de lo ajeno –del manantial de la cultura– fue nuestra labor primordial» (*ápu*d Lasarte Valcárcel, *ibí*d.).

No obstante y pese a la fecha que los engloba, es importante precisar que las principales publicaciones de este grupo aparecen años después de 1918. A partir de 1919, con la llegada del mexicano José Juan Tablada a Caracas, cobra fuerza la idea de una literatura nueva, dominada por la sugerencia. En este sentido, cabe recordar el manifiesto “Somos” incluido en el único número de la revista *válvula* (1928), donde se demuestra la importancia concedida a este aspecto³²⁸.

En 1925 aparecen *Ifigenia*, de Teresa de la Parra, *La trepadora*, de Rómulo Gallegos y *La torre de Timón*, de José Antonio Ramos Sucre, «poeta singular y originalísimo» (Barrera, 2006: 87). Es también en 1925 cuando surge la revista *Élite*,

³²⁸ Los escritores de *válvula* se consideran «llamados al cumplimiento de un tremendo deber insinuado e impuesto por nosotros mismos, el de renovar y crear». Aluden a un “arte nuevo” y apuntan la importancia de la sugerencia para desarrollarlo: «El arte nuevo no admite definiciones porque su libertad las rechaza, porque nunca está estacionario como para tomarle el perfil. El único concepto capaz de abarcar todas las finalidades de los módulos novísimos, literarios, pictóricos o musicales, el único, repetimos, es el de la sugerencia». Véase *Revista válvula (1928). Edición facsimilar* de 2011. En otro lugar (Guerrero Almagro, 2016b) estudiamos a Otero Silva en el marco de la revista *válvula* y la Semana del Estudiante.

interesada por todo el campo artístico y social, revista que recibe con buen talante las inquietudes renovadoras de los más jóvenes y que:

sin ser una revista literaria, llegó a tener mucha importancia en ese ámbito ya que por sus páginas desfilaron las publicaciones de los nombres más significativos de la nueva promoción, Uslar Pietri, Rómulo Betancourt, Miguel Otero Silva o Pío Tamayo, al lado de sus predecesores, Ramos Sucre, Arráiz, Fombona Pachano, etc. (Barrera López, 2006: 87).

Comienza a hablarse de vanguardia en Venezuela hacia 1926. Algunas publicaciones, como *La Universidad*, aunque no fueran vanguardistas, contribuían a afirmarlas. En ella, órgano de la Federación de Estudiantes de Venezuela (Lasarte Valcárcel, 2006: 396), publican Arráiz, Uslar Pietri, Frías, Ramos Sucre, Betancourt, Villalba. Sin embargo, es *válvula* la publicación que enarbola la seña vanguardista e imprime la fecha de 1928 como hito. El cinco de enero aparece publicada; «lo más granado de los activistas de la vanguardia se recogen en sus páginas junto con otros que no lo son tanto» (Barrera López, 2006: 89). La revista fue editada por Litografía y Tipografía Vargas y estaba conformada por cincuenta y seis páginas con textos literarios y publicitarios, acompañados de las ilustraciones cubistas de Rafael Rivero Oramas (Vilain y Rojas Ajmad, 2011: 20). Entre sus páginas, como ya se ha indicado, aparece publicado un poema de Ramos Sucre, “El cortesano”, posteriormente incluido en *Las formas del fuego* (373-374).

III.5. FINAL: LA LLAMADA AL MUNDO

A lo largo de este capítulo se han ido reflejando las coordenadas temporales y espaciales que envuelven la figura de Ramos Sucre. Como hemos podido comprobar, se trata de una situación caracterizada desde el punto de vista literario e incluso artístico por la heterogeneidad, la riqueza productiva, la exuberancia de nombres y de títulos señeros. Por todo ello, consideramos que establecer delimitaciones, rótulos, marbetes que intenten definir con rotundidad esta etapa puede resultar artificioso. Desde nuestro punto de vista, tal vez sea preferible permitir que esta época discorra con la libertad que precisa, en consonancia con lo que parece indicarnos su idiosincrasia.

En el plano espacial, se ha llevado a cabo una aproximación a la existencia ramosucreana en un entorno asfijante y claustrofóbico. No solo la vida en el hogar va a serle tremendamente difícil a Ramos Sucre; también fuera de él encuentra miseria, complicaciones para acceder a la cultura, dispersión; en definitiva: inconexión del ambiente con el propio sentir del poeta. Inmerso en tales circunstancias, Ramos Sucre alza su voz, dirigiéndose al mundo, porque necesita derribar todas las fronteras que va hallando por el camino. Así, con la vista puesta más allá de los límites lingüísticos, temporales y espaciales, Ramos Sucre va componiendo su obra; una poesía de cariz universal que aspira a la comprensión y a la unión total.

Paradójicamente, esta solicitud de comunión va a ser realizada por el poeta cumanés desde la intimidad. Compose con voluntad de ser escuchado y entendido, pero sin abandonar su reclusión. Para ahondar en este asunto, el próximo capítulo se dirige a mostrar estilísticamente el modo en el que Ramos Sucre refleja ese deseo de fusión en su escritura; una escritura que resulta refugio y, a la vez, escaparate en el que se ofrece al lector.

SEGUNDA PARTE: LA EVOCACIÓN

TRAGEDIA

A la manera de José Antonio Ramos Sucre

Arqueabase sobre nuestras cabezas al cielo decepcionado. Era la tarde dardeante. Solos. El imperio de mi mano sobre la suya que flaqueaba. Definitivamente. Ya amanecía.

Zarza de Horeb el remordimiento sobre mi frente desprevenida de laureles. El designio silenció la inquisitorial idea inevitable. Resarcióla del insomnio mi noble decisión brusca. Y así fue. Había el idilio complicado de mi ascetismo. El primogénito, recio como dogma. Luego otro, de idéntica terquedad atávica. Bien. No era posible.

Duelo. Insistente recordábala: mirábala como la voz insólita, neta sobre el horizonte ondulado... Otras, la erigía cerca como estatua perdurable. En vano. La diuturna para siempre sobrecojiérala.

Temible soledad llena de gritos. Los de los pequeñuelos. Estoy perdido irreparablemente. Pero, otra los ha acariciado. Como la vez de antaño, arqueábase sobre nuestras cabezas el cielo decepcionado. Era la tarde dardeante. Solos. El imperio de mi mano sobre la suya que flaqueaba. Pero ahora sabía lo que tenía que hacer.

Y corrí. Si reincido, enloquezco.

(Hors discurso: qué prolija me ha resultado esta novela!).

Luis Enrique Mármol³²⁹

³²⁹ “Pastiches criollos”, *Antología poética* (1976: 56). Texto en el que imita la escritura del poeta cumaneés. Apunta Jesús Sanoja Hernández (1976: 10) en la nota introductoria de la obra, titulada “Luis Enrique Mármol, pastiche y poesía”: «Los *pastiches* fueron algo más que parodia y ejercicio estilístico. Estaban mostrando a un Mármol de aguda penetración en la psicología de la palabra, en el estrato profundo que motivaba y armaba un estilo determinado. Mármol debió estudiar no sólo los léxicos, las formas cristalizadas de cada uno de los novelistas y poetas por él imitados, sino su manera de ser. Acudió, pues, a la expresión vital de cada quien. Sólo por esa vía doble pudo alcanzar pastiches tan identificados con los originales, como el de Ramos Sucre [...]. En el pastiche de Ramos Sucre hay no sólo la disposición de las frases y la selección de términos, ambas adecuadas, sino la captación de su mundo interior».

Capítulo IV – Evocación

La utopía de la literatura

*No basta que sean bellos los poemas.
Tienen también que ser conmovedores
y saber conducir adonde quieran
el sentimiento de quien los escucha.*

Horacio³³⁰

*El poeta se distingue de las demás personas
principalmente por una mayor disponibilidad a
pensar y sentir sin un estímulo exterior inmediato, y
por una fuerza superior al expresar los pensamientos
y sentimientos que se producen en él de ese modo.*

William Wordsworth³³¹

*...la última locura que me quedará probablemente,
será la de crearme poeta.*

Gérard de Nerval³³²

Una vez expuesto el concepto de genio de la evocación, tras haber aplicado este a la figura de Ramos Sucre y después de aludir al tiempo y al espacio en el que se circunscribe su producción, es el momento, en esta segunda parte, de tomar el testigo ofrecido por León al final de “Las piedras mágicas”:

Debería, ahora, hablar de las influencias presentes en la obra de Ramos Sucre. No me atrevo. Como viajero incansable por los mares de la literatura universal, de la poesía de todos los tiempos, mucho debió recibir su abierto corazón, de muchas fuentes [...]. Quede para otros, o para otra ocasión, ese análisis. Esta no es crítica, sino invitación a la crítica (León, 1989: 48).

Con la probable ilusión de este viajero que, según León, fue Ramos Sucre, también nosotros procedemos a adentrarnos en esos «mares de la literatura universal». Aceptamos con placer una invitación tan fascinante. Antes, sin embargo, parece necesario dejar claras una serie de ideas relacionadas con lo que se podría denominar “el taller del artista”: el modo general en el que el poeta concibe su propio arte así como unas pautas básicas para ir aproximándonos a su estilo; a ese momento en el que el poeta, según Balza (1992: 15):

³³⁰ *Arte poética* (2012: 63 [vv.98-101]).

³³¹ “Prólogo”, en *Baladas líricas* (1999: 75).

³³² “Prólogo” a *Las hijas del fuego* (2004: 167).

Fue a la mesa de trabajo, pero ignoró los diccionarios y los libros de historia. Con su pluma de oscura tinta, inició la escritura de un texto incisivo: un yo ágil, íntimo, auténtico como una máscara y sin embargo imprecisable, inventaba imágenes, texturas verbales, tensiones gramaticales [...]. Cubierto apenas por una camisa, recordó que pronto habría de ir al Ministerio; y se dijo que tal vez todo había sido una alucinación, un prodigio de sus treinta años.

A ello nos dedicamos en este capítulo IV para adentrarnos, en los próximos, en el análisis de la producción de Ramos Sucre desde el foco de la literatura comparada³³³. Con el objetivo de iniciar el estudio de la evolución de la figura del poeta y, también, como homenaje al genio de la evocación, he aquí una breve exposición de los estadios iniciales de este tipo de individuo, tan antiguo como la vida misma y tan necesario, pues es parte de ella.

³³³ Asimismo, recuérdese que en cada capítulo se irá mostrando la capacidad que muestra el genio para condensar las distintas etapas de la vida mencionadas por Kierkegaard.

IV.1. LAS RAÍCES DEL GENIO DE LA EVOCACIÓN

Para que florezca el concepto de genio antes debe desarrollarse el de poeta; una noción que arraiga con el devenir temporal solo cuando el sujeto es consciente de su profesión. En este punto, el foco se dirige a la era preliteraria, atendiendo a la percepción que reflejan distintos pueblos respecto a la figura del poeta. Para la elaboración de esta sección, ha resultado fundamental el volumen *Función social de la poesía* (1971), obra póstuma de Ricardo Molina (1916-1968), autor englobado en torno al grupo *Cántico*.

Como señala Molina, (1971: 24), del artesano o artífice nace el artista. El *homo faber*, capacitado para hacer, produce objetos con huesos o piedras y también creará con las palabras. En el ser humano, la estética se desarrolla a partir de la noción de utilidad³³⁴: se convierte, por ejemplo, en un medio de sustento, pues a través de los sonidos el cazador atrae a los animales (Molina, 1971: 26). Molina (1971: 29) se pregunta «¿Quién es el poeta primigenio?» y se responde: «Buscadlo en la noche misteriosa de la caverna cuaternaria». Es en el hogar donde el ser humano se perfila como artista, al calor de una tierra donde arraigar se inicia el pálpito poético del sujeto. Antes, sin embargo, la poesía ya lo impregnaba todo, pues esta es «ubicua en su aurora» (Molina, 1971: 32): la poesía, como se sabe, es creación, *ποίησις*, y el poema, *ποιέω*, es crear, hacer. El ser humano está haciendo continuamente y se considera que casi toda circunstancia de la vida primitiva estaba salpicada por el elemento poético. «Por todas partes la poesía y el poeta por ninguna» (Molina, 1971: 32).

No se hallan distinciones tajantes en la etapa primitiva entre arte, religión, magia o conocimiento; por lo que no resulta admisible aún referirse al *poeta*. Sí, en cambio, se puede aludir al mago³³⁵ que, a través de su palabra, incide en la vida; el mago que es, en

³³⁴ «Las formas bellas y la conciencia estética del hombre se desarrollan a partir de las formas útiles. El artista no es sino una magnificación del artesano. Las futuras artes confúndense en el mundo primitivo con las actividades sociales y económicas de la grey. De ahí que todos los primitivos sean un poco artistas» (Molina, 1971: 26).

³³⁵ «La poesía desempeña funciones mágicas y su poder se extiende al tiempo, las enfermedades, el futuro, los animales, los hombres, la vida, etc. [...]. Es el poder mágico el que justifica a la poesía: invocación, ensalmo, profecía, amenaza...» (Molina, 1971: 28-29).

el fondo, poeta, y cuyo entorno de magia resulta ideal para el germen y crecimiento de la poesía (Molina, 1971: 27-28). El mago, el sacerdote o el chamán emplean la palabra para incidir en la vida; ellos son individuos con habilidades espirituales o médicas, pero sin estar especializados aún en una disciplina. No hay que pensar en el poeta paleolítico, sino en la dispersión de su figura en todo tipo de formas –canciones, conjuros, himnos, leyendas, historias–. Las primeras muestras de poesía escrita en el paleolítico superior tienen una finalidad práctica: pedir. «La palabra es el arma que sitúa al hombre en la cúspide biológica de este mundo. El don de la palabra señala al privilegiado. El artista de la palabra, el creador de palabras es el creador por antonomasia» (Molina, 1971: 39). En la era preliteraria, entre el V milenio y el II a.C., entre Sumer³³⁶, Babilonia³³⁷, Egipto³³⁸, los pueblos celtas³³⁹, indios³⁴⁰, chinos³⁴¹, precolombinos³⁴² y hebreos³⁴³, es posible hallar

³³⁶ El poeta comienza a moldear su personalidad y perfil social en Sumer (Molina, 1971: 40).

³³⁷ En Babilonia, el poeta está entre los escribas, cuyo sistema empleado es la pictografía. Aunque no se nombran los poetas, se pueden adivinar algunos nombres: Enlil-muballit, el Sabio de Nippur, el chantre Msungalkamma, Gudea, Ashurbanipal (Molina, 1971: 43).

³³⁸ Por ejemplo, en Egipto se escribe la “Sátira de los oficios”, donde se elogia al escriba: «Estos sabios escribas... /Sus nombres durarán eternamente/ aunque hayan desaparecido, ellos. [...]// No construyeron pirámides de bronce/ ni estelas de hierro.../ partieron los servidores de su culto;/ el polvo cubrió sus estelas;/ sus alcobas fueron olvidadas.// Pero su nombre es pronunciado a causa de los libros que escribieron/ porque son bellos...» (ápuđ Molina, 1971: 45).

³³⁹ En las áreas indo-europeas se conoce una épica oral, el ciclo kayaniense. Hacia el siglo XI se encuentra el *Shahname*, de Firdousi, epopeya que describe la historia de Irán desde sus orígenes míticos hasta la conquista árabe en el siglo VII (Molina, 1971: 49-50).

³⁴⁰ En la India se registra gran actividad en el siglo VI a. C., pero no es hasta el siglo I d.C. cuando comienzan a redactarse el *Maha-Bhârata*, texto anónimo atribuido a un personaje ficticio –Vyasa– y el *Ramayana*, de autor dudoso –Valmiki–.

³⁴¹ En China, hacia 1899 se descubren los primeros fragmentos escritos que concedieron luz a la historia primitiva. Posteriores hallazgos en 1950 reconstruyeron la cultura china hacia los tres últimos siglos del II milenio a.C. (Molina, 1971: 51-52). La más antigua colección poética, conocida como *Che-King* o *Libro de los versos* es una recopilación de trescientas cinco poesías anónimas atribuida a Confucio y reúne canciones e himnos procedentes del II milenio a.C.

³⁴² En el mundo precolombino, el poeta es adivino e incluso posee el poder de unir al individuo con la sociedad (Molina, 1971: 57). Como muestras de esta poesía, se puede mencionar la “Canción del colibrí”, de los guaraníes, o el “Anónimo de Chalco”, de los aztecas; en ambos se ensalza el papel del creador anónimo (Molina, 1971: 57-58). Asimismo, no debe olvidarse que en la expresión poética maya se encuentran los *Libros de Chilam Balam* y el *Popol Vuh*.

³⁴³ Entre los hebreos fue habitual la actividad poética; los ejemplos iniciales de esta se rastrean en la escritura bíblica (Molina, 1971: 62). Hay que decir que la figura del “nâbî” o profeta, el transmisor del mensaje divino, es el que mejor refleja la actitud del poeta –recuérdese, entre ellos, la figura de Isaías– (Molina, 1971: 64).

muestras en las que se advierte el valor concedido a la palabra debido a sus poderes creadores. Será en Grecia donde, al fin, se encuentre al escritor consciente de serlo (Molina, 1971: 71).

Esta es, a grandes rasgos, la situación del genio de la evocación en la era preliteraria. A lo largo de los próximos capítulos se irá ofreciendo la evolución de esa figura, atendiendo al autor en cuestión con el que se establece la comparación y comprobando cómo Ramos Sucre va adoptando aspectos de cada tipo de poeta –el aedo, el trovador, el bardo, el poeta manierista y el vate–. En el punto siguiente pasamos también a retrotraernos a los albores del poeta que fue Ramos Sucre: nos adentraremos en la concepción que el sujeto posee de su creación. Porque una obra sin una filosofía, vacua y sin contenido, no puede llegar a vencer al tiempo ni al olvido. Ramos Sucre no dejó escritos teóricos propiamente dichos sobre sus ideas, pero sí quedó dispersa una poética que merece la pena reunir y que, curiosamente, corresponde a sus inicios como autor publicado.

IV.2. MANIFIESTO POÉTICO Y DEFENSA DE LA POESÍA

Según hemos indicado, Ramos Sucre dejó plasmada una defensa del arte poético en general y de su propia poesía en particular, aunque dispersa en cartas, poemas y textos de índole más ensayística. En este apartado se van a reunir aquellos escritos que pueden constituir la teoría poética del autor; textos donde el autor aconseja, critica, defiende o teoriza sobre un aspecto literario determinado. Se trata, principalmente, de los siguientes escritos ramosucreanos:

- En *La torre de Timón*:
 - o Fragmentos de “Plática profana” (4-7).
 - o Fragmentos de “La aristocracia de los humanistas” (37-38).
 - o “Filosofía del lenguaje” (82).
 - o “Sobre la poesía elocuente” (86-87).
- En los textos recopilados por Insausti en *Los aires del presagio*:
 - o “Ideas dispersas sobre Fausto” (409-410).
 - o Aforismos de “Granizada” (423-427).
- En cartas y textos dirigidos a su hermano Lorenzo Ramos³⁴⁴:
 - o Carta del 26 de marzo de 1924 (451-452).
 - o Fragmento de septiembre de 1924 (453-454).
 - o “Consejos de orden intelectual para Lorenzo Ramos” (483).
 - o “Consejo importante de orden intelectual para Lorenzo Ramos” (484).

Como se ha indicado, la mayoría de estos textos, a excepción de los aforismos³⁴⁵, se fechan antes de 1925, año en el que aparece publicada *La torre de Timón*. “Ideas dispersas sobre *Fausto*” se publica en 1912, según señala Insausti, en *El Cojo Ilustrado*,

³⁴⁴ Señala Puccini (1996: 671), siguiendo a Sambrano Urdaneta en “Ramos Sucre, el hiperestésico” (1977) –estudio incluido en *Escritura*, nº 3, año II– que Ramos Sucre también realizó ciertas recomendaciones de lecturas a su alumno Julián Padrón: «Tienes que leer algunos libros. No es necesario leer mucho, sino bien y lo mejor. Los buenos libros no son tantos. Basta con leer los principales clásicos de la literatura universal. Eso sí, es preferible si los puedes leer en su propio idioma. Y siempre con un diccionario a la mano». Sambrano Urdaneta (2001: 777) recoge la referencia a esta confesión: se aloja en las *Obras completas* de Julián Padrón, concretamente en el escrito “Recuerdos de Ramos Sucre”, del año 1957, en la pág. 91.

³⁴⁵ Desconocemos las fechas de los “Consejos”.

en el número 488, que corresponde al mes de abril. Si atendemos a las fechas, advertimos una preocupación temprana por parte de Ramos Sucre hacia su concepción poética. En tales escritos propone diversos temas de reflexión e incluye respuestas a cuestiones que, seguramente, debían asaltarle. El poeta fue, como se desprende de su biografía y producción, un escritor interesado en la reflexión lingüística y en el aprendizaje de idiomas. Su papel de traductor y su perfil de políglota bien puede contribuir a desarrollar e incluso a acentuar tales ideas.

Junto a “Plática profana”, fechado en 1912, “Ideas dispersas sobre *Fausto*” introduce una noción que resulta fundamental para nuestra tesis. El texto es analizado en profundidad en el capítulo relativo a la comparación entre Ramos Sucre y *Fausto*, pero debido a su importancia para este punto no podemos dejar de traer a colación ciertos pensamientos extraídos del mismo:

- «...el genio no crea el asunto de la obra maestra que lo inmortaliza».
- «...el estilo de esos seres superiores es oscuro generalmente: circunda sus pensamientos una nube como a los dioses paganos».
- «La mayor parte de las obras maestras lo son de oscuridad».
- «Es natural que las enseñanzas de los genios sean enigmas».
- «...lo bello se presenta ataviado de una oscuridad y misterio que a unos causa inquietud, a otros respeto».

Estas reflexiones de Ramos Sucre, escritas a los veintiún años de edad, demuestran la atracción que despierta en él bien temprano el concepto de genio; un interés constante en su horizonte creativo hasta el final de sus días, como se desprende de las recomendaciones dirigidas a su hermano –a las que a continuación nos referimos– o de sus habituales referencias a tales figuras –recuérdense las cartas escritas durante su último

año de vida donde se refiere a la lectura de *Confesiones de un alma bella* (460)³⁴⁶ o a su descubrimiento en Merano de «un vestigio de Goethe, la calle de su nombre» (468)³⁴⁷–.

Por tanto, desde el inicio de su producción se observa el interés dispensado por Ramos Sucre hacia la poesía como ámbito general y valiosa disciplina. Tales rasgos podemos percibirlos igualmente en “Plática profana” (5). Es este un texto escrito en 1912 para ser leído en la presentación del retrato de Ezequiel Zamora en la Escuela Federal Ezequiel Zamora de Caracas. El escrito al completo será analizado en el próximo capítulo; en este punto volvemos a extraer aspectos poéticos concretos perceptibles en el mismo. Así pues, en “Plática profana” Ramos Sucre alude al renacimiento del arte poético; destaca su novedad y sus cualidades exquisitas, su facilidad para atravesar el orbe con su vuelo, su capacidad tanto para embellecer la tierra como para promover el avance de la sociedad. La poesía puede cambiar el mundo y Ramos Sucre lo sabe:

Se han limitado a tildarla de inútil, y a predecir su muerte en la próxima época de utilidad [...]; pero son profetas falsos los que publican la muerte de la poesía, que, lejos de agonizar, resurge con bríos nuevos y con originalidad inaudita, por ser la expresión de sensaciones y de aspiraciones de almas refinadas por una civilización incomparable; y no es rémora ni canto de sirena el verso moderno que vuela y canta como un tábano de iris que fuera estimulando el potro sin frenos del actual progreso (“Plática profana” [LTT, 5]).

Ramos Sucre defiende la vivacidad y utilidad de la poesía, esta resurge con fuerza y originalidad para permitir la expresión de seres exquisitos y sensibles. La poesía no embarga ni suspende con su capacidad para embaucar, sino que constituye un pequeño componente decisivo para el estímulo del progreso. Como el insecto diminuto y de hermosos colores que incentiva aún más al cuadrúpedo desbocado; como algo aparentemente inapreciable, pero indiscutible promotor del avance de otra cosa que en tamaño, aunque no en importancia, lo supera; así se comporta la poesía. Este mensaje inicial de Ramos Sucre sobre el valor de la disciplina poética adquiere aún más relieve cuando se recuerda que fue un discurso declamado en público en un acto oficial. Se hace

³⁴⁶ Escrita en Hamburgo el 5 de enero de 1930 y dirigida a César Zumeta, ministro de Venezuela en París.

³⁴⁷ Fechada en febrero de 1930 y dirigida a Luis Yépez, cónsul general de Venezuela en Ginebra.

patente la atracción que experimenta el poeta hacia el ámbito al que consagraría el grueso de su producción.

En relación con dicha capacidad poética para contribuir al progreso, es preciso mencionar otro rasgo que Ramos Sucre le atribuye a la poesía: la posibilidad de decir, de contar. Muy significativo es el texto titulado “Sobre la poesía elocuente” (*LTT*, 86-87), donde distingue entre elocuencia y declamación, apuntando que «la elocuencia es el don natural de persuadir y de conmover» y que «no hay disculpa al confundir maliciosamente la elocuencia, ventaja del contenido, emanada del afecto vehemente o de la convicción sincera, con la declamación, que es vicio de la expresión, retórica defectuosa». Ramos Sucre eleva, pues, la elocuencia sobre la declamación, la capacidad de conmover y persuadir sin afectación sobre el buscado efectismo, que suele ser fingido. Comedimiento, naturalidad y precisión son tres términos que aparecen con frecuencia en la poesía del venezolano. Presenta en el escrito, asimismo, un deslinde entre poetas «inactuales y egotistas» y «poetas comunicativos, de apostolado y de combate, bardos de aliento profético y simpatía ardorosa». Como señala Sucre (1979: 81), el propio poeta se sitúa entre los segundos:

Cierta crítica³⁴⁸ tendería a situar a Ramos Sucre dentro del primer tipo; él, sin embargo, se asumió dentro del segundo, y creo que con razón. Fue en verdad uno de los pocos poetas que en la Venezuela de su época tuvo una visión lúcida de la Historia [...]. Lucidez de la conciencia crítica, desgarrada; no de la evasión. Ramos Sucre [...] interrogó la Historia de la manera más prolija: edades remotas (aun primitivas) o modernas, gestas fundadoras o bárbaras, héroes, ascetas, rapsodas o personaje sanguinarios, tradiciones clásicas o heréticas, refinamiento o rusticidad. Su obra, en este sentido, funciona como una gran metáfora antropológica: una poesía de las civilizaciones. En esa metáfora –y vale la pena subrayarlo– no faltó lo americano.

Esta es la poesía a la que aspira Ramos Sucre: una “poesía elocuente”, que comunique y transmita, que no sea pura declamación vacía, que sea honda sin prescindir del lirismo y del entusiasmo. Y este modo de comunicar emplea la imagen y el símbolo para transmitir su mensaje –se trata de un medio de concretar y transmitir emoción–.

³⁴⁸ Es el caso, por ejemplo, de Beroes (1990: 75), quien apunta que Ramos Sucre se considera entre los inactuales y egotistas por no tomar partido por ningún bando tras la Primera Guerra Mundial ni atender a la función social del arte.

Dueño de un lenguaje elegante, preciso, sobrio, de estirpe latina por su tono lapidario, el uso de la elipsis y la conjunción copulativa y el rechazo al empleo del *que* (Oviedo, 2012: 91), tal es el perfil de escritor de Ramos Sucre. La suya es una poesía de raíz intelectual, que medita sobre cuestiones agónicas en tono alegórico y a veces ensayístico. Defiende un lenguaje bello, que no quede rebajado humildemente, sino que brille con arte, como indica en “La aristocracia de los humanistas” (37-38). En relación con esta idea, las reflexiones que introduce en “Filosofía del lenguaje” (*LTT*, 82) respecto a la situación del adjetivo merecen tenerse en cuenta:

FILOSOFÍA DEL LENGUAJE

El señor Pedro Emilio Coll insiste una vez más en que el adjetivo aporta al lenguaje una contribución de valor subjetivo. Este juicio demanda algún reparo: los autores más calificados de la materia distinguen el adjetivo antepuesto y el adjetivo pospuesto al sustantivo, parten de la sentencia fundamental de que el ordenamiento de las palabras traduce el ordenamiento de las ideas, y entienden que el sustantivo y el adjetivo se oponen como la sustancia y el fenómeno, distinción más entrañable que la superficial entre el sujeto y el objeto. Siguen de consecuencia en consecuencia hasta sustentar que la frase entera asume el color emocional cuando el adjetivo va antes del sustantivo, y asume valor impersonal en el caso contrario, porque reparan que el discurso se caracteriza por aquella de las dos palabras, adjetivo o sustantivo, escrita primero. De modo, pues, que el adjetivo sólo ofrece y comunica valor subjetivo en el caso de gobernar en cierto modo la frase, antecediendo al sustantivo. Estos principios se han aplicado ya a las lenguas romances, y más de un autor ha disertado sobre la adjetivación de la lengua de oil y sobre la adjetivación de Cervantes. Huelga decir que el genial heraldo de nuestra raza se acomodó intuitivamente a las verdades de ardua metafísica que gobiernan la ciencia del lenguaje. En obsequio del lector, se omite la lista de los filólogos que han apurado este asunto, porque ellos son profesores teutones, más o menos atracados y ultrasabios, y todos de apellido rebelde y pedregoso.

Ramos Sucre introduce en dicho escrito la opinión del escritor venezolano Pedro Emilio Coll (1872-1947), quien considera que «el adjetivo aporta al lenguaje una contribución de valor subjetivo». Ramos Sucre rebate la opinión del autor de *El diente roto* y muestra la amplitud que verdaderamente exige el asunto: es necesario atender al orden de los elementos de la oración para advertir las connotaciones que derivan de la forma del discurso. Se desprende de aquí, pues, la atención que concede Ramos Sucre a cada uno de los términos que incluye en sus textos, así como a la posición que les asigna.

Ramos Sucre propone una visión más compleja que la de Coll: distingue, siguiendo a «los autores más calificados de la materia», entre el adjetivo antepuesto al sustantivo –más subjetivo y emocional– y el adjetivo pospuesto –más objetivo e

impersonal—. Finaliza la redacción con su habitual mordacidad, excusando la ausencia de tales expertos en el asunto a los que anteriormente ha aludido, adscribiéndose él mismo a ese conjunto imaginario de sabios. Con tal comentario, Ramos Sucre hace que el lector se pregunte si ese grupo no será mental y estará constituido por él solo. De este texto no deja de advertirse una suave altanería ramosucreana, imponiendo su autoridad a la de su amigo escritor. Aparente rechazo a las opiniones de Coll que, sin embargo, se dulcifica al recordar que Ramos Sucre le dedica a este sus primeras “Granizadas”, según comenta Hernández Bossio (2007: 83) —así como al comparar “El sueño de una noche de lluvia”, de Coll, con el poema “Ofelia”, ejercicio que llevamos a cabo en el capítulo VII—.

Continuando con el desarrollo de esta poética ramosucreana dispersa, es necesario aludir a las cartas del autor dirigidas a su hermano y discípulo en la distancia, Lorenzo, en las que lo aconseja sobre la tarea de escribir. He aquí las principales recomendaciones que Ramos Sucre realiza a su hermano:

- En la carta del 26 de marzo de 1924 (451), Ramos Sucre incluye los siguientes consejos relativos a la escritura:
 - o «Debes escribir con el único adorno de la expresión exacta y suprimiendo cruelmente lo que pueda sonar a discurso». Búsqueda de la síntesis, la concisión y el comedimiento. El mensaje solo debe ir adornado por sí mismo: sencillez y elegancia en la escritura. Resulta interesante la introducción del adverbio *cruelmente*, demostrando la actitud que el poeta ha de tener: pulir sin miramientos.
 - o «La palabra debe ser siempre humilde y llana». Ramos Sucre se refiere al léxico empleado por un escritor. En consonancia con el discurso elegante que defiende, los términos no pueden ser pretenciosos ni afectados. Apuesta por la naturalidad y la sencillez sin prescindir de la profundidad, por la elocuencia sin declamación.

- En el escrito titulado “Consejos de orden intelectual para Lorenzo Ramos” (483), el poeta cumánés subraya la necesidad de la exactitud, la importancia de recurrir al diccionario, la obligación de conocer bien la gramática, de poseer un amplio

caudal léxico, de memorizar giros o construcciones, la necesidad de dominar idiomas como el francés y el inglés –de los que aporta consejos para su estudio: un idioma se aprende «del castellano para el idioma extranjero» (483) atendiendo a la pronunciación y leyendo en voz alta– y la tarea insustituible de leer «los autores mayores» (483). Esta son las señas distintivas en su estilo literario que el poeta deja en legado a su hermano.

- El “Consejo importante de orden intelectual para Lorenzo Ramos” (484) es el siguiente: «Lo que se escribe debe tener un solo adorno: el de la exactitud. Lo que se escribe no debe causar efecto, alarma en el lector, la expresión no debe sonar jamás a discurso, a elocuencia declamatoria y tribunicia. Nunca, en lo que se diga, haga o escriba, se debe llamar la atención. En este principio se fundan todas las virtudes sociales». Ramos Sucre alaba la sobriedad al escribir, el comedimiento y la elegancia. Rechaza la escritura ostentosa, excesivamente florida, que intenta adquirir un protagonismo excesivo y despertar la atención del receptor. Sencillez sin simplicidad, concisión, prudencia y serenidad; tales son los rasgos básicos que el poeta recomienda a su hermano y que él mismo demuestra en su escritura.

La precisión y la búsqueda del término exacto sin resultar presuntuoso fue una tarea incesante en la actividad creativa de Ramos Sucre. En cuanto al fragmento –el inicio de la carta no ha sido publicado– de septiembre de 1924 dirigido a su hermano (453-454), el cumanés aporta consejos relativos al oficio de escritor y a las técnicas de redacción. Se refiere a las rutinas que un verdadero escritor ha de adquirir, al método que este ha de seguir y al estilo que debe poseer. Hemos agrupado dichos preceptos atendiendo a su contenido, obteniendo un decálogo, al estilo del elaborado por Horacio Quiroga (1997) en su “Manual del perfecto cuentista”, el cual hemos dividido en tres secciones que mostramos a continuación:

DIEZ CONSEJOS PARA ESCRIBIR

Sobre el oficio de escritor

1. Escribe siempre a la misma hora.
2. Escribir es cosa de mucha paciencia y no debe omitirse un día. Se escribe todos los días, sin excepción³⁴⁹.

Sobre el método

3. No intentes redactar sin saber muy bien lo que quieres decir.
4. Consulta constantemente el diccionario. Para escribir bien es necesario saber de memoria el mayor número de palabras y de frases castizas.
5. Escribirás todos los días un pensamiento que sea la consecuencia lógica del que hayas estampado el día anterior. Cada vez que leas un libro, escribe tus impresiones, en un estilo sencillo, con el menor número de palabras, y con lógica, deduciendo cada pensamiento del anterior.
6. Debes escoger a un escritor como maestro, yo te recomiendo a Baralt y a Ricardo León. Más al primero.

Sobre el estilo

7. Redacta con la mayor simplicidad y con el menor número de palabras. Sé muy moderado al escribir, no incurras nunca en exageración, en desproporción.
8. No imites nunca lo que otro haya dicho porque cada hombre es un mundo aparte, y además cada hombre tiene dentro del espíritu una mina en la cual siempre halla lo que necesita. Óyete a ti mismo. Para ser original te basta escucharte a ti mismo, evitando copiar.
9. Uno siente cuál es el adjetivo que debe aplicar a un sustantivo, y ése es el que debe aplicar. Pon adjetivos originales, propios de ti, que sean la opinión tuya sobre lo que pienses o veas. Pero no olvides que primero está la belleza que la originalidad.
10. No digas nunca así fue que, sino así fue como; allí fue que, sino allí fue donde, entonces fue que, sino entonces fue cuando; por esto es que, sino por esto es por lo que; tan es así, sino tanto es así.

³⁴⁹ Este consejo se relaciona con otro: «Hay que escribir diariamente una frase perfecta o sea exacta. Los perezosos hablan de modo impreciso», dirigido también a Lorenzo en una carta del 28 de abril de 1930.

Ramos Sucre llama al lector a la síntesis, a la precisión. *Le mot just* de Flaubert es el lema que el poeta lleva por bandera y así nos lo hace saber con esa búsqueda de la simplicidad y esa defensa de la constancia, pues todos los días hay que escribir y todos los días hay que reescribir³⁵⁰. Es necesario el uso del diccionario, la memorización de términos propios del escritor para poseer un estilo particular y original –sin dejar nunca de lado la belleza– sin imitar a ningún modelo –aunque siempre hay que tener un maestro, como indica Ramos Sucre–. Con estas palabras dirigidas a su hermano advertimos un evidente respeto y amor por el oficio al que consagró su vida. Por último, en cuanto a los comentarios sobre literatura que introduce en sus aforismos, cabe advertir las siguientes notas, no exentas buena parte de ellas del tono irónico tan característico de Ramos Sucre:

- «La gramática sirve para justificar las sinrazones del lenguaje» (424).
- «Las palabras se dividen en expresivas e inexpressivas. No hay palabras castizas» (424).
- «Un idioma es el universo traducido a ese idioma» (424)³⁵¹.
- «Es buen escritor el que usa expresiones insustituibles» (424).
- «Los escritores se dividen en aburridos y amenos. Los primeros reciben también el nombre de clásicos» (424).
- «Todo varón debe ignorar y maldecir la literatura. Leerla es una disipación digna, a lo sumo, de las odaliscas mentirosas y de los eunucos perversos del harem» (425).
- «El lenguaje no consiente sinónimos porque es individuante como el arte. Dos palabras, equivalentes en el diccionario, no pueden usarse la una por la otra en el discurso» (425).
- «Una lengua carece de existencia propia. Al lado del idioma abstracto, general e impersonal, recogido en los léxicos rezagados, existe el idioma singularísimo de cada artista del verbo y el idioma convenido de cada gremio de profesores o de oficiales» (426).
- «La literatura siempre merece elogio. Es cuando menos un derivativo; el sujeto que la ejerce podría molestarnos con otra actividad más deplorable» (427).

En todas las aparentes críticas a la literatura se advierte, en el fondo, una alabanza a dicha actividad. La ironía ramosucreana resulta evidente en comentarios de este calibre, donde parece rechazar una disciplina a la que ha consagrado su vida. Como señala Mesa

³⁵⁰ Como testimonio literal de su constancia, resultan muy ilustrativos unos breves “Apuntes de gramática inglesa” (485-486) que se conservan de su autoría, donde el poeta anota como cierre de los mismos que «El inglés se olvida si se interrumpe su estudio siquiera un día». Para una referencia a estos, *cfr.* Francisco Javier Pérez (2007: 235).

³⁵¹ Clara reminiscencia a la hipótesis Sapir-Whorf, la cual consiste, recuérdese, en que la percepción del mundo por parte del individuo viene configurada por su lenguaje.

Gancedo (2007: 457), «...a Ramos Sucre se le ha leído excesivamente *en serio* desde el primer momento». Durante la lectura de sus aforismos se hace patente la necesidad de advertir en ellos dicha nota irónica que, sin embargo, no suele desembocar en la risa benévola de los sujetos³⁵², ni en «la sonrisa que enlaza»³⁵³ (“Cansancio” [LTT, 15]) y, mucho menos en la carcajada sincera³⁵⁴. La mordacidad ramosucreana va aparejada a su honda inteligencia y se sirve de ella para reírse de todo y especialmente de sí mismo.

En síntesis: tras el repaso por la poética dispersa de Ramos Sucre hemos comprobado que el poeta concede una importancia indiscutible al idioma –configura el universo de cada individuo–, a la búsqueda de la palabra exacta –rechaza la sinonimia absoluta– y a la necesidad de que cada escritor que merezca ser considerado como tal halle su propio modo de expresión, reconocible y característico exclusivamente de él. Pasamos a ocuparnos a continuación de sus recomendaciones sobre lecturas.

³⁵² El sujeto debe «reemplazar con rigurosa seriedad la grave sonrisa que conviene al espectador de la tragicomedia del mundo», como escribe en “La tribulación del novicio” (LTT, 33), por lo que pasa «la juventud sin sonrisas», como apunta en “El pupilo de Fabricio” (LTT, 122). Apenas se advierten en sus poemas sonrisas de los sujetos, a excepción del caballero de “El monólogo” (ECE, 201) y del grupo de “El malcasado” (LFF, 380), que llora de risa contemplando a una grulla imitadora de unos perros que están siendo amaestrados. Ninguno de ellos, por cierto, se expresa en primera persona del singular. En “Visión del norte” (LTT, 63) critica la actitud que demuestran sus personajes: la ausencia de sonrisas corresponde a «los personajes prestigiadores y vengativos, los que por el abandono de la risa y de la palabra excluyen la simpatía humanitaria y la llaneza familiar», estableciendo así un parentesco entre la risa y la actitud benévola y cercana. Los sujetos ramosucreanos no son capaces de reír, ni si quiera de imprimir una sonrisa: el caballero de “El talismán” (LFF, 275) debe ensayar una «sonrisa falsa» antes de entrevistarse con un enemigo. Por otro lado, el grupo de libertinos borrachos de “La taberna” (ECE, 204) se ríen burlescamente y el conjunto de “El tótem” (ECE, 170) atiende a las protestas del sujeto con «una sonrisa neutral», incapaz de expresar sentimiento alguno. Finalmente, cabe advertir risas molestas incluso en algunos animales, como en el monstruo del “Ensueño del cazador” (LTT, 91)

³⁵³ Curiosamente, son los personajes femeninos los portadores de una amable sonrisa y con ella se presentan ante el sujeto: la joven de “Cansancio” (LTT, 14-15); la “Diva” (LTT, 124) que «lee, entre sonrisas, las dos páginas de mi invención»; las «mujeres livianas» de “La plaga” (LFF, 286); la cortesana de “El lince” (LFF, 396); la *Gioconda* en “La redención de Fausto” (ECE, 209); la dama de “La merced de la bruma” (ECE, 214) que muestra una «sonrisa de numen»; la Virgen María con su «sonrisa clemente» en “La presea” (ECE, 239); las vírgenes de “Las virtudes” (ECE, 248) que muestran una «sonrisa tímida». Por otro lado, hay que recordar que algunas risas de sujetos femeninos resultan burlescas, como en “El desagravio” (LFF, 294) –«Las del cortejo oyeron entre risas el cuento de mi falta»–. Cabe advertir, además, risas que reflejan el horror y despiertan la conmiseración en el lector, como el niño asesinado por su padre en “Bajo la advocación de Saturno” (LFF, 395) que guarda «su feliz sonrisa hasta el momento del sacrificio».

³⁵⁴ Apenas hemos observado dos ocasiones en las que se introducen personajes riendo a carcajadas: en “El knut” (LFF, 377) y en “El donaire” (ECE, 177).

IV.2.1. Consejos sobre lectura

Para lograr escribir bien, Ramos Sucre no olvida un componente importante de todo escritor: el lector. También en la carta del 26 de marzo de 1924 (451-452) así como en el comentario final del fragmento de septiembre de 1924 (453-454), el poeta cumánés se refiere a las obras imprescindibles que considera que este ha de leer y precisa, además, si cree que ha de poseerlas o únicamente leerlas.

- Debes tener de tu propiedad estos libros en versiones francesas y en prosa, excepto la *Biblia*, que debe ser la versión protestante de Cipriano de Valera: la *Iliada* y *Odisea*, Plutarco, Virgilio, *El Edda* o sea la Mitología escandinava (este último libro te lo consigue François Jarrin, Rue de Ecoles 48 o J. Gamber, Rue Danton 7), la *Divina Comedia*, *Orlando Furioso* por Ariosto, *Don Quijote* en español, el *Fausto* de Goethe, el *Telémaco*, las *Mil y una Noches*.
- Leer, aunque no los tengas: teatro inglés (Shakespeare), teatro español (Lope de Vega, Calderón, Tirso de Molina, Alarcón), teatro griego (Esquilo, Sófocles, Eurípides), teatro francés (Molière, Racine y Corneille). Con leer algún drama de cada autor te basta.
- Te basta leer algún ejemplar de cada tipo de novela: novela picaresca (Gil Blas), novela de casualidades inverosímiles (Tres Mosqueteros), novela histórica (Walter Scott), novela típica de Inglaterra (Dickens, Jorge Eliot, que es mujer), novela típica de Francia (Balzac), novela típica de Rusia (Dostoyevsky), novela típica de España moderna (Galdós, Pedro Antonio de Alarcón, el dramático es Ruiz de Alarcón).

En estos comentarios, Ramos Sucre demuestra conceder una atención fundamental a los clásicos. Entre los escritores mencionados se encuentran los cinco que se abordan en los próximos capítulos. La elección de tales figuras, pues, queda justificada con este testimonio dirigido a su hermano, donde se observa el interés que dichos escritores despertaron en su vida de lector.

- Los mejores manuales de historia universal son los de Duruy, y la mejor historia de Venezuela es la de Baralt, que debes tener propia. El día que hayas leído todo esto poseerás una cultura literaria enorme. Ya ves, no es necesario leer muchos libros, sino los libros característicos de cada nación y de cada época.

Junto a los clásicos, Ramos Sucre no olvida el componente histórico, fundamental también en su escritura. En el capítulo I se ha mencionado esta recomendación en relación al valor que Ramos Sucre imprime a las disciplinas históricas. No hay duda de que al

poeta cumanés le interesaban los estilos particulares que no dejaban indiferente al receptor.

- «Te conviene tener propio: F. Loilée, *Histoire des Literaturas comparées*. Edmond Demolins, *A quoi tient la supériorité des Anglo-saxons?*».

Aquí las recomendaciones ramosucreanas se dirigen al terreno de la crítica y del ensayo: Frédéric Loliée (1856-1915) y su *Historia de las literaturas comparadas*³⁵⁵ –en las que el escritor francés sintetiza la abundancia de conocimientos que posee– y Edmond Demolins (1852-1907) y su *¿En qué consiste la superioridad de los anglosajones?* (1897)³⁵⁶. En esta obra, Demolins se refiere a la superioridad inglesa –no solo territorial tras su victoria de la guerra hispano-estadounidense de 1898, sino también cultural con una clara hegemonía de la lengua inglesa–, al talante aperturista de estos y a su educación. Esta es una actitud que Demolins sugiere aplicable a la sociedad francesa para suplir sus carencias. El viaje, el derribo de fronteras y el conocimiento del otro para progresar resultan fundamentales³⁵⁷.

- «(...) de Marden y mucho mejor los de Prentice Mulford» (453).

Se inicia de este modo el fragmento publicado de una carta a Lorenzo Ramos de septiembre de 1924. En ella parece estar recomendando a su hermano la lectura de dos autores que actualmente se considerarían próximos al ámbito de la autoayuda: Orison Swett Marden (1848-1924) y Prentice Mulford (1834-1891). Marden fue un autor estadounidense sumamente prolífico interesando en la autoconfianza y en la capacidad de esta para modificar el pensamiento humano y alcanzar el éxito –apuntaba que cada ser debía dominar su voluntad y dirigirla hacia sus objetivos–; títulos como *¡Siempre*

³⁵⁵ Vid. Loliée (1945): *Historia de las literaturas comparadas desde sus orígenes hasta el siglo XX*.

³⁵⁶ Cfr. Demolins (1899): *En qué consiste la superioridad de los anglosajones*.

³⁵⁷ La obra de Demolins se tradujo en 1899 por Santiago Alba, quien también prologó el volumen y lamentó en dicho escrito las carencias de las que adolecía España. Alba envió obra y prólogo a Unamuno, para que opinase al respecto. Cfr. Marín Arce (1992): “Miguel de Unamuno y Santiago Alba”, especialmente la pág. 369. En su carta-comentario, el maestro bilbaíno corrobora, aunque con reservas, la opinión de Alba –«aún reconociendo que el cuadro que usted ha trazado es exacto, claro y vivo, yo no estimo que estemos tan mal» (ápu^d Marín Arce, *ibid.*)– y comenta la obra de Demolins, considerando fundamental «abrir lo más posible las fronteras, no para que nos invada y anule lo de fuera, sino para que a su contacto, despierte lo hondo nuestro» (ápu^d Marín Arce, *ibid.*).

adelante! (1894), *El milagro del pensamiento positivo* (1910) o *Tú puedes si crees que puedes* (1916) entre muchos otros ponen de manifiesto la vertiente en la que se incardina su producción. Según la contraportada del volumen *¡Siempre adelante!*, publicado en 2015: «Azorín dijo de esta obra que era “un Emerson al alcance de todos”». Con estas recomendaciones Ramos Sucre demuestra ir a la zaga de cambios, de modificaciones en su modo de pensar para, tal vez, sentirse satisfecho. En cuanto a Mulford, él se ubica en el movimiento religioso surgido en Estados Unidos conocido como Nuevo Pensamiento³⁵⁸. También se aproxima a la vertiente de la autoayuda, pero sin prescindir del tono humorístico; algunos de sus textos son: *Nuestras fuerzas mentales y modo de hacer uso de ellas* (1888) o *Los pensamientos son cosas* (1889). Los acontecimientos relacionados con su biografía aparecen salpicados de humor en *La historia de Prentice Mulford: vida por tierra y mar* (1889). Nos parece curiosa esta recomendación ramosucreana que tal vez pudo influenciar las máximas recopiladas bajo el marbete de “Granizada”, pues en ellas se percibe un halo moralista a la par que humorístico, como estamos viendo.

Los nombres de Marden y Mulford aconsejados a su hermano, resultan, pues, recomendaciones sorprendentes de parte de un escritor como Ramos Sucre, caracterizado por su clasicismo y erudición. Tal vez precisamente por esto último no escapasen a su interés referencias como las indicadas, de cariz ligero y contenido mental. He aquí un curioso frente de estudio ramosucreano arraigado en la enfermedad nerviosa y depresiva que lo acompañó durante gran parte de su existencia.

En conclusión, a la hora de escribir Ramos Sucre defiende la concisión, la síntesis, el empleo del diccionario para hallar la palabra precisa, la sencillez. Su consideración de la poesía es toda una declaración de principios: se trata de una opción para mejorar e incluso salvar el mundo.

³⁵⁸ Caracterizado por la importancia del pensamiento positivo porque, a través de él, el ser humano puede disfrutar de experiencias de este tipo.

IV.3. EL ESTILO DE LA VEJEZ: APERTURA Y FUSIÓN

Tras la exposición de lo que se puede denominar “la poética dispersa ramosucreana”, se pasa ahora a estudiar la manera de componer del poeta. Ramos Sucre aspira a un modo genuino de expresión, un estilo³⁵⁹ que solamente le pertenezca a él, que lo caracterice, tal vez que contribuya a realzar su perfil de clásico. Aspira, pues, a lo que Hermann Broch denomina en *Poesía e investigación*, el “estilo de la vejez”³⁶⁰: «El “estilo de la vejez” no es siempre producto de los años; es un don entre los demás dones del artista, que madura, tal vez, con el tiempo, que con frecuencia florece antes de que llegue la estación bajo el presagio de la muerte o que se desarrolla por sí mismo antes de alcanzar la edad o la muerte» (Broch, 1974: 312).

El estilo de la vejez resulta clave para entender la grandeza de Homero, de Goethe, de Bach, de Beethoven, de Tiziano, de Rembrandt o de Goya³⁶¹. Se trata de artistas que

³⁵⁹ En *El estilo literario* (1971: 90), Middleton Murry se refiere a la inevitabilidad del estilo del poeta y de su capacidad para concretar en un caso particular una experiencia universal que, a su vez, el lector pueda derivar a su propia experiencia. Así lo expresa también Cervera Salinas, siguiendo a Murry (2007: 33-34): «El estilo venía a representar la expresión última y sintética de un modo especial de concebir el mundo y de verbalizar dicha concepción por parte de un poeta determinado [...]. La poesía cuenta con un procedimiento de “notación simbólica” que permite, primeramente, la creación de un universo emocional-estilístico distintivo y particular de cada poeta, pero que potencia, acto seguido, la apertura a la comprensión del texto; la ruptura, en suma, de las barreras espacio-temporales que limitan el campo humano de su acción artística: el aniquilamiento de sus límites y de su “momentáneo” olvido».

³⁶⁰ Un estilo continuo que, sin embargo, no implica ausencia de evolución, como advierte Puccini (1996: 668): «Prácticamente desde sus inicios como escritor, en Ramos Sucre queda de manifiesto una voluntad de estilo constante y definido. El empleo del poema en prosa, su pretensión por la síntesis, su adjetivación exacta, sus mundos lejanos y su visión dolorida y alucinada serán puntos fijos de su producción. Sin embargo, su producción no es estática, evoluciona a lo largo del tiempo en tono, intensidad y crudeza. Se produce un pasaje desde un lenguaje descriptivo y analítico a un lenguaje representativo y sintético, pasa de una fabulación impregnada de autobiografismo a una indirecta y disimulada que se diluye en una forma de “ficción”».

³⁶¹ «Es la consecución de un nuevo nivel en la expresión, semejante al descubrimiento por parte del anciano Tiziano de la luz omniscrutadora, que disuelve la carne humana y el alma humana para integrarla en una unidad más elevada; o como el descubrimiento a cargo de Rembrandt y de Goya, ambos en la cima de su vida, de la superficie metafísica que soporta lo visible en el hombre y en las cosas, y que, no obstante, puede ser pintada; o como el *Arte de la fuga*, que Bach dictó a edad avanzada, sin pensar en ningún instrumento en concreto, porque lo que tenía que expresar no estaba ni delante ni detrás de la superficie audible de la música; o como los últimos cuartetos de Beethoven, en los cuales –aun cuando éste andaba en los cincuenta, pero cerca de la muerte– descubrió el camino que va de la música terrena a la música del infinito; o como los últimos escritos de Goethe, las últimas escenas de *Fausto* por ejemplo, en los que el idioma descubre sus propios misterios y, en consecuencia, los de la existencia toda» (Broch, 1974: 312).

advierten la necesidad de expresarse de otra manera: adentrándose en un “abstraccionismo” mayor (Broch, 1974: 312); abstraccionismo que consiste en otorgar un interés superior a la sintaxis que al vocabulario, como apunta Broch (1974: 313): «el abstraccionismo es empobrecimiento del vocabulario y enriquecimiento de las relaciones sintácticas de expresión» (Broch, 1974: 313)³⁶². Algo a lo que también tenderá Ramos Sucre, como a continuación mostraremos. Por tanto, el artista dueño del estilo de la vejez experimenta la necesidad de establecer su propio código (Broch, 1974: 313) con el fin de reflejar en su obra la totalidad del universo; persigue, mediante una «estructura básica» (Broch, 1974: 314), una síntesis que sorprenda, paradójicamente, por su capacidad abarcadora frente a las florituras que pretenden englobar la universalidad:

El artista que ha alcanzado este punto está por encima del arte. Sigue produciendo arte, pero todos los problemas menores y específicos de que se ocupa comúnmente el arte a escala mundial, han dejado de tener interés para él; no está interesado ni en la “belleza” del arte, ni en el efecto que éste produce en el público: sin embargo, la actitud del artista se semeja más que la de ningún otro a la del científico, con el que comparte la preocupación de dar expresión al universo; con todo, dado que el artista sigue siendo artista, su abstraccionismo no es el de la ciencia, sino –por sorprendente que pueda parecer– un abstraccionismo muy cercano al del mito (Broch, 1974: 314).

Procedimiento creativo que Broch aproxima a una tendencia espiritual y mística:

Todo verdadero artista, consciente de que tiene que construir su propio universo, es en cierto modo un rebelde, deseoso de romper el sistema hermético dentro del que ha nacido. Pero deberá tener presente que no basta con la revolución, que tiene que construir de nuevo la estructura esencial del mundo. Y esto se consigue con el estilo de la vejez, un estilo que, pese a ser revolucionario a causa de su misma abstracción, alcanza un nivel que únicamente cabe definir como superreligioso (Broch, 1974: 322).

En relación con lo expuesto y concretando con Ramos Sucre, podemos decir que se advierte en el proceder creativo ramosucreano un aspecto básico: el establecimiento de un espacio propio e íntimo que aspira, sin embargo, a la apertura. Tal es la consideración de Sucre (1979: 81) aquí secundada: Ramos Sucre pretende «ver desde un rincón el

³⁶² «El arte abstracto se ocupa de problemas muy parecidos a los de la música, toda vez que la música es el arte abstracto por excelencia. Cuanto más se acercan las artes a la abstracción, tanto más estrechos se hacen los vínculos teóricos entre ellas: en nuestro tiempo, la conexión entre la música y la pintura es mucho más fuerte que en cualquier otra época anterior. Y esto es válido igualmente para la poesía y la literatura» (Broch, 1974: 327).

mundo; hacer posible desde un espacio cerrado un espacio abierto». El modo en el que logra esta apertura es, fundamentalmente, mediante un procedimiento oscilatorio que aspira a la fusión. Estas ideas han sido expuestas por Sucre (1975: 84; 1979: 80) y Mesa Gancedo (2006: 212), quienes señalan que:

«Al lado, pues, de un mundo arcádico y sereno, aunque no siempre feliz, la imagen de otro, despiadado; al lado de la lucidez, las fuerzas devastadoras e instintivas –que, a veces, sin embargo, son un medio para explorar en el misterio del mundo–» (Sucre, 1975: 84).

«La fusión, no la difusión» (Sucre, 1979: 80).

«Cabría entender el laconismo expresionista de tantos textos de Ramos Sucre como plasmación de esa oscilación entre el silencio y el grito que reclamaban los jóvenes escritores de *válvula*» (Mesa Gancedo, 2006: 212).

Esta oscilación ramosucreana se caracteriza por viajar de las evocaciones, la intelectualidad y el culturalismo, hasta el instinto casi animal, la visceralidad, y el horror. Ramos Sucre oscila continuamente mientras busca el punto de fusión, el espacio exacto donde mantenerse «neutral (un adjetivo, por cierto, muy de esta poesía)» (Sucre, 1975: 84). A este respecto, cabe recordar el doble anacronismo que distingue Sucre (1979: 79): literario y literal en la obra ramosucreana: el poeta recrea un tiempo inactual mediante procedimientos de escritura que poco tienen que ver con el vanguardismo entrante.

Así, anhelando la apertura y la fusión, el poeta cumanés se sitúa con frecuencia en lo que Sucre (1979: 80) denomina la «utopía de la literatura», alternándola con los impulsos más brutales y cumpliendo de ese modo con sus aspiraciones. La utopía de la literatura es el reino donde se permiten los viajes en el tiempo, al estilo fáustico, poniendo en comunicación diversas obras, autores y épocas. El universo literario se da cita en la clausura de una estancia; la esperada reunión se celebra en un poema en prosa. Por tanto, pese a lo que pueda parecer, el hermetismo del poeta es meramente superficial; está recubierto por una pátina de alusiones y términos que actúan a modo de incógnitas iniciales de lectura, pero que, una vez despejadas, conceden a su escritura un sentido más profundo, una amplitud que sobrepasa los límites lingüísticos gracias a la comunicación establecida entre emisor y receptor en un horizonte cultural compartido. Entonces, esa habitación por cuya ventana parece contemplar el poeta, se abre. El lector se encuentra

con Ramos Sucre frente a frente, con su arrebató y su fragilidad, mientras los poemas discurren sin tropiezos ante sus ojos sorprendidos. Los espíritus afines se reúnen gracias a la evocación de genio.

En este sentido, la apertura se produce gracias a la cultura. La cosmovisión de Ramos Sucre contacta con otras y amplía sus límites para generar una obra de ámbito universal. Este modo de proceder ramosucreano se puede relacionar con el concepto de semiótica tal y como lo entiende Yuri Lotman; una perspectiva que parte de la tradición francesa con Saussure y norteamericana con Peirce³⁶³ para plantear el análisis del texto desde el foco sociocultural. El lector pasa de ejercer el papel de mero decodificador a funcionar como un lector activo, creador de nuevos significados a partir de los textos consumidos. Así pues, se entiende que los signos no son neutros, sino que tienen que ver con una ideología –se transforman con el tiempo y la historia– y con las relaciones de poder –los signos circulan en sociedad y varían según los vínculos en la comunidad–.

Lotman (1979) se refiere al concepto de semiosfera, el cual introducimos aquí para ilustrar el entorno creativo de Ramos Sucre. La semiosfera consiste en un mundo con sus particularidades y sus límites o fronteras. Se trata de un espacio donde se desarrollan procesos comunicativos y nuevos intercambios de información, una dimensión abierta que permite la conexión con otras semiosferas. La semiosfera presenta en el fondo una homogeneidad que permite la interacción –por ejemplo: una lengua común–, pero al mismo tiempo existen heterogeneidades –*verbi gratia*: distintas visiones del mundo–. Se produce, pues, una relación dialéctica, dialógica, en términos de Bajtín y Lotman, porque se articula lo homogéneo y lo heterogéneo. En definitiva: en el caso de Ramos Sucre advertimos un diálogo entre América y Europa –un diálogo entre dos

³⁶³ Con afán de contextualizar, nos retrotraemos hasta el Congreso celebrado en La Haya en 1969, momento en el que los términos semiótica y semiología quedan equiparados. Básicamente, esta parcela de estudio trabaja con el signo en su vertiente social; el objeto de estudio de la semiótica es el signo que circula en sociedad y en una cultura, el cual está también atravesado por relaciones de poder. Se puede decir que la semiótica encuentra dos pilares en los que germinar: la tradición francesa a partir de Saussure –el último capítulo de su *Curso de lingüística general* versa sobre la semiótica– y la estadounidense a partir de Peirce –quien trabaja con lo lógico-filosófico y matemático–. Si Saussure entiende el signo en su dicotomía de significante –imagen acústica– y significado –concepto–, Peirce establece un signo tripartito e introduce lo social: el signo no solo está en lugar de la cosa, sino que se puede interpretar y traducir a otros signos.

semiosferas—. Su escritura desde Venezuela contacta con autores y textos europeos; de este modo se ponen en comunicación diversos modos de entender el mundo gracias a su persona, pues conoce las lenguas o accede a las traducciones que vinculan ambas semiosferas. Ramos Sucre concibe la literatura como un terreno donde contactan autores y textos de todas las épocas conocidas. La utopía de la literatura en el marco de la conexión de dichas semiosferas se hace posible con Ramos Sucre; un espacio que no es otra cosa que el paraíso de un amante de las letras como él. En este entorno, dicho sea de paso, la oscilación que dirige a la fusión se produce de modo constante. Tal vez sea esta una lección aprendida de los clásicos, como pretendemos mostrar con los ejemplos que aducimos a continuación:

- En la *Iliada*, el arrojado ya está, desde el canto I, oscilando. Recuérdese que, al comienzo, Aquiles duda entre atacar a Agamenón o detener su impulso:

Así habló, y la aflicción invadió al Pelida, y su corazón
dentro del velludo pecho vacilaba entre dos decisiones:
o desenvainar la aguda espada que pendía a lo largo del muslo
y hacer levantarse a los demás y despojar él al Atrida,
o apaciguar su cólera y contener su furor.
Mientras revolvía estas dudas en la mente y en el ánimo...
(Homero, 2010: 35 [I, 188-193]).

- En la *Divina Comedia*, Dante se interroga bien pronto, en el canto II del “Infierno”, sobre la razón de que deba llevar a cabo o no semejante viaje:

Yo comencé: “Poeta que me guías,
mira bien si mi fuerza es suficiente
antes de la alta empresa que me fías.
[...]
¿Quién me manda ir? ¿Con qué merecimiento?
Porque Eneas ni Pablo yo no soy:
de ello indigno él me sabe y yo me siento.
Pues, si a este viaje me abandono y voy,
temo que loca sea mi salida:
sabio, ve las razones que mal doy”.
Y cual aquel que cambia, y la querida
cosa no piensa ya seguir queriendo
y altera por completo la partida,
tal en la oscura cuesta estaba haciendo,
porque dudando consumé la empresa
que acepté tan de prisa, no debiendo.
“Si entiendo bien lo que tu lengua expresa”,

la sombra del magnánimo repuso,
“la cobardía sobre tu alma pesa;
la cual al hombre muchas veces puso
de espaldas al deber que le cabía,
como a la bestia su mirar confuso.
Para ahuyentar de ti la cobardía...”
(Dante, 2008: 15-17 [II, 10-12 y 31-49])³⁶⁴.

- Hamlet es la viva representación de la duda. Recuérdese, entre tantos momentos, su famoso monólogo en la primera escena del tercer acto:

Ser o no ser, esa es la cuestión:
si es más noble para el alma soportar
las flechas y pedradas de la áspera Fortuna
o armarse contra un mar de adversidades
y darles fin en el encuentro. Morir: dormir,
nada más. Y si durmiendo terminaran
las angustias y los mil ataques naturales
herencia de la carne, sería una conclusión
seriamente deseable. Morir, dormir:
dormir, tal vez soñar. Sí, ese es el estorbo;
pues qué podríamos soñar en nuestro sueño eterno,
ya libres del agobio terrenal,
es una consideración que frena el juicio
y da tan larga vida a la desgracia. Pues, ¿quién
soportaría los azotes e injurias de este mundo,
el desmán del tirano, la afrenta del soberbio,
las penas del amor menospreciado,
la tardanza de la ley, la arrogancia del cargo,
los insultos que sufre la paciencia,
pudiendo cerrar cuentas uno mismo
con un simple puñal? ¿Quién lleva esas cargas,
gimiendo y sudando bajo el peso de esta vida,
si no es porque el temor al más allá,
la tierra inexplorada de cuyas fronteras
ningún viajero vuelve, detiene los sentidos
y nos hace soportar los males que tenemos
antes que huir hacia otros que ignoramos?
La conciencia nos vuelve unos cobardes,
el color natural de nuestro ánimo
se mustia con el pálido matiz del pensamiento,
y empresas de gran peso y entidad
por tal motivo se desvían de su curso
y ya no son acción
(Shakespeare, 2010: 322-323 [III, i]).

³⁶⁴ Dudas que reaparecen en momentos inquietantes, como en el canto VIII del “Infierno” –cuando se dispone con su guía a atravesar las murallas para acceder a la ciudad de Dite (Dante, 2008: 87 [VIII, 94-111])– y que se extienden al canto siguiente (Dante, 2008: 91 [IX, 13]) –donde preguntar a Virgilio si alguien antes había realizado tal viaje desde el Limbo y este le responde que no es lo habitual, pero que ya bajó una vez para ayudar a la hechicera Ericto a extraer un alma de Judea y que puede ir tranquilo, pues conoce el camino (Dante, 2008: 91, 93 [IX, 19-30])–.

- Toda la existencia de don Quijote es la inclinación hacia el cumplimiento de unos ideales para desembocar, al final de su vida, en el rechazo de los mismos: «Yo me siento, sobrina, a punto de muerte: querría hacerla de tal modo, que diese a entender que no había sido mi vida tan mala, que dejase renombre de loco; que, puesto que lo he sido, no querría confirmar esta verdad en mi muerte» (Cervantes, 2010: 1100 [II,74]). Asimismo, en el Prólogo de la primera parte son constantes las dudas del «padraastro» (Cervantes, 2010: 7) de la obra:

«Muchas veces tomé la pluma para escribille, y muchas la dejé, por no saber lo que escribiría» (Cervantes, 2010: 8).

«...¿cómo queréis vos que no me tenga confuso el qué dirá el antiguo legislador que llaman vulgo cuando vea que, al cabo de tantos años como ha que duermo en el silencio del olvido, salgo ahora, con todos mis años a cuestras, con una leyenda seca como un esparto...?» (Cervantes, 2010: 8).

«...yo determino que el señor don Quijote se quede sepultado en sus archivos en la Mancha...» (Cervantes, 2010: 9).

- El propio Fausto experimenta dudas constantes, pues ni con las tareas intelectuales ni con los placeres mundanos logra alcanzar la plenitud. Un ejemplo inicial de esta confusión fáustica se encuentra en el diálogo entre Fausto y Wagner “Ante la puerta de la ciudad”. Apunta Fausto:

¡Ay! ¡Dichoso el que aún espera
poder salir fuera de este mar de confusión!
Lo que ignoramos, es justo lo que falta haría,
y lo que sabemos, es lo que no se precisa
(Goethe, 2010: 93 [vv. 1064-1067]).

Qué mejor modo de ilustrar todo lo expuesto que dejar paso a las palabras del poeta. Todas las dudas, inquietudes, tendencias a oscilar, conducen al punto exacto de fusión, a la unión con el universo, al abrazo del todo, a la imitación de la plenitud natural. Véase el siguiente análisis de “Vislumbre del día aciago” (*LTT*, 112):

VISLUMBRE DEL DÍA ACIAGO

El prado fenece en una arboleda. Los vegetales, de un verde luctuoso, prosperan libremente al aire embebido, fiados al sol mortecino. Un ave friolenta, de gorjeo tenue, sube en demanda de la luz. Vuela y trina en medio de un débil esplendor blanco. Posa alguna vez sobre el techo rojo de un edificio, mansión de dos pisos, aislada y abandonada.

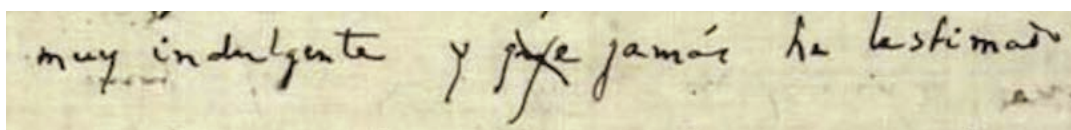
Lamenta la primavera transparente, cuando revolaba, trazando orbes y rayas fugaces. Soporta diluvios y torbellinos, meteoros de la estación maligna. Observa el reposo de las

nubes y de las sombras amontonadas. Recibe la sugestión de la tierra letárgica y permanece inmóvil, sumada al panorama desanimado.

Resiste las energías calamitosas, soltadas de su cárcel nocturna, juntando los débiles alientos de sí misma, acostumbrada a las oscilaciones de la naturaleza inmortal; y guarda semejanza con el espectador de una escena litúrgica, preliminar del retorno indefectible del júbilo, comentada por el viento en su triste pífono.

El sujeto poético se identifica con la máscara de un ave sensible al frío, de canto suave, que aspira a la luz primaveral en medio del desapacible invierno. Quizá pueda extrapolarse el transcurso estacional con el avance temporal de la propia existencia del ser vivo: el ave anhela la estación alegre durante la que revoloteaba, pirueteando con velocidad; en ese invierno en el que está inmersa, solo puede detenerse, contemplar, dejar pasar los días a causa de la inclemencia meteorológica. Sin embargo, sabe que se encuentra ante un ciclo: el de «las oscilaciones de la naturaleza inmortal». Y a ellas se supedita, reconociendo su grandeza y aguardando pacientemente ese regreso jubilar de la estación en flor. Tal vez la referencia a la escena litúrgica pueda remitir a la promesa de salvación cristiana, el posible retorno a la alegre eternidad de la que una vez se desprendió el alma. Con el fin de concretar este estilo de la vejez en Ramos Sucre, se ejemplifica a continuación un aspecto fundamental en su escritura: la elipsis del *que*.

IV.3.1. Elipsis



El deseo de componer con la mayor perfección posible se relaciona en Ramos Sucre con el rechazo de las construcciones sintácticas extensas; lo que lo lleva a prescindir de la partícula *que*³⁶⁵. Pese a los escasos autógrafos conocidos del poeta –los cuales se

³⁶⁵ La preocupación ante el empleo o no de este término se percibe en otros poetas, como demuestra este testimonio extraído de los *Diarios* de Alejandra Pizarnik (2013: 198) a fecha del 30 de octubre de 1957: «Me empiezan a molestar las oraciones subordinadas. Me fastidia el “que”, pero ¿cómo se hace para hacerlo desaparecer?... Encontré un poema de J. R. J. sin un solo “que”. Mi tercer poema tenía quince “que”. Luego los reduje a seis. Pero ¿es tan importante?».

reducen a unas cartas— es posible advertir esta preocupación en su escritura. Para ello, traemos a colación el breve fragmento colocado al inicio de esta sección, extraído de la carta que el poeta envía desde Ginebra a Dolores Emilia Madriz el 7 de junio de 1930. Se trata, recuérdese, de su última carta, donde confiesa encontrarse agotado, entristecido, derribado por los crueles dolores que lo atormentan. Sin embargo, pese a su estado, el poeta parece incansable en su afán de perfección y síntesis: corrige la epístola con deseo de pulirla al máximo. Observamos, en la imagen que incorporamos, la corrección de Ramos Sucre sobre un *que*: decide tacharlo y prescindir de él. Así se recoge, definitivamente, en *Los aires del presagio*³⁶⁶: «Tú sabes, al contrario, soy muy accesible, muy indulgente y jamás he lastimado a una mujer» (482). Incluso en sus últimos días el poeta mantenía la férrea tendencia a la depuración de su escritura.

Esta censura del *que* implica un profundo trabajo de relectura y meditación. De la observación del texto manuscrito se desprende que, en una primera escritura —fluida y de corrido—, a Ramos Sucre ese *que* le viene al papel sin apreciarlo. Es después, al releer y acicalar el texto, cuando se priva del mismo. Ya hemos señalado, con Rama (1985: 190), que un maestro para el poeta cumanés como Baralt condenó el empleo del *que* galicado en su *Diccionario de galicismos* en 1855 (Baralt, 1855: 544-555). No obstante, podemos precisar, siguiendo a Rama (1985: 191), que en la escritura de Ramos Sucre no solo desaparece el *que*, sino también todos los pronombres relativos: *cual*, *cuyo*, *cuanto*, *quien* —y sus variantes femenino y plural—. Cabe decir que Ramos Sucre evita, en definitiva, todo medio de subordinación dilatadora. Propensión a la parquedad, a la frase breve, sin aditivos, con «vocación franciscana» según Rama (1985: 191). Pero, por encima de toda ausencia, resulta especialmente llamativa la desaparición radical de la partícula *que*.

³⁶⁶ Asimismo, resulta curiosa la mutilación de un comentario de Ramos Sucre en la misma carta. «Temo muchísimo perder la facultad para el trabajo» (482) se recoge en *Los aires del presagio*. Ramos Sucre, sin embargo, había añadido: «y convertirme en un Pedro Aristeguieta». Parece estar aludiendo el poeta a Pedro Elías Aristeguieta Rojas (1885-1929), hijo de Fernando Aristeguieta Sucre —emparentado, como Ramos Sucre, con el Mariscal—, brillante cumanés entregado al oficio pesquero familiar y fallecido en la expedición del Falke en 1929, en un intento de derrocar el régimen de Gómez. Cfr. *Diccionario de Historia de Venezuela* (1997), alojado en la Biblioteca virtual de la Fundación Empresas Polar, entrada de Pedro Elías Aristeguieta Rojas en línea: <<http://bibliofep.fundacionempresaspolarg.org/dhv/entradas/a/aristeguieta-rojas-francisco-de-paula/>>.

Francisco Rivera (1981: 52), siguiendo a Georges Perec en su “Histoire du lipogramme” menciona la liponomía o supresión de una palabra concreta; en el caso de Ramos Sucre, como vemos, cabría hablar de lipogramas al no hallar en los textos el *que*, igual que hizo Henry de Chennevières (1858-1946) en *Contes sans qui ni que* (1886). Rivera alude a la «automutilación» que supone para el escritor la eliminación de un vocablo tan habitual en nuestra lengua. Por su parte, Pérez López (2008: 646) considera que tal eliminación «da a la frase una autonomía próxima a la del verso». Asimismo, Núñez Bauperthuy (1956) ha señalado la opinión de Baroja respecto a la eliminación del *que* en sus *Pequeños ensayos*³⁶⁷ para, a continuación, pronunciarse al respecto:

Para nosotros, elegancia y afectación se excluyen. La afectación de la elegancia se llama “cursilería” [...]. El caso de Ramos Sucre no es un caso de esta antinómica elegancia afectada, sino el de una perfección de la forma lograda por un hábito infalible de síntesis, un castigo del instinto que se ha convertido en satisfacción intelectual del freno y una repugnancia congénita hacia la vulgaridad y la negligencia del improvisador [...]. en efecto, suprimió el “que” relativo, pero sin esfuerzo como correspondía a un maestro del idioma, cirujano habilísimo de la expresión, espíritu multiverso y prodigiosamente ágil en la trasposición poliglótica (Núñez Bauperthuy, 1956: 21).

En el caso de las composiciones ramosucreanas, puede observarse esta progresiva abstinencia en el empleo del *que*. En sus textos iniciales se sirve de la partícula, la cual irá en descenso según avanza *La torre de Timón* para prescindir por completo de ella en los dos títulos siguientes. Véase la siguiente tabla:

<i>La torre de Timón</i>	
Poema	Número de <i>ques</i>
“Preludio” (3)	2
“Plática profana” (4-7)	60
“A un despojo del vicio” (9)	14
“Tiempos heroicos” (12-13)	7
“Cansancio” (14-15)	20
“Epicedio” (17-18)	12
“Elogio de la soledad” (19-20)	12
“En la muerte de un héroe” (21)	5
“Entonces” (22-23)	14
“Laude” (25-26)	14
“Al pie de un cipo” (27-28)	11
“El solterón” (29-30)	13

³⁶⁷ «Otra preocupación actual de los escritores venida de Francia es la de suprimir el “que” [...]. Desterrarlo es artificioso [...]. Yo no dudo que con esta manera de encorsetar el idioma se pueda conseguir cierta elegancia, pero siempre será una elegancia amanerada y afectada» (Núñez Bauperthuy, 1956: 19-20).

“De capa y espada” (31)	6
“La tribulación del novicio” (32-33)	13
“Lección bíblica” (35)	11
“Duelo de arrabal” (36)	3
“La aristocracia de los humanistas” (37-38)	2
“Discurso del contemplativo” (39-40)	9
“Sturm und Drang” (41)	5
“Miércoles de ceniza” (42)	7
“Crítica” (43-44)	9
“El retorno” (46)	4
“Felipe Segundo” (47)	19
“El crimen de la esfinge” (49-50)	9
“La conversión de Pablo” (51-52)	11
“Ocaso” (53)	3
“En días de Cartago” (54-55)	8
“A propósito de Boyacá” (56-57)	9
“La venganza del dios” (58)	4
“El canto anhelante” (59)	1
“Fulmen” (60)	5
“La hija d Valdemar” (61)	10
“De la vieja Italia” (62)	8
“Visión del norte” (63)	2
“La balada del transeúnte” (64)	5
“Alabanza a Bermúdez” (65-66)	8
“Romanza” (67)	4
“La ventana” (68)	2
“Sobre las huellas de Humboldt” (70-78)	99
“A una desposada” (79-80)	8
“Hechizo” (81)	1
“Filosofía del lenguaje” (82)	10
“Sobre la poesía elocuente” (86-87)	9
“La resipiscencia de Fausto” (92)	4
“La vida del maldito” (103-104)	10
“Sueño” (105)	1
“Del ciclo troyano” (107)	1
“La casa del olvido” (116-117)	3
“Paisaje del mar desierto” (119)	2
“El pupilo de Fabricio” (122-123)	3
“Entrevisión del peregrino” (125)	1
“A orillas del mar eterno” (127)	1
“Vestigio” (130)	1

Cincuenta y tres textos de ochenta y ocho en los que aparece la partícula. Sin embargo, se advierte una progresión descendente en el empleo de la misma hasta incluirse una sola vez en las últimas composiciones. El afán depurador de Ramos Sucre es absoluto: el *que* no vuelve a aparecer en *Las formas del fuego* ni en *El cielo de esmalte*. Incluso tenderá a desterrarlo en sus escritos privados y no será condescendiente consigo mismo, como se ha visto, ni siquiera al final de su trayectoria.

IV.4. EL DEFORMADOR DE MITOS: INTELECTUALIDAD Y LECTURA

De todos los aspectos señalados respecto al estilo ramosucreano, pasamos a centrarnos en el concepto de evocación, asunto clave para el desarrollo de su cartografía poética amparada en la tradición literaria europea. Como apunta Paz Castillo (1980: 18) refiriéndose al poeta: «el mundo de las evocaciones no tiene límites en el tiempo ni reconoce punto fijo en el espacio». Este es el modo ramosucreano de componer. Eliot, en “La tradición y el talento individual” (2004: 217-239)³⁶⁸, se refiere a la importancia del diálogo entre una obra individual y sus precedentes: es necesario percibir «el pasado [...] como presente; y el sentido histórico obliga a un hombre a escribir no solo integrando a su propia generación en los propios huesos, sino con el sentimiento de que toda la literatura de Europa, desde Homero [...], posee una existencia simultánea y constituye un orden simultáneo» (Eliot, 2004: 221).

Los poemas de Ramos Sucre surgen a partir de reescrituras de obras ya existentes de las que toma un aspecto –un personaje, un pasaje, un motivo, una referencia espacial o temporal, el título de una obra o el nombre de un autor– para crear sus propias composiciones. Ramos Sucre fue un lector voraz y en su obra imprime el sello de una tradición que ha absorbido en soledad. Él vuelca su intimidad en el acto de escribir mientras evoca sus lecturas –parte fundamental de esta interioridad–. Como señala Puccini (1996: 673): «La cultura literaria de Ramos Sucre se alimenta principalmente de mitos, que deforma y adapta a su imaginación, a su mundo, a sus obsesiones». Y prosigue:

el poeta venezolano atesora y se aprovecha sobre todo, y de una manera muy peculiar, de algunos hechos literarios. Entre un personaje y su autor, Ramos Sucre privilegia siempre al personaje³⁶⁹: más que a Goethe alude de preferencia a Fausto; entre dos personajes de un mismo autor, por ejemplo Shakespeare, a nuestro poeta le gusta más bien evocar a Ofelia que a Hamlet; entre un personaje y el mito que se ha creado en torno a este mismo personaje,

³⁶⁸ Ensayo que funciona como columna vertebral de *El bosque sagrado* (1920).

³⁶⁹ Esta preeminencia de la creación sobre la obra evoca el poema de José Emilio (2010: 602) Pacheco titulado “Contra Harold Bloom”, incluido en el poemario *Siglo pasado*: «Al doctor Harlod Bloom lamento decirle/ que repudio lo que él llamó “la ansiedad de las influencias”/ yo no quiero matar a López Velarde, ni a Gorostiza ni a Paz ni a Sabines./ Por el contrario,/ no podría escribir ni sabría qué hacer/ en el caso imposible de que no existieran/ *Zozobra, Muerte sin fin, Piedra de sol, Recuento de poemas*».

Ramos Sucre prefiere referirse más bien al mito que a la fisonomía o a la actuación manifiesta y notoria del personaje (Puccini, 1996: 673).

Es este un procedimiento que podría crear un abismo de distancia entre autor y lector pero que, sin embargo, lo aproxima a él cuando la referencia se comprende y, por extensión, se disfruta de ella. Como recalca Sucre (1999: 31): «las alusiones culturales en Ramos Sucre no constituyen el parsimonioso recuento de un saber (impresionante o no); son *metáforas* que conducen a otra forma de saber: meros referentes que luego dan paso a la visión totalizadora» (Sucre, 1999: 31). Nada de frialdad, sino de intensidad, como apunta Oviedo (2012: 91); buscando la comunicación y la unión a partir de los referentes comunes con el lector. Para ilustrar el modo en el que Ramos Sucre toma material de la tradición literaria y configura su obra, establecimos en un estudio previo³⁷⁰ una selección de textos donde se advertían la referencias literarias perceptibles de modo evidente en su obra. Traemos a colación, una vez más, tales referencias con el deseo de explicitar lo expuesto –prescindimos de Homero, Dante, Shakespeare, Cervantes y Goethe por ser objeto de análisis posterior–:

La literatura clásica interesa al poeta cumanés. Entre las referencias literales que se advierten a poetas de la Antigüedad, junto a Homero, mencionamos a:

- Publio Virgilio Marón: “Plática profana” (*LTT*, 4-7), “Del ciclo troyano” (*LTT*, 107), “Geórgica” (*LTT*, 128), “El jardinero de las espinas” (*LFF*, 259), “El superviviente” (*ECE*, 161), “El ramo de la sibila” (*ECE*, 199).
- Tito Livio: “La aristocracia de los humanistas” (*LTT*, 37).
- Cornelio Tácito: “La aristocracia de los humanistas” (*LTT*, 37).
- Plutarco de Queronea: “El convite” (*LFF*, 296), “El capricornio” (*ECE*, 140).
- Menandro: “El convite” (*LFF*, 296).
- Publio Ovidio Nasón: “El adolescente” (*LFF*, 324), “El espejo de las hadas” (*ECE*, 203).
- Quinto Horacio Flaco: “Mar latino” (*LFF*, 334), “La cábala” (*ECE*, 151).

³⁷⁰ Guerrero Almagro (2014: 66-67).

- Aristófanes: “El malcasado” (*LFF*, 380), “El donaire” (*ECE*, 177).

Entre los nombres de escritores italianos, además de Dante, incluye en su obra a:

- Arnaldo de Daniel: “Al pie de un cipo” (*LTT*, 27).
- Vittorio Amadeo Alfieri: “Felipe Segundo” (*LTT*, 48), “La virgen de la palma” (*ECE*, 245).
- Giovanni Boccaccio: “Sutileza” (*LFF*, 335), “El malcasado” (*LFF*, 380), “El vejamen” (*ECE*, 198).
- Giacomo Leopardi: “Bajo la advocación de Saturno” (*LFF*, 394), “El lego del convento” (*ECE*, 178).
- Torquato Tasso: “La inspiración” (*ECE*, 150).
- Alessandro Manzoni: “El lego del convento” (*ECE*, 178).
- Baltasar de Castiglione: “La reforma” (*ECE*, 180).
- Francesco Petrarca: “Constanza” (*ECE*, 255).

De la literatura inglesa, prescindiendo de Shakespeare, se encuentran nombres como:

- Lord Byron “Tiempos heroicos” (*LTT*, 12).
- Thomas Carlyle: “Sturm und Drang” (*LTT*, 41).
- Percy Bysshe Shelley: “Sturm und Drang” (*LTT*, 41).
- Thomas Macaulay: “Alabanza a Bermúdez” (*LTT*, 65).
- Rudyard Kipling: “Sobre las huellas de Humboldt” (*LTT*, 72).

De la literatura española se menciona, junto a Cervantes, a:

- Pedro Calderón de la Barca: “De capa y espada” (*LTT*, 31).
- Luis de Góngora y Argote: “La aristocracia de los humanistas” (*LTT*, 38).
- Garcí Rodríguez de Montalvo: “Las ruinas” (*LFF*, 271), “Trova” (*ECE*, 173), “El predestinado” (*ECE*, 231).
- Jorge de Montemayor: “Saudade” (*LFF*, 364).
- Garcilaso de la Vega: “El alumno de Garcilaso” (*ECE*, 224).

La literatura alemana, además de Goethe, se manifiesta en los nombres de:

- Heinrich Heine: “Al pie de un cipó” (*LTT*, 28)
- Friedrich Schiller: “Sturm und Drang” (*LTT*, 41).

Junto a los nombres expuestos, no se puede dejar de mencionar la literatura francesa:

- François-René de Chateaubriand: “Sobre las huellas de Humboldt” (*LTT*, 70).
- Molière: “Dionisiana” (*LFF*, 351).
- François Rabelais: “El monigote” (*ECE*, 215).

La literatura portuguesa:

- Eça de Queiroz: “Sobre las huellas de Humboldt” (*LTT*, 71), “Reflexiones sinceras” (445).
- Luis de Camoens: “El derrotero de Camoens” (*ECE*, 162).

Y la literatura rusa:

- Mijaíl Lérmontov: “La ilusión” (*LFF*, 317).

Sin embargo, y por encima de toda intelectualidad atribuible a su escritura, observamos, como advierte Sucre (1975: 86), la importancia de la imaginación en su poesía, la riqueza «de sus temas y aun de sus visiones». «Contra lo que podría creerse, Ramos Sucre no confiaba en la erudición sino en la experiencia de la imaginación» (Sucre, 1975: 86).

IV.5. FINAL: CONGENIAR CON RAMOS SUCRE

A lo largo de este punto hemos llevado a cabo un repaso por lo que se ha denominado *las raíces del genio de la evocación*: el rastreo de la figura del poeta durante la era preliteraria, antes de que surgiera tal perfil propiamente dicho en las tierras griegas. Seguidamente, hemos sistematizado aquellos textos ramosucreanos donde es posible advertir pinceladas relativas a la poética del autor. Buena parte de ellos se han englobado en una especie de manifiesto literario, organizado numéricamente a manera de decálogo. Seguidamente, se ha abordado el modo de crear ramosucreano, mostrando los rasgos que nos permiten advertir el estilo de la vejez en él. Un estilo maduro, definido prácticamente desde el comienzo, que pretende la apertura desde la clausura y la fusión en las oscilaciones. Entre la utopía de la literatura y el desgarramiento más visceral se mueve Ramos Sucre, hallando el punto donde todo parece justo, exacto, como debía ser. Asimismo, la tendencia a la síntesis es uno de los rasgos característicos de dicho estilo de la vejez, algo que, en el caso de Ramos Sucre, no ofrece ninguna duda –tanto formal como lingüísticamente, pues se sirve habitualmente de la elipsis–. Con el estudio de su estilo hacemos patente uno de nuestros objetivos principales en esta tesis: aproximarnos con verdad al poeta, conocer su naturaleza y congeniar con él sin disfraces.

De todos los aspectos señalados, se ha establecido una detención en la denominada utopía de la literatura; el terreno que Ramos Sucre hace posible con su fe en la potencia de la creación. De la literatura extrae material para escribir –reescribir– sus composiciones. Logra poner en contacto obras, personajes, motivos y argumentos, autores, épocas; todo ello con una sencillez asombrosa. Tales referencias culturales permiten, una vez advertidas y comprendidas, una comunicación profunda con los lectores; se crea un vínculo que trasciende el lenguaje y que despliega entre ambos un abanico cultural compartido. Esta tendencia de raíz humanista y universal genera una comunicación distinta a la habitual entre emisor y receptor; una relación caracterizada por el sosiego, la originalidad y también la cultura. Ramos Sucre es, a nuestro juicio, un autor genial dueño de un estilo propio que lo distingue y lo eleva como un sabio poeta, un profeta eterno que crea utopías tan maravillosas como posibles. En el capítulo siguiente nos adentramos en las evocaciones ramosucreanas.

Capítulo V – El buitre aciago

Ramos Sucre y el heroísmo de la *Iliada*

...entre la ardiente Iliada y la doméstica Odisea.

“Alabanza a Bermúdez”, *La torre de Timón*
(Ramos Sucre, 1989: 65)

*Herido estoy, miradme: necesito más vidas.
La que contengo es poca para el gran cometido
de sangre que quisiera perder por las heridas.*
Miguel Hernández³⁷¹

La primavera exacta de picotón de buitre.
César Vallejo³⁷²

No parece extraño que Ramos Sucre se aproximase a los poemas de Homero³⁷³ con el entusiasmo del que sabe que un prodigio gratuito le aguarda para fascinarlo y que saliera de ellos –si es que de tales lecturas se sale del todo alguna vez– en el mismo estado de éxtasis embriagador. Especialmente interesante resulta para este capítulo el poema homérico guerrero: la *Iliada*. Junto a su compañera de viaje³⁷⁴, la *Odisea* –de origen oral y posterior composición escrita en hexámetros– conforman, como se sabe, el humus de la tradición épica: se trata de las epopeyas más antiguas conservadas y muestran al lector cómo era la vida en la Antigüedad³⁷⁵. Un lector apasionado como lo fue Ramos Sucre no podía prescindir de la visión total, aperturista, de tendencia universal y dibujo cósmico

³⁷¹ “El herido”, *El hombre acecha* (1999: 198).

³⁷² “Primavera tuberosa”, *Poemas humanos* (2011: 203).

³⁷³ Aunque no es este el lugar para debatir acerca de la existencia de Homero como individuo, solo una breve mención respecto a las distintas teorías y las supuestas coordenadas biográficas del poeta griego. Se ha señalado como su lugar de nacimiento Esmirna; la isla de Quíos se considera el lugar donde transcurre su vida y la isla de Ios el espacio donde falleció. Se ha apuntado también la posibilidad de que se trate de un nombre que engloba una colectividad de poetas. Algunos, incluso, han considerado que Homero fue una mujer –*vid.* Andrew Dalby (2008: 9): *La reinvencción de Homero*; un punto de vista que ya había sido expresado, por ejemplo, por Richmond Lattimore en *¿Quién era ella? (Homer: Who Was She?)*–. Frente a todo esto –y como apunta Santayana (2009: 36) en su estudio de 1910: *Tres poetas filósofos* respecto al desconocimiento de datos sobre el poeta Lucrecio–, no se debe lamentar la escasez de información relativa a cuestiones tan prescindibles. Su obra habla por su nombre y todo lo demás resulta complementario.

³⁷⁴ Sobre la cuestión homérica que divide las opiniones entre analistas y unitarios, *cf.* López Eire (2000: 42 y 1989:17-18). Los analistas entienden los poemas homéricos como suma de distintas baladas (K. Lachmann, A. Kirchhoff), ya sea por desarrollo de un primitivo poema épico de corta extensión (W. Müller, G. Hermann), ya por la inclusión de interpolaciones (G. W. Nitzsch), o por la incorporación de distintos poemas a un tema central (la cólera de Aquiles). Frente a ellos, los unitarios defienden la unidad estructural de los poemas debido a su altura lírica.

³⁷⁵ Considera Werner Jaeger (1982: 21) en *Paideia* que, si existe una fuente para acceder al conocimiento de la vida en la antigüedad, esta es la poesía de Homero. Sobre el nacimiento de las epopeyas griegas, apunta F. Javier Pérez en su “Introducción” (2012: 42): «La *Iliada* y la *Odisea* son los dos primeros poemas de la literatura griega, lo que equivale a decir de la literatura europea. Pero, como es fácil de suponer, dos poemas tan geniales, tan complejos y extensos, no pueden ser el principio sino el momento cumbre de un proceso, pues ¿qué manifestación artística sería capaz de producir tal perfección al primer intento?».

que plantean los poemas de Homero. Pero, como advierte Rama (1985: 179) no se trata de un universalismo abstracto propio de la Europa dieciochesca –algo que rechazó en “Sturm und Drang” (*LTT*, 41), momento en el que «estaba de moda abstenerse del patriotismo, por mezquino», preocuparse por un «hombre abstracto y universal», enfocarse «a omitir lo particular e individuante» y, en definitiva, considerarse «ciudadanos del mundo»–. Esta perspectiva no es la que interesa a Ramos Sucre, sino la del poeta griego que mira su realidad inmediata para extraer apuntes de validez universal. Igual que él, Ramos Sucre rastrea el pasado hispanoamericano y sobre todo el venezolano para obtener unas cuantas verdades.

V.1. ATRACCIÓN POR EL CONCEPTO DE HEROÍSMO

El interés que despierta en Ramos Sucre el tema del heroísmo tiene que ver con lo literario, pero también con lo histórico e incluso se inmiscuye en su biografía social y personal. Es un aspecto que se considera, como señala Rama (1985: 178), «aparentemente inesperado en Ramos Sucre y por eso mismo más digno de admiración».

En este sentido, Mesa Gancedo (2007: 449) distingue tres vías que han podido despertar en el poeta cumanés el interés por el tema del heroísmo. Por un lado, advierte una perspectiva histórica concretada en el ensalzamiento a los héroes de la Independencia venezolana en su centenario de 1911³⁷⁶; por otro, presenta una visión relacionada con lo genealógico –su tío abuelo, el mariscal Antonio José de Sucre, estaba presente en el imaginario familiar³⁷⁷–; por último, relaciona esta tendencia con las ideas de la época –el positivismo imperante rescata el heroísmo, que vuelve a entenderse como virtud³⁷⁸–. No obstante, respecto a esta última observación, parece necesario recordar, con Rama (1985: 183), que Ramos Sucre se encuentra en una posición intermedia donde practica el olvido de ciertas tendencias positivistas y, a la vez, el mantenimiento de otras. Rechaza, por ejemplo, la concepción dictatorial propia del positivismo, vinculándose a la defensa de la democracia; defensa que recoge los planteamientos de Rodó –quien se adscribe a la

³⁷⁶ Quizá resida aquí, como ya se ha señalado en el capítulo II, la causa de la publicación de *Trizas de papel* en 1921, junto al deseo de conmemorar el centenario de la Batalla de Carabobo, acaecida en 1821 (González, 2009: 3). *Trizas de papel* es, recuérdese, una obra considerada prematura e indecisa (Sucre, 1999: 9) que el propio poeta se encarga de remodelar y fusionar en *La torre de Timón*.

³⁷⁷ Escribe Bravo (1997: 33): «Es significativa la poetización de la heroicidad en Ramos Sucre, y como el poeta transpone su propia condición de descendiente de héroes en un contexto de decadencia». En las notas biográficas del capítulo II hemos aludido al talante militar que caracterizó a los miembros de la familia Sucre. Cinco generaciones de Sucre –desde, recuérdese, Carlos Francisco de Sucre y Pardo (militar español instalado en Cumaná como gobernador), pasando por el teniente Antonio de Sucre y Trelles (en el ejército español), Vicente de Sucre y García Urbaneja (ya en el ejército republicano), Antonio José de Sucre y Alcalá (el Mariscal) y su hermano José Jerónimo Sucre y Alcalá (coronel y prócer) y Pancho Sucre Sánchez (coronel)– dedicados al ejército (Hernández Bossio, 2007: 18). La glorificación del Mariscal fue casi un modo de religión en la familia. Al poeta, como apunta Hernández Bossio (2007: 17), parece complacerle su parentesco con él.

³⁷⁸ «Ramos Sucre, como los positivistas, participa de la exaltación del heroísmo guerrero», señala Sonia García (2001c: 604). El positivismo era un movimiento que aspiraba a solucionar los problemas mediante la educación y a comprender las transformaciones del país en un momento donde tiene lugar el centenario de los héroes de la Independencia a finales del siglo XIX –en 1883 y 1895 se suceden los homenajes, respectivamente, a Bolívar y a Sucre– (García, 2001c: 601, 604).

enseñanza de Renan—: la democracia solamente se equilibra mediante la nueva aristocracia de los valores (Rama, 1985: 183-184).

Por tanto, la visión positivista imperante en Venezuela restringía el foco al ensalzamiento nacional. Es esta una perspectiva que se advierte en Ramos Sucre, aunque no de modo exclusivo, pues en él lo regional se abre a lo universal. En este sentido, apunta González (2009: 7) que, aunque el tema de lo heroico en el poeta cumaneño ha sido estudiado de modo profundo³⁷⁹, «aún hace falta explorar el modo en que se forma el idealismo de lo heroico en su vinculación con la noción de patria [...]; determinar cómo, en Ramos Sucre, la idealización del héroe cobra entidad en la medida en que el sentido patrio se transforma en él, es decir, indagar en el origen de esta transformación». Para ello, González sigue los pasos de Rama y presenta tres razones en las que se sustenta el interés de Ramos Sucre por el heroísmo:

- En primer lugar, hemos de mencionar la influencia de la visión humanística desprendida de la lectura de Humboldt, «como si el rol doble de ese viajero y filósofo de la historia lo sintetizara en su identidad como poeta» (González, 2009: 7). «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» (Rama, 1985: 178).
- En segundo lugar, la influencia causada por el entorno conmemorativo que invadió la oratoria bolivariana de la época gomecista (Rama, 1985: 180). Un aspecto que González define como «vertiente sociológica».
- Por último, un interés por el pasado, reaccionando al positivismo imperante en la Venezuela de los años veinte. Es la adscripción de Ramos Sucre a un «idealismo

³⁷⁹ Mandrillo en “Ramos Sucre: la violencia como sustancia poética” (1975); Rama en “El universo simbólico de José Antonio Ramos Sucre” (1985), Álvarez en *Ramos Sucre y la Edad Media* (1992); Bravo en *José Antonio Ramos Sucre. Poeta del mal y el dolor* (1995) o Ruiz Barrionuevo en “Ramos Sucre, el ideal caballeresco y la aristocracia” (1998) entre los nombres fundamentales.

que renacía a comienzos del siglo XX» (Rama, 1985: 183) y que se vincula con Rodó. Un aspecto que González considera más «espiritual».

Resulta evidente la predilección de Ramos Sucre por lo que él denomina en “La aristocracia de los humanistas” (*LTT*, 37) el «entono caballeresco»³⁸⁰. Tal «entono» es posible entenderlo, siguiendo a Mesa Gancedo (2007: 447), como una «edad heroica de contorno ciertamente amplio»; un contorno cuya extensión precisa el estudioso zaragozano: «de la Grecia homérica a la Venezuela de la época de la independencia, pasando por una singular edad media o por el renacimiento» (Mesa Gancedo, *ibíd.*). Ruiz Barrionuevo (1999) advierte que en los poemas ramosucreanos también se puede advertir dicha extensión: los héroes de la Independencia actúan conforme a una herencia recibida de la España del Renacimiento³⁸¹ y también de la Antigüedad griega³⁸². Como apunta Alsina (1968: XXX), en la *Iliada* el espíritu es guerrero y está atravesada por los conflictos que se presentan en un ambiente *caballeresco*³⁸³. Ramos Sucre desea «ver en acción a los héroes espontáneos, nacidos del seno de la plebe, convocados por la conflagración espiritual de la revolución de la independencia a una estatura individual más alta, a la posibilidad de hazañas casi sobrehumanas» (Rama, 1985: 180).

Este extenso recorrido se concreta en el arquetipo del héroe-caballero; un prototipo que, en el caso de Ramos Sucre, muestra sintonía con la dicotomía armas-letras, habitual en la tradición clásica renacentista (Álvarez, 1992; Ruiz Barrionuevo, 1994; Mesa Gancedo, 2007) y también en el ideal griego de educación, concretado en la

³⁸⁰ Se hacen eco de tal expresión Sucre (1999: 11) –como hemos señalado en el capítulo II– y Mesa Gancedo (2007: 51). En su edición de la colección Archivos, Hernández Bossio (2001: 133) apunta que «el *entono* es una característica esencial del héroe; antes, al alabar a Manuel Bermúdez, había señalado su “señoril entono” [...]. *Entonación*, el derivado verbal de *entonar* [...], es en Ramos Sucre –regresando al pasado de la lengua y reavivando la etimología–, *entono*, que implica no sólo la armonía vocal sino también la corporal, que traducen un alma bien templada, como la del caballero». Por tanto, entono caballeresco y señoril, individuo guerrero y respetable. Hombre valiente y digno, en definitiva.

³⁸¹ «En el último siglo nuestra virilidad exuberante se ha mostrado en la proeza y en el canto, como la de nuestra Madre Patria en el siglo diez y seis» (“Plática profana” [*LTT*, 5]).

³⁸² «En ellos [Bermúdez, Azcue, Arrijoja] se cumplía el concepto del heroísmo, cuya pauta nos dejó Homero» (“Tiempos heroicos” [*LTT*, 12]).

³⁸³ El personaje de la *Odisea*, en cambio, «lucha por un ideal más burgués, menos heroico: salvar la vida, cueste lo que cueste» (Alsina, 1968: XXVII). En la *Odisea* los personajes son prudentes e impera la razón.

*aristía*³⁸⁴ –ἀριστεία– o ‘excelencia’ mediante las destrezas guerreras y espirituales (Jaeger, 1982: 24). Rama (1985: 180) ya había señalado que en el canto heroico ramosucreano se produce «la equiparación entre el poeta y el héroe militar, que permite trasladar al primero algunas de las altísimas virtudes que le son conferidas al militar».

El prototipo del héroe excelente es el que se entrega a la acción y, al tiempo, domina la palabra. Como señala Mondada (1973: 47), la *areté* «expresa la idea de virtud, pero no de virtud en un sentido exclusivamente moral sino en el sentido de capacidad, aptitud, destreza y valor. Por tanto, se refiere a la fuerza física y a la destreza guerrera, aunque también a las cualidades morales». A este respecto, muy sagaz resulta la apreciación de Jaeger (*ibíd.*) al dibujar la posición de Aquiles entre la de Ulises –pura audacia y maestría con el lenguaje– y Áyax, guerrero absoluto. Sin embargo, en el caso de Ramos Sucre observamos una diferencia con respecto a ese prototipo que Castiglione (1528) denomina «un perfeto cortesano» (Castiglione, 1873: 71)³⁸⁵: el individuo experimenta una progresión en la práctica de sus cualidades atendiendo a las etapas de la vida que atraviesa. El horizonte caballeresco renacentista plantea una conjunción sincrónica de las cualidades que harán del hombre un individuo completo e ideal. En sus indicaciones para formar al perfecto cortesano, el Conde Ludovico de Canosa apunta:

...yo les haria ver bien claro cuánto á nuestra vida y autoridad sean provechosas y necesarias las letras; las cuales sin duda han sido un dón singular de Dios, enviado por su gran liberalidad á nosotros desde el cielo. No me faltarian agora exemplos de muchos ecelentes capitanes antiguos, los cuales todos ennoblecieron las armas con la dotrina. Alexandre tuvo, como sabeis, en tanta veneración á Homero, que siempre tenia la *Iliade* á la cabecera de la cama; y no sólo en las letras que llaman de humanidad, más aún en la especulación de la filosofía puso muy gran diligencia tiniendo á Aristotil por maestro.

³⁸⁴ En la *Iliada*, recuérdese, son diversos los cantos que ofrecen aristías de héroes: en el V se esboza la de Diomedes; en el X, la de Agamenón; en el XVI, la de Patroclo; en el XXI, la de Aquiles.

³⁸⁵ Un asunto típicamente renacentista que, sin embargo, como señala Molina (1971: 235), ya se encuentra en la Edad Media, en el *Debate de Elena y María*. En cuanto a *El Cortesano*, cabe indicar que en el Primer Libro se indica que, además de contar con buen linaje (capítulos II y III), ser ingenioso (capítulo III), poseer una agradable y bien formada apariencia física (capítulo III), comportarse agradablemente (capítulo V), hablar y escribir sin afectación (capítulo VI) y poseer costumbres adecuadas (capítulo IX), el cortesano «es razón que sea hábil y exercitado en todo aquello que en un buen hombre de guerra se requiere [...]; ser diestro en toda suerte de armas á pié y á caballo» señala en el capítulo IV (Castiglione, 1873: 63). Al tiempo, apunta en el capítulo IX, la necesidad de perfeccionar el espíritu con costumbres adecuadas y, «demás de la bondad, el substancial y principal aderezo del alma pienso yo que sean las letras» (Castiglione, 1873: 107); «no dexé los poetas ni los oradores, ni cese de leer historias; exercítese en escribir en metro y en prosa» (Castiglione, 1873: 111). Sin prescindir del arte musical (capítulo X) ni del pictórico (capítulo XI).

Alcibíades acrecentó sus grandes calidades, y las hizo ser más señaladas, con ser muy doto y con estar siempre en compañía de Sócrates. César, cuán amigo fuese de las letras sus mismos *Comentarios*, que él divinamente dexó escritos, lo declaran. De Scipion Africano se dice que siempre traía en las manos aquellos libros de Xenofonte que tratan debaxo del nombre de Cyro cómo ha de ser criado y instruido un príncipe para ser perfeto. Podria deciros de Lúculo, de Silla, de Pompeo, de Bruto y de muchos otros romanos y griegos; pero sólo quero que os acordéis de Anníbal, el cual, como habréis leído fue entre todos un capitán muy señalado, y aunque era de condición feroz, de nación bárbara, ajeno de toda humanidad, sin fe ni ley, despreciador de los hombres y de los dioses, no por eso dexó de tener letras y de alcanzar alguna noticia de lo griego; y, si yo no me engaño, acuérdomme de haber leído que compuso un libro en lengua griega (Castiglione, 1873: 108-109).

La práctica simultánea del ejercicio bélico y del artístico, tan apreciada en el Renacimiento, suele producirse de modo más progresivo en los sujetos ramosucreanos. Estos, situados en una etapa estética, parecen concentrar más su atención en el aspecto bélico –aunque es cierto que no dejan de practicar las disciplinas artísticas; se trata, pues, de una cuestión de prioridades–. A este respecto, cabe advertir una evolución literal en los individuos ramosucreanos: pasan de una juventud entregada al fragor del combate a una madurez de índole espiritual. La mirada del poeta cumanés es la de un gran melancólico que ha conocido el mundo y se ha desengañado de él. Cuando no existe excesivo interés hacia el presente ni se advierte una proyección llamativa hacia el futuro, queda el recuerdo de lo perdido y restan las letras para intentar recuperarlo.

V.1.1. Deslinde épico: héroe de ida y de vuelta

Así, siguiendo con la apuntada evolución del héroe, Mesa Gancedo (2007: 449) se refiere a dicha distinción en los poemas de Ramos Sucre:

...el desarrollo del tema del heroísmo no es idéntico en toda la obra del autor venezolano. Irá evolucionando del elogio del heroísmo concreto e históricamente identificable en *La torre de Timón* a la recreación de héroes literarios (como Amadís en *Las formas del fuego*) para concluir en la construcción de un héroe melancólico e intelectual (en *El cielo de esmalte*), cada vez de carácter más alegórico.

Y continúa:

En este segundo libro [*Las formas del fuego*], a menudo el héroe busca la calma después de la guerra [...] o cae en la melancolía porque encuentra su casa destruida. Esa melancolía

heroica será mayor en *El cielo de esmalte*, donde aparecerán caballeros “arrepentidos” [...] o que han templado su carácter en la actividad intelectual [...]. El heroísmo en *El cielo de esmalte* –como todo en ese libro– se va haciendo más alegórico y espiritual (Mesa Gancedo, 2007: 450).

Al abordar la evolución de la escritura de Ramos Sucre, se comprueba lo revelador del apunte de Mesa Gancedo. En un comienzo, el poeta se encuentra preocupado persiguiendo una forma³⁸⁶; poco a poco, abandona el tono histórico emparentado con lo ensayístico en pos de una escritura profundamente lírica. El proceso que advierte Mesa Gancedo permite establecer un deslinde entre lo que podríamos definir como dos tipos de héroe: individuos jóvenes, impetuosos, generalmente identificables históricamente –en mayor número al inicio de *La torre de Timón*– e individuos de mayor edad, de contorno desencantado y erudito en *El cielo de esmalte*. En la tabla siguiente plasmamos esta dicotomía proponiendo un deslinde entre lo que cabría denominar *héroe de ida* y *héroe de vuelta*. Seguimos las diferencias que propone Ortega y Gasset (1981) en *Meditaciones del Quijote* respecto a los héroes homéricos y don Quijote:

Héroe de ida	Héroe de vuelta
Individuo enérgico, entregado a la lucha	Individuo agotado y decaído
Edad joven ³⁸⁷	Edad madura
Perfil bélico	Perfil intelectual
Carácter vital e ilusionado	Carácter melancólico y nostálgico
Escenario: el mundo exterior	Escenario: el interior de grandes caserones
Situación social: unido a un grupo (ejército), abierto al contacto	Situación social: solitario, recogido en el interior de lugares ajenos a la presencia humana
Vida breve	Vida longeva
Tiempo pasado, mítico y legendario ³⁸⁸	Tiempo presente

³⁸⁶ Como Rubén Darío en el primer verso de su conocido soneto de *Prosas profanas*: «Yo persigo una forma que no encuentra mi estilo» (Darío, 2010: 201).

³⁸⁷ «El eterno frescor y la sobria fragancia perenne de los cantos homéricos, más bien que una tenaz juventud, significan la incapacidad de envejecer» (Ortega 1981: 84).

³⁸⁸ «El pasado épico no es *nuestro* pasado. Nuestro pasado no repugna que lo consideremos como habiendo sido presente alguna vez. Mas el remoto pasado épico huye de todo presente» (Ortega, 1981: 83).

Proximidad a lo divino ³⁸⁹	Cercano a lo terrenal y humano
Literatura mítica, actualiza un argumento conocido, interés técnico ³⁹⁰	Literatura original, crea un argumento nuevo
Mundo próximo a lo irreal ³⁹¹	Mundo real
Deseos reales	Deseos irreales ³⁹²
Arte apolíneo, indiferente ³⁹³	Arte dionisiaco, lírico y emparentado con los sentimientos
Porta armas poderosamente fraguadas	Lleva armas antiguas y ridículas ³⁹⁴
Monta un animal brioso	Monta un animal renqueante ³⁹⁵
Hace	Quiere hacer ³⁹⁶

El héroe de ida, pues, lo conforma ese personaje que encarna el concepto de heroísmo en bruto, el prototipo más primitivo del guerrero épico. El hombre intrépido que se entrega, decidido, al peligro y a la muerte. Por su parte, el héroe de vuelta se dibuja como el caballero fatigado que regresa de su salida, dedicado habitualmente al arte, que contempla con melancolía el tiempo irrecuperable –recuerda, de alguna manera, al *nóstos*

³⁸⁹ «Las figuras épicas corresponden a una fauna desaparecida, cuyo carácter es precisamente la indiferencia entre el dios y el hombre, por lo menos la contigüidad entre ambas especies» (Ortega, 1981: 85).

³⁹⁰ «El *stock* de mitos que constituían a la vez la religión, la física y la historia tradicionales, encierra todo el material poético del arte griego en su buena época» (Ortega, 1981: 86). «Homero no pretende contar nada nuevo. Lo que él cuenta lo sabe ya el público, y Homero sabe que lo sabe. Su operación no es propiamente creadora y huye de sorprender al que escucha. Se trata simplemente de una labor artística, más aún que poética, de una virtuosidad técnica» (Ortega, *ibid.*). «El tema poético existe previamente de una vez para siempre: se trata sólo de actualizarlo en los corazones» (Ortega, 1981: 86).

³⁹¹ «El mito es el representante de un mundo distinto del nuestro. Si el nuestro es el real, el mundo mítico nos parecerá irreal» (Ortega, 1981: 91).

³⁹² «Los hombres de Homero pertenecen al mismo orbe que sus deseos. Aquí tenemos, en cambio, un hombre que quiere reformar la realidad [...]. Existen hombres decididos a no contentarse con la realidad. Aspiran los tales a que las cosas lleven un curso distinto: se niegan a repetir los gestos que la costumbre, la tradición, y, en resumen, los instintos biológicos les fuerzan a hacer» (Ortega, 1981: 106).

³⁹³ «La épica no es triste ni alegre: es un arte apolíneo, indiferente, todo él formas de objetos eternos, sin edad, extrínseco e invulnerable» (Ortega, 1981: 108).

³⁹⁴ *Vid.* París (2001: 28).

³⁹⁵ *Cfr.* París (2001: 28).

³⁹⁶ «Héroe es [...] quien quiere ser él mismo. La raíz de lo heroico hállase, pues, en un acto real de voluntad. Nada parecido en la épica, por esto Don Quijote no es una figura épica, pero sí es un héroe. Aquiles hace la epopeya, el héroe la quiere» (Ortega, 1981: 109).

de Ulises³⁹⁷—. Dos estados de un mismo individuo que, tomados aisladamente, se entienden como personajes antagónicos y que, sin embargo, pueden responder a una misma identidad —ya se ha visto, por ejemplo, en la composición titulada “Siglo de oro” (*LTT*, 96)—. Dos caracteres que precisan ser abordados de modo independiente y que posibilitan la conexión con dos escritores europeos contemplados por Ramos Sucre como maestros: los jóvenes guerreros homéricos en el caso de los héroes de ida y el longevo hidalgo cervantino con respecto a los héroes de vuelta. El primer caso se aborda en el presente capítulo; el segundo, será estudiado en el VIII, respetando la cronología de cada una de las figuras con las que se establece el panorama comparativo.

Así, frente a los héroes de vuelta —por los que Ramos Sucre se va inclinando según avanza su producción—, los de ida remiten a Aquiles y Héctor, individuos valientes, belicosos, jóvenes, vitales, casi divinos, que salen al mundo con el objetivo de cumplir sus deseos aun a costa de sus vidas. Todo ello se transmite mediante un tono elevado, impregnando la poesía de un carácter legendario. Nos situamos, pues, ante luchadores excelentes que el poeta cumanés asocia a los héroes de la Independencia venezolana. En relación con este último aspecto, no resulta ocioso mencionar que las figuras históricas protagonistas en ciertas composiciones ramosucreanas irán mermando su importancia y mencionándose de modo anecdótico. Compárese, por ejemplo, un texto inicial como “En la muerte de un héroe” (*LTT*, 21) —centrado en el fallecimiento del prócer de la Independencia venezolana Manuel Bermúdez— con cualquier escrito tardío en el que se hallen menciones de personajes históricos, como “El valle del éxtasis” (*ECE*, 135) —aquí nos encontramos, a modo de revestimiento decorativo, con Carlomagno; referencia que funciona como anécdota comparativa, pues el sujeto establece un parentesco entre un mago y unos músicos irlandeses invitados a la corte del emperador³⁹⁸—.

³⁹⁷ A este respecto, Robert (2006: 297) emparenta a don Quijote con Ulises y cataloga la novela cervantina de «nueva *Odisea*» (Robert, *op. cit.* 101).

³⁹⁸ También aparece en dicho poema Teodolinda, reina de los lombardos, para concretar la joya que pretende el mago.

Para ilustrar el interés de Ramos Sucre por el concepto de heroísmo, se incluye a continuación una recopilación de los textos iniciales del poeta que giran en torno a las figuras guerreras extraídas de la realidad venezolana:

La torre de Timón

- “Plática profana” (4-7): alude a Ezequiel Zamora, protagonista de la Guerra Federal venezolana.
- “Tiempos heroicos” (12-13): gira en torno a los héroes que intervinieron en la independencia de Venezuela como Simón Bolívar, Manuel Bermúdez, Santiago Mariño –firmó el acta de Independencia de Venezuela– Francisco Azcue –actuó como secretario en la firma del acta–, Agustín Arrijoja y José Francisco Bermúdez.
- “Epicedio” (17-18): alabanza al capitán venezolano Antonio Lucena Borges³⁹⁹ y referencia a Anzoátegui –prócer de la Independencia venezolana–.
- “En la muerte de un héroe” (21): se refiere a la muerte del guerrero de la Independencia venezolana Manuel Bermúdez. Asimismo, incluye al militar español Pablo Morillo –quien detuvo en Venezuela el avance de Bolívar hacia Caracas– y al Cid –quien reconquistó, como es sabido, Valencia de los musulmanes–.
- “Laude” (25-26): ensalza la rebeldía de figuras como Bolívar.
- “A propósito de Boyacá” (56-57): se refiere a la batalla de Boyacá, iniciada por Bolívar desde Venezuela para independizar el virreinato de Nueva Granada⁴⁰⁰. Introduce el nombre del mariscal francés Mauricio de Sajonia, junto a los de Anzoátegui y Bolívar.
- “Alabanza a Bermúdez” (65-66): nuevo enaltecimiento al general venezolano Manuel Bermúdez y referencia a su antepasado José Francisco Bermúdez de Castro, así como al Cid.

³⁹⁹ El capitán Lucena Borges fue enviado a la Escuela Militar de Lima, junto a otros doce estudiantes, el 11 de marzo de 1912 (Ruiz Calderón, 1997: 55).

⁴⁰⁰ Cfr. *Gran Enciclopedia Larousse*, tomo 4 (1990: 1528).

Asimismo, se menciona en “Sobre las huellas de Humboldt” (72) al militar venezolano José Félix Ribas. Queda patente, pues, la predilección inicial de Ramos Sucre por estos héroes nacionales. No obstante, más allá de las figuras venezolanas, Ramos Sucre bucea también en la historia⁴⁰¹ política, militar y cultural –tanto de Hispanoamérica como de Europa– para incluir en sus textos alusiones a distintos individuos, como puede comprobarse en la siguiente relación:

La torre de Timón

- En “Sturm und Drang” (41), menciona al político inglés Oliver Cromwell (1599-1658)⁴⁰².
- En la “Crítica” (43-44) a *El Dilema de la Gran Guerra* (1919), comenta negativamente la obra del escritor nacionalizado peruano, aunque nacido en Chile, Francisco García Calderón Landa –comentaremos este texto seguidamente–.
- “En días de Cartago” (54-55) se refiere al enfrentamiento entre Roma y Cartago en las Guerras Púnicas por el dominio del Mediterráneo, con la conocida derrota posterior de Cartago. Nombres como Sofonisba⁴⁰³, Sifaz –o Sifax, rey de Numidia y aliado de Roma que, al casarse con Sofonisba, se une a Cartago–, Masinisa –primer rey de Numidia y aliado de Cartago en la Segunda Guerra Púnica para, posteriormente, aliarse con Escipión– y el general romano Escipión –vencedor de Aníbal– aparecen en estas páginas.
- En “La cuna de Mazeppa” (113), se refiere al cosaco ucraniano Ivan Mazeppa (1639-1709), el cual luchó por la independencia de su país frente a Rusia

⁴⁰¹ Sobre la atracción hacia la historia, una reseña interesante puede consultarse en Juan Calzadilla (1980): “Ramos Sucre y la nostalgia heroica”.

⁴⁰² Para el análisis de este texto de Ramos Sucre, véase el capítulo IX.

⁴⁰³ Sofonisba era hija del general cartaginés Asdrúbal Giscón. Contrajo matrimonio con Sifax, él murió y ella se casó con Masinisa –a quien estaba prometida en inicio–. Escipión teme que ella cause sobre Masinisa la misma influencia que sobre Sifax, por lo que pide que sea entregada a los romanos. Masinisa le ayuda a tomar un veneno para morir y evitar de ese modo la humillación de desfilar junto a otros rehenes en Roma.

convirtiéndose, durante el Romanticismo, en un símbolo del artista firme en sus ideas y producción⁴⁰⁴.

Las formas del fuego

- En “La vigilia del campamento” (357) alude a «un guerrero de Atila».
- En “La campaña” (365-366) alude a «los días de Atila».
- En “El venturoso” (370) menciona a Alejandro Magno⁴⁰⁵.
- “La ciudad de las puertas de hierro” (382) vuelve a incluir a Alejandro Magno.
- En “El escolar” (398) menciona al militar ateniense exiliado Tucídides, autor de la *Historia de la Guerra del Peloponeso*.

El cielo de esmalte

- “Victoria” (133) incluye el nombre de el Cid.
- En “La procesión” (228) menciona a Atila.

⁴⁰⁴ Según se indica en la *Enciclopedia de Internet de Ucrania* (2001), estando en Varsovia se descubrió su romance con Madame Falbowska, el marido de esta lo ató a la espalda de un caballo y lo liberó; sin embargo, aún así, Mazeppa logró regresar a su país para aliarse con los suecos –enemigos de Rusia, a quien había servido hasta el momento–, con el fin de alcanzar la independencia de su país: Ucrania. Se cree que fue hecho prisionero y se suicidó en la cárcel. Mazeppa inspiró a poetas –el poema *Mazeppa* (1819), de Lord Byron; el poema *Poltava* (escrito entre 1828 y 1829 y publicado este último año), de Pushkin, sobre la batalla homónima donde Mazeppa luchó contra el zar Pedro el Grande; o la composición XXXIV de *Las Orientales* (1829), de Víctor Hugo, donde se cita el poema de Byron–, músicos –es el caso del poema sinfónico n° 6 (1851) de Franz Liszt, inspirado en la obra de Víctor Hugo; el Estudio trascendental n° 4 (1852) del mismo compositor, o la ópera de Tchaikovsky (con libreto de Viktor Burenin, compuesta entre 1881 y 1883 y estrenada en 1884, en el Teatro Bolshói) a partir del poema de Pushkin– y pintores –la litografía *Mazeppa* (1823), de Théodore Gericault, quien también elaboró una obra con el mismo tema en 1820; *Mazeppa en el caballo moribundo* (1824), de Eugène Delacroix; *Mazeppa y los lobos* (1826), de Horace Vernet; el *Suplicio de Mazeppa* (1827), de Louis Boulanger, o *Mazeppa* (1846), de Nathaniel Currier–, entre otras obras.

⁴⁰⁵ Aunque se establece en esta tesis una distinción entre el arquetipo guerrero y el del personaje que reina, nombres como el de Alejandro Magno derriban toda dicotomía al respecto. Aguerrido militar y rey de Macedonia, se ha optado, no obstante, por conceder mayor interés a su perfil de héroe próximo a Aquiles, como le indicaba su pedagogo Lisímaco, «persona carente de distinción alguna pero que, por darse a sí mismo el sobrenombre de Fénix, a Alejandro el de Aquiles y a Filippo el de Peleo, gozaba de favor», según indica Plutarco en sus *Vidas paralelas* (2014: 19 [5, 8]). Acude Alejandro, incluso, ante la tumba del Pelida, a quien ofrece una corona –no sin antes, como era costumbre, untarse de aceite y correr desnudo junto a sus compañeros ante esta (Plutarco, 2014: 25 [15, 8])–.

Como se desprende de esta lista, Ramos Sucre se interesa por los héroes intrépidos, tomados de la historia nacional y universal, incapaces de retener su osadía, concentrados en ir, en proyectar su audacia siempre hacia el futuro.

V.1.2. Por qué la épica antigua de la *Iliada*

La *Iliada* es, por encima de otros aspectos, una epopeya sobre la guerra y los héroes luchadores. Se sitúa su composición entre los siglos VIII-VII a.C.⁴⁰⁶, periodo arcaico, época en la que se considera, nace la épica –más específicamente, entre el 750 y el 700 a.C. (Alexander, 2015: 9)–. Formalmente consta de quince mil hexámetros distribuidos en veinticuatro cantos. Su tema fundamental⁴⁰⁷ es la cólera de Aquiles –*μῆνιν οὐλομένην*–. La acción transcurre, básicamente, entre combates⁴⁰⁸ y los personajes guerreros poseen como principal virtud –*ἀρετή*– el valor –*ανδρεία*–.

El tema bélico y el arquetipo del héroe excelente son dos puntos clave en la poética del cumanés. A ello se une el aspecto formal, el talante épico perceptible en numerosos poemas de Ramos Sucre y, como no podía ser de otro modo en él, la subversión de las más grandes virtudes, el progresivo decaimiento de las mismas –en ocasiones debido únicamente al transcurrir temporal–.

Escribe Jaeger (1982: 49) que Homero muestra en la *Iliada* una conjunción de lo estético y lo ético: «el estilo, la composición, la forma, en el sentido de su específica calidad estética, se halla condicionada e inspirada por la figura espiritual que encarna»

⁴⁰⁶ Es importante precisar que algunos estudiosos sitúan los poemas de Homero en el siglo VI a. C. Además, como señala Pierre Carlier (2005: 50) en *Homero*: «la composición de los poemas homéricos está, ciertamente, precedida por siglos de poesía oral».

⁴⁰⁷ «Acontecimiento», en palabras de Kayser (1948: 477), «que rige la estructura»; motivo por el que merece el calificativo de «epopeya de acontecimiento» frente a la «epopeya de personaje» que es la *Odisea* (Kayser, *ibid.*). Una propuesta original se halla en James M. Redfield (1992), quien considera en *La tragedia de Héctor* al hijo de Príamo y Hécuba como eje fundamental de la epopeya.

⁴⁰⁸ Latacz, en *Troya y Homero. Hacia la resolución de un enigma* (2003: 266) destaca la importancia de los combates y la amplia extensión que se les dedica en la epopeya homérica.

(Jaeger, *ibid.*). El entusiasmo juvenil, el ardor estético, el heroísmo admirable, son rasgos que ponen en comunicación la obra ramosucreana con el poema de Homero considerado más juvenil⁴⁰⁹: la *Iliada*, motivo por el que hemos concedido primacía a tal poema frente a la *Odisea*⁴¹⁰. Se ha buscado el máximo acercamiento al nivel estético kierkegaardiano, y el talante heroico de la *Iliada* lo refleja con creces. No obstante, este estadio no se desarrolla en la vida creativa de Ramos Sucre de manera aislada. El poeta en ningún momento permanece ensimismado en la banalidad formal carente de profundidad. Al revés. Desde el plano estético se ensaya el ético, que eclosionará después.

Ciertos rasgos de la epopeya⁴¹¹, y especialmente de los poemas homéricos, se revelan fundamentales en la poesía de Ramos Sucre. Para la aproximación al género épico y su asimilación en el territorio hispanoamericano, hemos concedido un interés especial a las aportaciones realizadas por Emilio Carilla. El humanista argentino señala el

⁴⁰⁹ Con frecuencia se ha considerado a la *Iliada* un poema escrito durante la juventud; frente a la *Odisea*, vinculada a la madurez de Homero. Véase Longino (1980: 60-68). Existe algo que distingue ambas epopeyas y que ha llevado a pensar en la pertenencia de las obras a distintos autores, «un *no sé qué* que permite defender la diferencia de personalidad» (Alsina, 1968: XXIV). «Lo propio de un gran genio que ya se va apagando es ser, en la vejez, aficionado a los cuentos o leyendas» (Longino, 1980: 67). En su comentario a esta afirmación de Longino, Samaranch anota que la tendencia a lo sublime y patético deviene en habilidad para contar escenas de la vida cotidiana.

⁴¹⁰ No obstante, la *Odisea* ofrece también a Ramos Sucre un caldo de cultivo excelente para la creación. Poemas de *Las formas del fuego* como “La vuelta de Ulises” (338) o “El desvarío de Calipso” (345), o de *El cielo de esmalte* como “Los secretos de la *Odisea*” (196) o “La abominación” (212) lo demuestran. Como señala Puccini (1996: 673), Ramos Sucre revisita el mito de Odiseo de modo diverso: «interpretando el “miedo extravagante” que siente el rey de los feacios ante el relato del héroe (“Los secretos de la *Odisea*” [196]); ora imaginando a su manera las vacilaciones de Penélope en la espera de su esposo (“La vuelta de Ulises” [338]); o más bien ahondando en el alma del personaje legendario, que él ve mientras “vive consumido por la nostalgia y cultivando el sentimiento pío y la memoria acerba” y mientras “piensa en el humo delirante del incendio” de Troya (“El desvarío de Calipso” [345])». Además, se menciona a Ulises en “La abominación” (212). Aunque el héroe fecundo en ardid se introduce en los hexámetros de la *Iliada*, a Ramos Sucre le atrae como protagonista de su propio poema, por lo que las referencias a Odiseo aluden directamente al poema que da nombre. Es interesante señalar, además, el hermoso poema titulado “La sala de los muebles de laca” (285), en *Las formas del fuego*, especie de recreación oriental del episodio acaecido entre Odiseo y Calipso. En el poema, una hetaira lamenta la ausencia del «pintor de ánades, perdido en la muchedumbre de Cantón o en sus garitos». Esta cortesana –especie de Penélope-música que toca el laúd y altera «a voluntad la longitud de esas cuerdas»– al saber del interés de otra mujer hacia el pintor, retiene al sujeto gracias a sus artes mágicas.

⁴¹¹ En el *Diccionario Akal de Términos Literarios* (1997: 129-130) la epopeya se define como un subgénero fundamental de la poesía épica, un conjunto de creaciones épicas que transmiten hazañas importantes.

agotamiento del género para el lector común (Carilla, 1997: 307)⁴¹². En el caso de Ramos Sucre no parece apropiado aludir a la pervivencia del género propiamente dicho, sino a la transmisión de ciertos aspectos como personajes o pasajes, en consonancia con el desarrollo del género⁴¹³. Ramos Sucre «regresa a la leyenda, al mito, al símbolo» (Beroes, 1990: 151-152) para reescribirlo.

Respecto a Homero, el interés de Ramos Sucre hacia el poeta griego queda manifestado en las referencias directas que encontramos sobre él y su obra. Le interesa Homero como personaje y poeta, lo incluye en algunas composiciones e igualmente introduce personajes de sus epopeyas, sin olvidar a ciertos dioses del panteón griego:

La torre de Timón

- “Tiempos heroicos” (12-13): alude al concepto de heroísmo y al poeta griego.
- “La aristocracia de los humanistas” (37-38): menciona a Homero.
- “Fulmen” (60): aparición del dios Apolo y referencia a su «homérico arco».
- “Alabanza a Bermúdez” (65-66): incluye una referencia a la *Iliada* y a la *Odisea*.
- “Sobre las huellas de Humboldt” (71): cita el oráculo de Delfos.
- “El escudero de Eneas” (95) está inspirado en un pasaje citado de la *Iliada*.
- “Del ciclo troyano” (107): nombra a Polidoro, Príamo, Ifigenia, Clitemnestra y Héctor.

Las formas del fuego

- “El retórico” (287): alude a las musas.
- “La heroína” (308): menciona a Héctor, Andrómaca, Electra y Troya.
- “El sacrificador” (320): introduce a Aquiles y a Briseida.

⁴¹² El lector habitual suele contemplar como «largos y lejanos» los poemas épicos antiguos, medievales y americanos-renacentistas. Sí resulta la épica, en cambio, objeto de estudio para críticos e investigadores (Carilla, 1997: 308).

⁴¹³ En «el siglo XX [...] se recuerdan, sí, en algunos casos, personajes, pasajes aislados, determinados versos o estrofas. Pero tales muestras no suele ser, sino raramente, testimonio de un conocimiento directo» (Carilla, 1997: 308).

- “Mar latino” (334): incluye una referencia a la *Iliada*, a Helena y a Homero.
- “Divagación” (349): menciona la *Iliada*.
- “La ensenada” (350): nombra a Homero.
- “Dionisiana” (351): alude a Homero.
- “El secreto del Nilo” (367): aparece una referencia a Apolo.
- “El venturoso” (370): aparecen Memnón y Aquiles.
- “Rapsodia” (383): incluye a la diosa Juno y al dios Vulcano⁴¹⁴.
- “Tácita, la musa décima” (405): introduce una nueva musa entre las nueve conocidas.

El cielo de esmalte

- “Marginal” (152): menciona «las rapsodias homéricas» y la *Iliada*.
- “Los elementos” (179): nombra a Aquiles.
- “El mito versiforme” (185): incluye a Helena, Aquiles, Ifigenia y Eneas.
- “El exvoto” (188): introduce una referencia a Héctor.

Los aires del presagio

- “Un sofista” (421-422): incluye una referencia a Homero.

Además, el tono elevado imperante en numerosas composiciones, el carácter un tanto visceral de los sujetos de su obra, la presencia de elementos mitológicos en los poemas e incluso su propia concepción vital –dominada por una serie de valores derivados del linaje y potenciados por una educación que aspira a la excelencia– da cuenta de su atracción hacia la épica antigua.

Sin embargo, no se puede dejar de mencionar que la inclinación concedida a las epopeyas homéricas no contrarresta un ápice la atracción de Ramos Sucre hacia la épica

⁴¹⁴ El poema versa sobre la infancia del dios.

medieval⁴¹⁵, descendiente directa de la épica antigua (Carilla, 1997)⁴¹⁶. Aunque el mundo medieval se aborda en el capítulo siguiente; es justo señalar que también el heroísmo en los poemas de Ramos Sucre ofrece relación con los cantares de gesta medievales hispánicos –el Cid– o franceses –Roldán⁴¹⁷–, principalmente⁴¹⁸, así como con los poemas caballerescos en torno a la leyenda del rey Arturo⁴¹⁹.

En los escritos –especialmente en los iniciales– de Ramos Sucre se observa una tendencia a proyectar una visión más nacional del héroe, lo cual resulta un nexo evidente con los cantares de gesta. Sin embargo no hallamos en Ramos Sucre ciertos aspectos propios de la épica medieval –como la mengua del tono heroico, el aire doméstico⁴²⁰ o la escasa presencia de lo sobrenatural (*Diccionario Akal de Términos Literarios*, 1997: 129-130)–. Como indica Bravo (1997: 34), «la idealización de lo heroico, en Ramos Sucre, rebasa sin embargo la referencialidad de la Edad Media para situarse también en la imaginación homérica de *La Ilíada*». Hacia el germen, siguiendo la pista de Bravo, se dirige esta investigación. Además, es importante señalar que el tono épico de los poemas ramosucreanos responde al habitual en la epopeya americana –donde se inscriben obras

⁴¹⁵ En el artículo “Rasgos de la épica medieval en tres textos de *La torre de Timón*, de Ramos Sucre” (Guerrero Almagro, 2017b) se esbozó un panorama comparativo.

⁴¹⁶ En Hispanoamérica, como es sabido, Carilla (1997: 299) señala que la épica se vincula estrechamente a las Crónicas de Indias debido al interés que despertaban los temas relacionados con el Descubrimiento y, especialmente, la Conquista. Tomando como base la epopeya europea y, esta, la epopeya clásica, emerge la epopeya americana (Carilla, *ibid.*).

⁴¹⁷ En *El cielo de esmalte* se menciona el «olifante de Roldán» en “El resfrío” (200).

⁴¹⁸ Seguramente también alemanes –los Nibelungos–. Apunta Enrique Bernardo Núñez (1974: 125) que en *La torre de Timón* Ramos Sucre creó «medallones de héroe que tienen rudos semblantes de nibelungos».

⁴¹⁹ Menciona a Artús –Arturo, denominación que, por cierto, hallamos en el *Quijote* (Cervantes, 2010: 111 [I, 13])– y a Merlín en “Lay” (*LFF*, 336). También incluye a Parsifal –caballero del rey Arturo que investigó sobre el paradero del Santo Grial– en “El peregrino de la fe” (*ECE*, 148), a Tristán –caballero de la Mesa Redonda– en “Isabel” (*ECE*, 158) y a la reina Ginebra en “Analogía” (*ECE*, 216).

⁴²⁰ Apenas muestra interés Ramos Sucre por el aspecto doméstico del héroe; sin embargo, cuando lo exhibe, este parece determinante en el desarrollo del carácter guerrero. Véase “Epicedio” (*LTT*, 17-18), donde alaba las «cualidades de hijo y de hermano amantísimo» del capitán Lucena Borges; «sus virtudes de hombre de hogar», «ardiendo en devoción por la madre amantísima». Tales rasgos refuerzan su perfil bélico: «por ellas era buen ciudadano, buen amigo y buen soldado», «eran la razón de que descollase tanto como hombre de ese otro hogar que es el cuartel», entregándose «a la patria con el mismo afecto filial» que a una madre.

como *La Araucana* (1574, 1578 y 1589), de Alonso de Ercilla⁴²¹–, caracterizada por la presencia de elementos mitológicos o religiosos; la oposición del mundo europeo y el americano, y el empleo de una lengua poética (Carilla, 1997: 301). Estos aspectos, sin embargo, irán modificándose en la épica posterior –como refleja, por ejemplo, el *Bernardo* (1624), de Balbuena (Carilla, *ibid.*)–.

De la epopeya antigua Ramos Sucre ha adquirido el tono épico –relacionado con lo narrativo y con la actitud distante que adopta en su escritura– y el concepto de heroísmo. Del poema homérico en particular ha obtenido el ardor guerrero, el cumplimiento del destino fijado, la ocasional muerte temprana –«el privilegio de visitar el mundo en una carrera alada» (“El valle del éxtasis” [ECE, 135])– y una amplia galería de personajes. Sin embargo, un aspecto otorga a la producción del cumanés un sello distintivo: el aparente fracaso del proyecto épico. La gesta del héroe tiene una finalidad última: el κλέος, la gloria póstuma –especie de consuelo al *nóstos* imposible⁴²²–. Y esta se logra, como Helena dice a Héctor, al «tornarnos en materia de canto para los hombres futuros» (Homero, 2010: 152 [VI, 358]). Sin embargo, en la poesía de Ramos Sucre esta situación no se produce. La conciencia de habitar un mundo falso y hostil (Medina, 1989: XI), el incremento de las desigualdades, el egoísmo social y el aborrecimiento que, por momentos, parece despertarle el acto histórico de la contienda⁴²³, llega a afectar a este

⁴²¹ Como es sabido, obra inaugural de la épica hispanoamericana (Carilla, 1997: 302, 305-306). Se han señalado las tres fechas correspondientes a las tres partes publicadas respectivamente en Madrid.

⁴²² Sobre la inmortalidad del héroe, cf. Gregory Nagy (1999: 29): *The best of Achaeans. Concepts of the Hero in Archaic Greek Poetry*, donde ilustra la esperanza del héroe en la inmortalidad del canto con el verso 413 del canto IX (Homero, 2010: 206) pronunciado por Aquiles en el episodio de la embajada: «se acabó para mí el regreso, pero tendré gloria inconsumible».

⁴²³ Sin embargo, en ciertos momentos, como al inicio de “En la muerte de un héroe” (21) la ensalza: «Hasta en la opinión de graves y aprobados autores eclesiásticos la guerra es plantel de virtudes y gimnasio de caracteres». No obstante, el progresivo desinterés hacia la batalla no provoca la indiferencia por el tema de la violencia. Al revés. Ramos Sucre rechaza un abrazo ingenuo a la serenidad. Necesita caer hondo para intentar, entonces sí, un viraje –como sugiere la referencia al *cielo* en su último poemario; un cambio de rumbo, por cierto, poco satisfactorio, pues va a permanecer tan vacío como al comienzo, ya se deba al encierro (en la *torre*), a la volatilidad de las realidades del mundo (*la formas del fuego*) o a la carencia de vida que encuentra en ellas (la frialdad que comporta el *esmalte*)–. Por tanto, la poesía de Ramos Sucre evoluciona en *Las formas del fuego* hacia la perversidad y la crueldad como respuesta a «los compañeros infieles» (“El hallazgo” [393]) que van atravesando el camino de los sujetos.

poeta –que Molina (1971: 74-75) denomina aedo⁴²⁴–, provocándole desentendimiento en materia épica. Entonces, surge el intento de rescatar, mediante la literatura, el «pasado heroico, que permite distanciarse de las urgencias del presente y a la vez restablecer valores humanos superiores que resultan compensatorios de las insuficiencias a que la situación política constriñe a la sociedad venezolana» (Rama, 1985: 183).

Se produce así una necesaria comunión con el arielismo afianzado por Rodó a inicios del siglo XX, como recuerda Ruiz Barrionuevo (1999): frente al aburguesamiento materialista imperante a comienzos del siglo XX que amenazaba desde Estados Unidos, se produce el rescate del idealismo griego y del cristianismo defendidos en *Ariel* (1990). Una idea con la que concuerda Ramos Sucre: «se asegura la necesaria desaparición del poeta y del héroe en la próxima civilización del porvenir», escribe en “Plática profana” (*LTT*, 5), y continúa refiriéndose a «la próxima época de utilidad, cuando será ídolo de la admiración el americano, ejecutor y usurpador del invento ajeno»⁴²⁵. Pese a las amenazas, no se cumple el augurio. En el caso de Ramos Sucre, ni el héroe ni la poesía desaparecen: se reinventan. Como señala Beroes (1990: 96-97):

Ramos Sucre no concibe una civilización sin poetas y sin héroes. Para él, la hazaña heroica tiene una medida: el canto del poeta. Como en los días remotos de Homero, en el pensar de Ramos Sucre andaban juntas poesía e historia [...]. Tan convencido estaba Ramos Sucre de esa deslumbrante función del poeta, que él mismo exalta la virtud ejemplar de los héroes venezolanos, y con ella traza la visión heroica de Venezuela. Su prosa tiene sonoridades metálicas de clarín cuando hace el elogio de los jefes del Ejército de Oriente [...]. El hombre que ha escrito ese elogio con resonancias de marcha triunfal, mira entristecido el viernes-santo de oprobio que ha caído sobre sus héroes.

⁴²⁴ Frente al rapsoda, Molina (1971: 74-75) presenta al aedo como figura superior. El aedo es cronológicamente anterior al rapsoda –este hace su aparición alrededor del siglo VIII–; se trata de un artista creativo que improvisa sus propias composiciones –frente al declamador excelente, recitador elegante, imitador y casi actor que es el rapsoda, aunque en numerosas ocasiones, sin embargo, aedo y rapsoda se han considerado equivalentes (Molina, 1971: 81)–. Homero se dibuja como aedo por antonomasia (Molina, 1971: 74) y de él se toman las pautas definitorias de este perfil de artista.

⁴²⁵ «Dentro de ese arielismo que tanto arraigó en los países de América Latina desde 1900, no hay que descartar tampoco que el ideal caballeresco que propone Ramos Sucre, encarnará un objetivo derrotado de antemano por un adversario que resulta ser el mundo de los valores burgueses en el que también se movieron los escritores finiseculares. Bien ha observado Cristian Álvarez que “Derrotado eternamente por la realidad histórica, el caballero batalla por la fe, el amor, la justicia, valores ideales e irrealizables” (Álvarez, 1992: 62)» (Ruiz Barrionuevo, 1999).

Ni el heroísmo ni la poesía puede desaparecer pese a la hostilidad del mundo, la desigualdad social o la barbarie de la guerra. Porque, en el fondo, la virtud guerrera es para el poeta «la fuerza que mueve tanto a guerreros, como a religiosos, humanistas y poetas, ya que es el impulso que conduce al hombre a superarse» (Noriega Olmos, 2005: 68). He aquí unos fragmentos de sus poemas que ilustran las tres dificultades apuntadas:

- «Yo quisiera estar entre vacías tinieblas, porque el mundo lastima cruelmente mis sentidos y la vida me aflige», he aquí el inicio del “Preludio” (*LTT*, 3) de su obra, una verdadera declaración de intenciones en la que señala el efecto que le produce un mundo terrible. La sinceridad del artista es máxima, exponiendo desde el principio –siempre con atavíos estéticos⁴²⁶– el desconsuelo, tónica en su discurso. El mundo lo vapulea y la vida lo angustia. La respuesta a este estímulo presenta dos vías posibles: actuar hacia la humanidad con igual dureza –capítulo VII– o huir de ella –capítulo VIII–; evitando, como escribe en “El solterón” (*LTT*, 30), «recordar antiguas alegrías, refinadamente crueles, que engañaron al más sabio de los hombres, convenciéndolo de la vanidad de todo». Además de terrible, el mundo se encuentra infestado de simulaciones.
- El rechazo de las desigualdades sociales se deja sentir en “Felipe Segundo” (*LTT*, 47-48), donde refleja esta situación criticando el «programa rígido» y la actitud «trapacista» del rey español. El despotismo y la manipulación del monarca inciden en el incremento de las diferencias sociales: el rey busca la homogeneidad colectiva, pero en ese redil no halla, por supuesto, cabida para sí mismo. «El monarca absoluto recela de la iniciativa individual, capaz de alterar la unidad y la uniformidad que él propone» (47). Que nadie sobresalga, excepto él, que «vive en trato solitario con la Divinidad, a quien representa y sustituye sobre la tierra en desacato de la Santa Sede» (48). Esta crítica a las desigualdades forzadas lo lleva a ensalzar el afán de superación de cada ser humano: Felipe Segundo «acusa de rebeldía al pundonor, sin agradecer que exalta los ejércitos y fertiliza la disciplina». Progreso, dignidad, orgullo son cualidades ventajosas para el

⁴²⁶ Por ejemplo: la variedad de sujetos poéticos que actúan como máscaras del propio poeta o la profunda elaboración formal que transmite aparente reserva –dificultando una comunicación abierta en una primera instancia–.

individuo que inciden en la comunidad. No es la diferenciación basada en la excelencia la que merece crítica por parte de Ramos Sucre, sino la que viene impuesta. Sin embargo, el admirable afán de superioridad padece su estertor último: «Bachilleres y trámites consumen el estipendio de los héroes» (48). Se ha aniquilado la heroicidad con la «manía de centralización y reglamento [...] en medio de la etiqueta y de la educación formalista y mezquina» (48).

- En la ya mencionada crítica a Lugones en “Un sofista” (421), Ramos Sucre rechaza las ideas políticas⁴²⁷ del argentino y menosprecia la crítica que Lugones imprime al régimen democrático: «Confunde maliciosamente la democracia con el redil». «Desconoce que la democracia se dirige a suprimir la desigualdad artificial, y que es el único régimen capaz de provocar el advenimiento de la aristocracia individual, como término de la competencia llana y franca». La democracia, el gobierno del pueblo, interesa a Ramos Sucre en términos arielistas. En ella, el papel de la aristocracia entendida como superioridad adquirida y no heredada e impuesta posee una importancia fundamental. Apunta Rama (1985: 184) que «la aristocracia fue uno de los temas de Ramos Sucre. Descreyó de ella en cuanto superioridad de la sangre o incluso de la familia [...], pero respetó la jerarquía de valor personal, de grandeza y de superioridad intelectual que podía también definirla». No obstante, un detalle incluido en su producción podría descubrir que toda esta crítica a Lugones supone, en gran parte, cierta admiración hacia él. Merece el asunto una breve detención.

- Un año posterior a la aparición de *La torre de Timón*, en 1926, se publica en *El Nuevo Diario* de Caracas, con fecha del 27 de enero, “Un sofista”, término que connota un sentido despectivo al aplicarse a individuos (*DRAE*, 2010) y con el que transmite la

⁴²⁷ Señala Ruiz Barrionuevo (1999) que, hacia 1923, Lugones muestra su actitud antidemocrática –un cambio de adscripción política radical–, su militarismo y xenofobia ante la llegada de extranjeros al país. Elogios a Mussolini –por ejemplo, en “Ante la doble amenaza” (Lugones, 1979: 300)– y críticas al cristianismo –en “La vida épica” (Lugones, 1989: 29)– se dispersan en su obra. *Vid.* asimismo Ruiz Barrionuevo (1997): “José Antonio Ramos Sucre y Leopoldo Lugones: dos estéticas enfrentadas”.

falsedad y simpleza –desde su punto de vista– que esconden los argumentos tan aparentemente verdaderos del escritor argentino Leopoldo Lugones⁴²⁸. En “Ramos Sucre, el ideal caballeresco y la aristocracia”, Ruiz Barrionuevo (1999) lleva a cabo un análisis profundo de este texto, teniendo en cuenta las aportaciones de Rama (1985: 184) y Álvarez (1992: 76). “Un sofista” se incluye en *Los aires del presagio* (421-422), pero no recogido por el poeta en sus obras posteriores –probablemente, según Ruiz Barrionuevo (1999), debido a su excesiva tonalidad crítica; es posible, además, que lo hiciera para expiar su soberbia–.

El texto se puede estructurar en dos partes: una crítica a las ideas políticas de Lugones seguida de otra relacionada con su concepción del mundo homérico (Ruiz Barrionuevo, 1999). Las ideas políticas serán comentadas posteriormente; en este punto se focaliza la atención en la referencia homérica. Ramos Sucre descalifica al autor de los *Estudios helénicos*, recalcando la escasa hondura de su conocida sabiduría polifacética (Ruiz Barrionuevo, 1999) –«su erudición de revista y de manual»–. Tacha asimismo su opinión sobre el cristianismo en relación con la literatura caballeresca. Lugones, según Ramos Sucre, señala que «la caballería andante es la imitación de los héroes del ciclo troyano», olvidando que existe una distinción fundamental entre ellos: el paganismo de unos y el cristianismo de otros. Lugones considera que la devoción mariana procede de la veneración a la virginidad

⁴²⁸ En relación con el término *sofista*, es sabido que este se devaluó a partir de Sócrates y Platón. Comenzó a emplearse para aludir a aparentes sabios que persuadían al auditorio aun a costa de la veracidad de los contenidos transmitidos. En su diálogo *Protágoras*, Platón (1871) transmite por boca de Sócrates, Hipócrates –pretendido discípulo del sofista– y Protágoras –el sofista–, el cometido de estos profesionales de la elocuencia (Platón, 1871: 20). Protágoras sostiene que hará de Hipócrates un político virtuoso (Platón, 1871: 28), a lo que Sócrates responde que la política no puede enseñarse y que, cuando se delibera sobre la organización de la república, se atiende indiferentemente a todo el mundo (Platón, 1871: 29). «La virtud no puede ser enseñada», concluye Sócrates (Platón, 1871: 90) –a menos que esta sea una ciencia, como el propio Sócrates plantea en oposición a Protágoras, incurriendo en contradicción, pues en tal caso sí podría enseñarse (Platón, 1871: 91)–.

en los personajes homéricos. Critica Ramos Sucre, además, el estilo de Lugones, y es en este momento cuando introduce un comentario que, de alguna manera, también lo reprende a sí mismo: rechaza la escasa originalidad del argentino al apropiarse este del adjetivo *nazareno* para referirse al cristianismo como «barbarie nazarena» –expresión recogida, como advierte Ruiz Barrionuevo, en “Un paladín de la *Iliada*” (1923), de Lugones, donde se lee: «La barbarie nazarena no logró subsistir sino mediante la imitación de aquellos “Edemonios” paganos»⁴²⁹–. Pero el término *nazareno* es empleado por Lugones en más ocasiones –utilizándolo como sustantivo y adjetivo–: en *El Imperio Jesuítico* (1904) se refiere al «Nazareno agobiado bajo la cruz»; en *La guerra gaucha* (1905) apunta que «en su ataúd de cristales venía el Nazareno, con un albuminoso color livideciendo en excesiva cianosis» e introduce la referencia de «el cabello a la nazarena». Comprobamos, pues, que se trata de un término frecuente en la producción de Lugones –término que a Ramos Sucre le recuerda a Heine⁴³⁰ y lo mueve a criticarlo–. Podríamos entender esto como un reproche sin mayor trascendencia, pero todo cambia cuando descubrimos que quien lleva a cabo tal ejercicio escasamente original es el mismo Ramos Sucre.

Para 1911, fecha en la que muere el poeta José María Milá de la Roca Díaz, Ramos Sucre escribe el texto “Al pie de un cipó” (*LTT*, 27-28), donde indica que el poeta «sufrió hasta ayer la vida» y alude a la enfermedad de la lepra padecida por Milá de la Roca Díaz, señalando su «faz afligida de aflicción nazarena», no sin

⁴²⁹ El estudio se publicó de modo independiente en 1923. Fue recogido en el volumen *Estudios helénicos* al año siguiente. En él, Lugones traduce pasajes de los poemas homéricos y descalifica ciertas opiniones de helenistas, como la del francés Maurice Croisset (Ruiz Barrionuevo, 1999).

⁴³⁰ Quien, en *De Alemania* (1855), habló del «pobre Dios nazareno que no tenía un centavo», como apunta Ruiz Barrionuevo (1999). A ello se debe añadir la distinción que Heine había planteado entre “helenos” y “nazarenos” en *Ludwig Börne. Un obituario* (1840), así como la inserción del «virtuoso nazareno» en el poema “Diputación”, recogido *Alemania, cuento de invierno y otras poesías* (1843).

antes referirse, en la oración previa, al «follaje doliente, como aquel de la poesía heinesca». ¿No parece que la acusación sobre la falta de originalidad de Lugones podría derivarse al propio Ramos Sucre por emplear la referencia con anterioridad a su crítica a Lugones? Es interesante que el poeta cumánés no incluya el texto en sus obras posteriores, tal vez la honestidad consigo mismo pudo moverle a ello. “Un sofista” se cierra recalcando que la Edad Media accede a las enseñanzas homéricas a través de los poetas romanos y, especialmente, de Virgilio⁴³¹.

- En la “Crítica” (*LTT*, 43-44) a *El Dilema de la Gran Guerra* (1919), de Francisco García Calderón Rey⁴³², Ramos Sucre rechaza la guerra y la violencia desmedida (Álvarez, 1992: 61). Primeramente comenta con desaprobación la obra del escritor nacionalizado peruano, aunque nacido en Chile. Considera este un «libro superfluo y rudimental» (43) que comenta de modo simple y propagandístico la Primera Guerra Mundial. Y no solo rechaza su contenido, también tacha su estilo por considerarlo caprichosamente erudito –«amontona ansioso autoridades y hechos» (43)–. Tras el comentario de la obra, Ramos Sucre se permite introducir su opinión respecto al conflicto de la Gran Guerra, el cual le parece más complejo y menos ingenuo de lo que el autor de *El Dilema de la Gran Guerra* se propone transmitir. Menciona el problema del imperialismo y el choque de ideologías y nacionalismos como gruesos pilares del conflicto entre la Triple Alianza y la

⁴³¹ A pesar de la incorporación reiterada de una cita de la *Iliada* (XXIV, 258) a su obra, señala Fernández Galiano (1984: 133) que, por ejemplo, Dante no leyó a Homero. Tal afirmación la sostuvo George Steiner. En *El legado de Homero*, Alberto Manguel (2010: 103) señala que Dante conoció a Homero a través de Virgilio, allí intuyó la presencia del griego. En cuanto a Ramos Sucre, es posible advertir diversos ejemplos del interés que experimenta hacia Virgilio: en “El superviviente” (*ECE*, 161), el sujeto poético viaja por el infierno y salva su vida gracias a su valentía y al recuerdo de la obra de Virgilio; en “El ramo de la sibila” (*ECE*, 199), al sujeto se le transmite «el verso canoro de Virgilio» y se le revela un naufragio a causa del cansancio del timonel –como señala Víctor Azuaje en su entrada “Unum pro multis: Palinuro, muerte del héroe y nación”, de su web *Ramosucreana*, se trata de dicho piloto de Eneas: Palinuro–; en “El jardinero de las espinas” (*ECE*, 259), «recitando unos versos augurales de Virgilio» el sujeto adivina en ese instante un prodigio realizado por una virgen martirizada. Otras referencias a Virgilio se incluyen en “Plática profana” (*LTT*, 7) –aparece el sintagma «poema virgiliano»–, en “Del ciclo troyano” (*LTT*, 107) –alude a «los peregrinos de Virgilio» e incluye a Polidoro, personaje con el que se encuentra Eneas– y en “Siglos medios” (*ECE*, 213) –donde el terrible mago Klingsor se hace llamar «descendiente de Virgilio»–.

⁴³² Francisco García Calderón Rey fue hijo de Francisco García Calderón Landa, presidente de Perú entre marzo y noviembre de 1881.

Triple Entente. Además, muestra su rechazo a la actitud de los pueblos que «se encierran en intratable vanidad nacionalista» (44) y se complace con los «que conocen simpáticamente a todos los pueblos y letras de la tierra» (44).

- En “Alabanza a Bermúdez” (65), de *La torre de Timón*, escribe que «la guerra es situación anómala, donde es más bochornoso el robo y se disculpa el homicidio».

Este es el panorama en el que se fraguan los poemas de Ramos Sucre. Sin embargo, como estamos diciendo, en el mundo ya no tiene cabida la gesta guerrera. Ante tal situación, el héroe, con más dificultades para alcanzar la inmortalidad, debe abandonar el fragor de la batalla y convertirse del todo en ese genio de la evocación que lleva dentro para cantar las gestas propias o ajenas, pues, como escribe Castiglione (1873: 109):

que la verdadera gloria sea aquella que se encomienda á la memoria de las letras, todos lo saben [...]. ¿Qué hombre hay en el mundo tan baxo y de tan vil espíritu que leyendo los hechos de César, de Alexandre, de Scipion, de Anníbal y de otros muchos no se encienda en un estraño deseo de parcelles y no tenga en poco esta nuestra breve vida de dos días por alcanzar la otra de fama perpétua, la cual, á pesar de la muerte, nos hace vivir mientras más va con más honra?

Si el poeta no canta las hazañas de los guerreros fallecidos, el don de la inmortalidad individual se desvanece –aunque el hecho de sacrificar la vida y redimir a la comunidad pueda entenderse como un modo de inmortalidad (Girard, 2005: 37)–. En este sentido, Ramos Sucre se esfuerza al inicio de su escritura por imprimir para el futuro las gestas de su olimpo particular. Con el avance de su producción, sin embargo, la cantidad de alusiones a héroes irá descendiendo. El aedo deja de observar y de escuchar las gestas de los héroes –en el mundo ya no interesan– y esto provoca el fin de las batallas. Si Héctor escoge una existencia recogida junto a Andrómaca y Astianacte⁴³³ o si Aquiles

⁴³³ En el canto VI de la *Iliada*, el *de bronceo casco* acude a despedirse de sus padres, de su esposa e hijo. Ella presagia su muerte a manos de los aqueos (Homero, 2010: 154 [VI, 408-410]) y le suplica que no marche a la batalla, pues toda su familia –padre, madre y siete hermanos– ha sido asesinada –todos por Aquiles, a excepción de su madre, que le disparó una flecha Ártemis– (Homero, *ibid.* [VI, 413-428]) y él es todo lo que le queda: «¡Oh Héctor! Tú eres para mí mi padre y mi augusta madre,/ y también mi hermano, y tú eres mi lozano esposo./ Ea, compadécete ahora y quédate aquí, sobre la torre./ No dejes a tu niño huérfano, ni viuda a tu mujer» (Homero, *ibid.* [VI, 429-432]). Él, sin embargo, tiene clara su misión: «...he aprendido a ser valiente/ en todo momento y a luchar entre los primeros troyanos,/ tratando de ganar gran gloria para mi padre y para mí mismo» (Homero, 2010: 155 [VI, 444-446]).

finalmente se inclina por una vida longeva y doméstica en casa de Peleo⁴³⁴, no cabe la inmortalidad en sus biografías. El tiempo desgastará los cuerpos robustos en su estatismo y solo la memoria del héroe contemplativo pondrá a circular el pasado inolvidable. Pero esta también se marchitará. He aquí, aparentemente, la conclusión del heroísmo. La espada heroica del guerrero resulta en el fondo de hierro colado; en lugar de experimentar vergüenza por su ultraje, el individuo siente indiferencia ante un objeto tan rústico –y ni siquiera el arma tienta al suicidio: producirá parálisis en el individuo irresoluto–. En este entorno, el tiempo y la materia han vencido al guerrero y lo sumen en el esplín desencantado. No hay esperanza de posteridad; a no ser que este héroe decidido a vivir haya robado años a la muerte con total consciencia: para escribir su epopeya.

«La heroicidad es la utopía de este imaginario poético del dolor y de la disolución del yo». Esta idea fundamental de Bravo (1997: 33) esclarece la concepción de Ramos Sucre sobre el concepto de heroísmo. Él desea lograr una muerte heroica, pero su juventud se extingue sin alcanzarla –Ramos Sucre habla de «perfeccionarle [al héroe] la vida con remate brillante» (“Epicedio” [LTT, 17])–. Se vive entonces en la fantasía, en la literatura, en la investigación, experimentando «un artístico anhelo de morir» (“En la muerte de un héroe” [LTT, 21]). Del mismo modo, Homero ha sido contemplado como un poeta que no pudo experimentar un pasado glorioso y se encargó de imaginarlo en su poesía⁴³⁵, e incluso ha sido identificado con su héroe fundamental: Aquiles –pues, a veces, los sentimientos del héroe son el duplicado de los de su creador⁴³⁶–. Podría elevarse como contrarréplica a este asunto el acuerdo que existe en concebir la épica como una creación

⁴³⁴ En el canto IX, el de la embajada ante Aquiles, el *de los pies ligeros* se niega a luchar, confiesa que pretende regresar a Ftía (Homero, 2010: 204 [IX, 363]), donde Peleo le proporcionará esposa (Homero, 2010: 205 [IX, 394]): «Allí es donde mi arrogante ánimo me invita con insistencia/ a casarme con legítima esposa y compañera de lecho adecuada,/ y a disfrutar de las posesiones que adquirió el anciano Peleo» (Homero, *ibid.* [IX, 398-400]). Pese a todo, el Pelida conoce su destino, pues exclama ya en el canto I: «¡Madre! Ya que me diste a luz para una vida efímera,/ honor me debió haber otorgado el olímpico/ Zeus altitonante...» (Homero, 2010: 40 [I, 35]).

⁴³⁵ Para la profundización en el estudio de la disgregación de aspectos personales de Homero en la *Iliada*, véanse las elocuentes propuestas de Abrams en *El espejo y la lámpara* (1975: 451 y especialmente 455-463). El investigador estadounidense presenta una síntesis de la distinción de John Keble en *Lectures on Poetry* sobre tal asunto.

⁴³⁶ Keble considera la *Iliada* una «autobiografía disfrazada» y denomina a tal trasvase de sentimientos “transferencia de la pasión” (Abrams, 1975: 461). En este sentido, considerando aquí a Homero como un genio individual, no se puede perder de vista la teoría aportada por el reverendo.

objetiva que no ofrece en apariencia atisbos de la persona del autor. Sin embargo, no se puede olvidar que la épica es historia⁴³⁷ –nombres, fechas, retratos, paisajes, sucesos–, aunque impregnada de poesía; por lo que el tratamiento de los hechos es más libre y el espíritu exclamativo resulta mayor⁴³⁸.

La negativa que imprime Ramos Sucre a la desaparición definitiva del heroísmo queda concretada en “Plática profana” (*LTT*, 4-7). Este texto ocupa un lugar relevante en la obra ramosucreana: es el segundo escrito de *La torre de Timón*, lo que revela su importancia debido a su situación. A ello se suma su amplia extensión, lo que genera un contraste con el breve “Preludio” inicial –otra muestra del interés de Ramos Sucre por que el texto no pase desapercibido–. Para más inri, recordemos que el escrito se situaba en primer lugar en *Trizas de papel* y se coronaba con el título “Palabras escritas en 1912 para honrar el retrato del General Ezequiel Zamora”.

Se trata de un discurso escrito en 1912 con motivo de la presentación en la Escuela Federal Ezequiel Zamora de un retrato de dicho general. En su biografía sobre el poeta, Hernández Bossio (2007: 54-55) afirma que se trata del «debut como orador» del poeta y señala que prescinde del nombre del general durante el discurso «por miedo de suscitar pasiones y rencores aún vivos», como expresa el propio Ramos Sucre al inicio del texto. Lo nombra, no obstante, al final del mismo. Previamente se refiere a él con las expresiones de «ciudadano» –párrafos uno y undécimo– y «hombre» –párrafo duodécimo–. Estructuralmente, podemos advertir en el discurso las seis secciones siguientes, precedidas de una introducción:

- Introducción –primer párrafo–.
- Sección 1: Sobre las efigies de héroes y la importancia del heroísmo –segundo, tercer y cuarto párrafos–.

⁴³⁷ En la “Introducción” a su edición de la *Iliada*, F. Javier Pérez (2012: 9) apunta que en las etapas más antiguas, los receptores de los poemas épicos griegos los creen de modo absoluto, sin cuestionarse la posibilidad de que alguno de los hechos incluidos no llegase a suceder nunca. Los poemas épicos eran, pues, una suerte de enciclopedia a la que acudir para conocer los acontecimientos acaecidos.

⁴³⁸ *Cfr.* Alfonso Reyes (1983: 122): *El deslinde: prolegómenos a la teoría literaria*.

- Sección 2: El desdén del valor guerrero y de la poesía en su contemporaneidad junto a una defensa del heroísmo y del arte poético –párrafos quinto y sexto–.
- Sección 3: El heroísmo y la poesía en Hispanoamérica –séptimo párrafo–.
- Sección 4: Críticas a la guerra y modo de actuar para evitar la completa brutalidad –párrafos octavo y noveno–.
- Sección 5: Influencia del heroísmo y de la efigie de un héroe en los niños venezolanos –párrafo décimo, primera oración del undécimo y una sección del duodécimo (desde «El momento es de recordar...» hasta «...precave de anatemas los escombros de la historia»)–.
- Sección 6: Referencia a Zamora –párrafo undécimo excepto la primera oración y última oración del duodécimo párrafo⁴³⁹–. Analizamos seguidamente el texto atendiendo a las secciones establecidas.

- Introducción

PLÁTICA PROFANA

No creo escapar la misión que se me ha conferido para este momento, si por miedo de suscitar pasiones y rencores aún vivos, me abstengo de ensalzar detenidamente al ciudadano cuya efigie inauguramos. Redunda en honor suyo el elogio del heroísmo que yo haré en la frase parca de un eterno estudiante, muy corta ofrenda a ese atributo, digno de ser alabado en cánticos o por palabras cuya elocuencia embargue, como la augusta vecindad del peligro.

Ramos Sucre destaca su papel como orador en tal evento empleando significativamente un término relacionado con la acción y el riesgo: *misión*. Indica su decisión de no elaborar una loa sobre Ezequiel Zamora, de quien se inaugura la efigie en la escuela homónima, con el fin de no levantar ampollas relacionadas con la Guerra Federal en Venezuela. Sí anuncia, no obstante, que el ensalzamiento de la virtud heroica que va a llevar a cabo se relaciona de modo directo con él; discurso no suficientemente

⁴³⁹ La estructuración de las dos últimas secciones establecidas en el análisis revela en la escritura de Ramos Sucre una imbricación perfecta de los subtemas. Casi a modo de puzle, encajando las piezas a la perfección, las secciones cinco y seis se abrazan e intercambian su contenido: la primera oración del undécimo párrafo corresponde a la sección cinco; las tres siguientes oraciones –párrafos undécimo y duodécimo– a la sección seis; las tres siguientes –párrafo duodécimo–, de nuevo a la quinta sección y, la última oración –duodécimo párrafo–, otra vez a la sexta. A ello se añade, por supuesto, todo el párrafo anterior, correspondiente a la quinta sección del análisis.

elocuyente –apunta con una humildad quizá algo impostada⁴⁴⁰– para la grandeza de su virtud heroica. Un gran héroe precisa de un gran poeta épico, del aedo capaz de reflejar todo el brillo de sus hazañas. Ramos Sucre puede encarnar esa figura.

- Sección 1: Sobre las efigies⁴⁴¹ de héroes y la importancia del heroísmo.

Persuadido de que ninguna excelencia del espíritu arrastra, como el heroísmo, séquito tan numeroso de virtudes, y de que nada es tan digno de admiración entusiasta y generosa de los niños, yo creo muy conveniente la presencia de efigies heroicas en los institutos de enseñanza. Se armoniza muy bien la imitación de su actitud indomable con la instrucción que redime y exalta, porque la palabra que enseña es casi siempre la expresión de una idea combatiente y porque donde el pensamiento humano alcanza su expansión, no se respira ambiente de paz, sino ambiente cálido de palenque o de fragua.

En mi sentir, ninguna superioridad conquista al hombre con mayor justicia que el heroísmo, el perpetuo voceo de la fama, el fiel recuerdo de la historia o la inmortalidad en la carne inmarcesible del bronce. El más frecuente homenaje a esa virtud, el recuerdo de antiguas proezas, asiste a los pueblos en momentos de prueba como un consejo de virilidad, y los alumbró y los guía como estrella. La ventaja moral ordena, con la gratitud, la elevación de las figuras heroicas en los lugares más públicos, en medio de árboles cuyas hojas caídas imiten con su remolino el desorden de un campo de batalla, bajo la inmensidad celeste y el lujo del sol, de modo que expuesta a todas las intemperies, como ayer al peligro su modelo viviente, la figura marcial reviva la visión de una actitud impávida en un día glorioso.

Además, la efigie heroica es prenda de victoria en la guerra interminable al vicio y a la ignorancia, es mudo consejo de perseverar vigilando este inexpugnable baluarte de la cultura, cuya ruina vendría a ser la de la quimera del progreso, único y postrer alivio que el optimismo sueña hoy para la humanidad dolorosa.

En estos tres párrafos, Ramos Sucre presenta su opinión sobre la importancia del heroísmo, la necesidad de que existan modelos que orienten con adecuados valores a los jóvenes y la oportunidad de las efigies en honor a los héroes tanto en institutos como en lugares públicos –de modo que se recuerde a estos individuos–. Considera el poeta que no existe un concepto mejor que el heroísmo para hacer germinar la virtud. Resulta por ello, idóneo, desde su punto de vista, que los «niños»⁴⁴² conozcan y se relacionen con

⁴⁴⁰ Recuérdese la conciencia que manifiesta Ramos Sucre en cartas a su hermano Lorenzo, como en la del 25 de octubre de 1929, respecto al valor de su escritura: «Sé muy bien que he creado una obra inmortal y que siquiera el triste consuelo de la gloria me recompensará de tantos dolores» (457).

⁴⁴¹ La presencia de la efigie remite, una vez más, a *Ariel*: recuérdese el busto alado que acompaña a Próspero en la épica docente que instituye.

⁴⁴² Contrariamente a lo que podría esperarse –debido a la ausencia de descendencia del propio poeta y a causa también de ciertas opiniones vertidas en su obra (la defensa de la esterilidad que realiza el protagonista de “Elogio de la soledad” [LTT, 20] o el «amor infinito y estéril» que está dispuesto a aceptar el sujeto de “Entonces” [LTT, 23])– la relación paternofilial se descubre con cierta frecuencia y disimilar tratamiento en los dos últimos poemarios de Ramos Sucre –en consonancia con el tono de cada uno de los

estos modelos. Una efigie heroica en un centro de enseñanza –y, por extensión en un espacio público– funciona como «recuerdo» de ciertos valores deseables entre las generaciones futuras, como «consejo», faro y «guía» del porvenir. La opinión de Ramos Sucre no puede ser más favorable respecto a estos símbolos y su contenido. Es más, el poeta considera que la intemperie es el entorno ideal para estas efigies, pues es el único modo de que cada escultura imite a «su modelo viviente»: expuesta al peligro y al desgaste. El heroísmo, prosigue el poeta cumanés, acarrea «fama», «recuerdo», «inmortalidad». Es este, pues, el fin último del personaje heroico –y homérico en este caso– y así lo pone de manifiesto también Ramos Sucre. La sección finaliza enlazando el siguiente tema con el sintagma «la humanidad dolorosa».

- Sección 2: El desdén del valor guerrero y de la poesía en su contemporaneidad junto a una defensa del heroísmo y del arte poético.

Se nota en los tiempos que corren un desmedido entusiasmo por los intereses materiales e inmediatos, muy hostil, en cambio, al culto de los ideales que han exaltado en todo tiempo la dignidad humana. Esta va perdiendo con el desdén por una de las cualidades más altas de la especie, por el valor guerrero, que la ciencia ha inutilizado, cumpliendo aquel presentimiento que en el libro de Cervantes amargaba la última hora de la caballería. Se asegura la necesaria desaparición del poeta y del héroe en la próxima civilización del porvenir que amenaza ser rígida como la de aquellos sepultureros de la antigüedad, que fueron los egipcios, y muy del agrado de los hombres regocijados con la confesión del último romano, para quienes los grandes ideales no son sino palabras...

Contribuyen al desdén por el valor guerrero quienes le asignan como origen el instinto agresivo de las fieras, sin advertir que la lógica los fuerza a comparar la paciencia propia de los felinos en acecho con la tenacidad del sabio en perseguir los aspectos y evoluciones de un microbio. Origen tan deprimente no cabe asignar a la poesía, blanco también de la ojeriza de los pedestres, que se han limitado a tildarla de inútil, y a predecir su muerte en la próxima época de utilidad, cuando será ídolo de la admiración el americano, ejecutor y usurpador del

poemarios–: en *Las formas del fuego*, los niños son maltratados por sus padres (el médico de “Bajo la advocación de Saturno” [394-395] sacrifica a sus vástagos para investigar e incluso el pájaro de “El hallazgo” [393] «se ensañaba con su hijo»); en *El cielo de esmalte*, aunque no dejan de advertirse crueldades (como la que el sujeto de “El bejín” [156] provoca en el niño huérfano que recoge; nótese, sin embargo, la inexistencia de lazos sanguíneos), se descubren niños protegidos por individuos solteros (por ejemplo: el sujeto de “El ciego infalible” [155] también salva y cría a un niño abandonado en un jardín, dentro de una cesta de mimbre –como Moisés–; “Isabel” [158] es cuidada y educada por el protagonista poético) e incluso aparecen huérfanos que no necesitan la protección de ningún adulto (como en “El páramo” (163), donde los huérfanos aprenden «los secretos de la medicina rústica» imitando animales). Por otro lado, respecto al abandono de un niño en el elemento acuático como Moisés, recuérdese también “Cuento desvariado” (*LTT*, 118).

invento ajeno, debido a lucubraciones desinteresadas y abstractas; pero son profetas falsos los que publican la muerte de la poesía, que, lejos de agonizar, resurge con bríos nuevos y con originalidad inaudita, por ser la expresión de sensaciones y de aspiraciones de almas refinadas por una civilización incomparable; y no es rémora ni canto de sirena el verso moderno que vuela y canta como un tábano de iris que fuera estimulando el potro sin frenos del actual progreso.

En estos dos párrafos, Ramos Sucre alude al desdén del valor guerrero y de la poesía en la contemporaneidad. Se percibe aquí con claridad el talante antipositivista ramosucreano. La sociedad en la que vive el poeta es materialista, rechaza el esfuerzo y opta por la inmediatez, prescinde de la veneración a «los ideales» que elevan «la dignidad humana». Una serie de valores que difícilmente se atisban en el mundo de Ramos Sucre, pues «triumfan ahora, por pecados de las gentes, la pereza, la ociosidad, la gula y el regalo», como dice don Quijote a Lorenzo, el hijo de don Diego de Miranda, quien ve imposible la existencia de caballeros con tantas virtudes (Cervantes, 2010: 684 [II, 18]).

En el horizonte de Ramos Sucre, la desaparición del héroe tiene que ver con la del poeta. El porvenir, la amenaza del imperialismo americano, anuncia el cese de los altos ideales arraigados en la antigüedad; ideales que, según el poeta, fueron enterrados por los egipcios, algo que defienden los hombres afines al «último romano» —el cual, según Marco Junio Bruto, fue Julio César—, quienes consideran los ideales mera palabrería vacua. He aquí la adscripción de Ramos Sucre al arielismo. Un ideal como el valor guerrero no debe parangonarse con la agresividad instintiva de los animales, así como la paciencia del felino acechante no se ha de igualar a la del sabio que estudia la evolución de un microbio. El valor guerrero ha de preservarse y su posible desaparición no ha de incidir en la muerte de la poesía, sino en su renovación, con original carácter, expresión de emociones, musicalidad y altos vuelos, aun en un mundo desenfrenado que no atiende a tales estímulos y que se desboca con el avance de lo pragmático.

- Sección 3: El heroísmo y la poesía en Hispanoamérica.

A estas enseñanzas de práctica y de envilecimiento opone la raza hispanoamericana el recurso de su generosidad inagotable, que la lleva a ser cantora en esta edad del hierro colado, muy distinto del hierro épico de las espadas. En el último siglo nuestra virilidad exuberante

se ha mostrado en la proeza y en el canto, como la de nuestra Madre Patria en el siglo diez y seis, que para nosotros no ha pasado aún, porque en guerra fratricida o en empresa redentora nuestro afecto por la aventura desatinada o caballerisca hizo que el castellano vibrara su acento marcial en todos los campos de batalla del continente. Vive generoso el espíritu de andanza a pesar de que el sedimento de nuestra población criolla se debió a aquella horda de aventureros y de presidiarios, que por una ironía del destino recogieron el beneficio del hallazgo genial. Para explicar esta fortuna, deberíamos creer que, a través de las generaciones, los defectos hereditarios se habían destemplado o invertido en cualidades contrarias, o más bien que son tan arraigadas las numerosas virtudes del pueblo de España, que bien pudieron poseerlas y trasmitirlas a sus hijos aquellos delincuentes que colmaban sus presidios. No fue la que ellos ostentaron en las guerras crueldad de mercader deliberada y sistemática, sino crueldad marcial y bravía, la misma de nuestras guerras civiles, la crueldad del buitre que no humilla a su víctima inmolándola en el suelo, sino que de un solo arranque de sus alas la eleva muy alto, hasta sobre una cumbre, y sobre ella la sacrifica, extraño sacerdote, como sobre un altar.

Ejecuta aquí Ramos Sucre una loa al heroísmo, que considera heredado en Hispanoamérica de los antepasados españoles renacentistas. En una época donde las espadas no son las de los héroes épicos, sino que se rompen con facilidad a causa de su composición –de hierro colado, con más carbono que el hierro forjado–, sigue siendo oportuno recordar las grandes hazañas del pueblo hispanoamericano, así como los cantos a ellas consagrados. La perspectiva de Ramos Sucre es occidental, eurocéntrica, dependiente de España desde el Descubrimiento o, mejor, desde lo que Edmundo O’Gorman denominará en 1958 *La invención de América*. Considera tan virtuosos a los españoles que, aunque fuesen presidiarios los que llegaban a tierras americanas, todos portaban en sus genes las óptimas cualidades, legándolas a sus descendientes.

Seguidamente, se centra Ramos Sucre en exponer la crueldad de los españoles, recalcando la oportunidad, entereza y coherencia en su aplicación. Ellos no actuaron de modo violento continua y caprichosamente, sino que sus acciones bélicas se desarrollaron con pertinencia y sentido.

- Sección 4: Críticas a la guerra y modo de actuar para evitar la completa brutalidad.

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 senecta, 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.

Para que no aparezca el elogio de ese espíritu aventurero y belicoso como la aprobación de todas sus obras, excremos la brutalidad de las guerras civiles, el crimen de los partidos que tomaron por divisa de sus odios los colores de la bandera nacional desgarrada, y la perenne difusión de la sangre humana que, cuando no se vierte por la libertad, ha atraído en todo tiempo maldiciones sobre la tierra culpable. Pero la confesión de que el desahogo brutal de nuestra fuerza ha entronizado despotismos asfixiantes, ha corrompido precozmente el carácter nacional, esterilizando para el bien mucho florecimiento enérgico, debe venir seguida de la esperanza en regenerar con la paz y con la dignidad infundida por la palabra y el ejemplo, santo propósito a que se sirve mejor con el elogio del heroísmo y de la fuerza que con el de la mansedumbre o cualquier otra virtud evangélica.

Ramos Sucre reconoce que, en ocasiones, el ardor bélico ha conducido a los guerreros hispanoamericanos a cometer verdaderas atrocidades sin alcanzar un fin beneficioso; que estos gastaron su vida sin aspirar a elevados ideales⁴⁴³, pasando las generaciones de hombres como hojas que «unas tira al viento, y otras el bosque/ hace brotar cuando florece», según Homero (2010: 145 [VI, 147-148]) pone en boca de Glauco. Introduce seguidamente una serie de argumentos «para no sufrir esa desesperanza» y «para que no aparezca el elogio de ese espíritu aventurero y belicoso como la aprobación de todas sus obras»; es decir, para no restar sentido al heroísmo ni caer tampoco en la alabanza hiperbólica. Es necesario mantener la fe en la finalidad de la lucha; una lucha que no debe producirse entre miembros de un mismo pueblo con esa «bandera nacional desgarrada»; una lucha que conducirá al esplendor de Hispanoamérica –y a una lenta e inevitable decadencia, «como linaje de las hojas» (Homero, 2010: 145 [VI, 146])–. Existe, para Ramos Sucre, una necesidad evidente de regenerar la sociedad mediante la formación y el modelo heroico, instruyendo y aduciendo ejemplos donde los jóvenes se puedan mirar, evitando caer en la sumisión desmedida. Para finalizar el análisis, las secciones quinta y sexta se van a abordar de

⁴⁴³ Porque, como señala Beroes (1990: 97), «el heroísmo sin altos ideales no es heroísmo, sino brutalidad. Ramos Sucre exalta las generaciones heroicas, en su tiempo ya desaparecidas, y si por ellas siente veneración, forma sublime de idealizarlas, a las otras las escarnece».

modo conjunto con el fin de reflejar la imbricación entre ambas. Las incluimos tal y como aparecen en el texto ramosucreano –para distinguirlas, se ha subrayado el texto perteneciente a la última sección–.

- Sección 5: Influencia del heroísmo y de la efigie de un héroe en los niños venezolanos.
- Sección 6: Referencia a Zamora.

Consejo de virilidad no se pierde cuando se da a los niños venezolanos en quienes revive el alma bravía del antepasado libertador o revolucionario. De ellos hay quienes con el relato de nuestro pasado fabuloso no sientan admiración, sino la pena de haber llegado demasiado tarde, y están tristes porque han pasado tal vez para siempre las épocas de las expediciones remotas y heroicas, como las acometidas por los venezolanos de hace un siglo, descolgados en intrépido descenso hacia el sur...

Es el más digno homenaje a la efigie de un valiente la presencia de ellos, que cada mañana reviven en su memoria las visiones de Venezuela heroica, al permanecer en silencio y en actitud militar ante el paso de la bandera nacional, desplegada lentamente al aire que enmudece a su contacto sagrado. La influencia de este rito solemne les hará lamentar que este ciudadano prodigara en lides intestinas aquel valor e innato talento militar, que lo harían comparable a los generales de la primera República francesa, que habían adivinado el arte de vencer. No hubiera debido sucumbir a una bala fratricida, sino a la vista de aquellos héroes adolescentes, en uno de aquellos campos de batalla que en afamados lienzos aparecen vistosos como torneos, cuando el humo de una pólvora más detonadora y más épica decoraba la gala de las banderas y de los uniformes, y se derramaba por el campo el tumulto de la caballería, gallardo y a descubierta, cuando a pesar del cañón, arma para el asesinato de los hombres, conservaba su importancia la espada, el arma noble para el combate cercano y de frente.

La santidad de este recinto, de donde está proscrita hasta la mención de la guerra civil, se opone a hablar más de este hombre, cuya vida íntegramente heroica fue perfeccionada por la muerte, recibida al último halago de la victoria. El momento es de recordar que en nuestras guerras civiles ha alcanzado su satisfacción el odio y ningún triunfo el derecho, para cuya defensa y culto se prepara sólo en la paz el alma colectiva. Se contribuye a esa preparación instruyendo al pueblo y al ejército, apuntando el lamentable retardo experimentado en la civilización, a pesar de nuestro avanzado puesto geográfico, abominando las mentidas glorias alcanzadas con el sacrificio de la sangre hermana, que ha corrido sobre nuestro territorio más devastadora que el fuego, fecundador de la tierra en el poema virgiliano. La escuela moderna y el cuartel civilizado trabajan por la paz que ha sellado tantas guerras civiles, negadas todas ellas al perenne laurel, que precave de anatemas los escombros de la historia. Anteriores días magníficos y no esos de nefasto nombre debieron componer la vida de Zamora: un escaso destino le permitió apenas la oportunidad de mirar con asombro infantil aquella ráfaga ardiente de batalla, pregonera de Venezuela heroica por el ámbito de la América del Sur.

Aquí Ramos Sucre retoma el inicio de su discurso, personalizando en los niños venezolanos la necesidad de contar con ejemplos de antepasados bravíos que despierten su admiración. En algunos, incluso, se despertará cierta nostalgia «porque han pasado tal vez para siempre las épocas de expediciones remotas y heroicas». He aquí la consciencia del aparente fin de la edad épica. Pero esta pervive cada mañana en el respeto de los niños hacia su «bandera nacional, desplegada lentamente al aire». La sección cinco se completa con un recordatorio en el último párrafo sobre lo pertinente de educar a los jóvenes en el verdadero heroísmo: no en la lucha civil que repugna «con el sacrificio de la sangre hermana», sino a las que merecen ese «perenne laurel» que borra toda tacha. Alcanzar, de ese modo, una «escuela moderna» y un «cuartel civilizado» que regalen al mundo individuos excelentes, auténticos, loables, consagrados al esplendor de la patria.

Para finalizar, Ramos Sucre se centra en las cualidades que hicieron de Zamora un guerrero sin parangón: «valor e innato talento militar». La suya no fue una muerte digna de un guerrero de tal altura. Herido, según se dice, por un militar de su propio bando, debió fallecer en un entorno más épico y fulgurante, más digno de su merecida inmortalidad —hecha presente, por ejemplo, mediante el arte pictórico a través de «afamados lienzos»—. Sin embargo, sí fue un fallecimiento propio de un guerrero de coraje, por lo que su vida está «perfeccionada por la muerte». Cierra la sexta sección con la oración final del párrafo duodécimo, incluyendo por fin el apellido de tan apreciado héroe; hombre merecedor de los días de nobleza, honestidad, valor e incomparable inteligencia, cualidades que él poseía. He aquí expuestas, como se comprueba tras el análisis, una serie de ideas fundamentales para ilustrar la concepción de heroísmo de Ramos Sucre en su entorno nacional e incluso contemporáneo. El empleo en el texto del sintagma «cuartel civilizado» revela una actitud favorable al gomecismo, opuesta al antimilitarismo frecuente entre los intelectuales de la época —y caracterizados, pues, por su antigomecismo—. Tal aspecto es señalado por Rama (1985: 180) aduciendo un fragmento de Manuel González Prada (1844-1918) de “El sable” (2001) —ensayo de 1904, incluido en *Anarquía*, obra póstuma publicada en 1936— que se opone a la concepción de cuartel de Ramos Sucre: «El cuartel no ha sido ni será una escuela de civilización: es un pedazo de selva primitiva incrustado en el seno de las ciudades modernas». Tacha González Prada, además, el comportamiento de los soldados, que cometen fechorías de

diversa agresividad –desde inclinarse a la bebida hasta robar y asesinar–. Sin embargo, no fue la de Ramos Sucre una actitud política evidente. Mandrillo (*ápu*d Rama, 1985: 183)⁴⁴⁴ cree que debe catalogarse de hombre «apolítico», que se oponía por momentos al gomecismo y al que, sin embargo, le fue concedido un cargo político. Una actitud neutral –he aquí, de nuevo, el adjetivo de Rama (1975: 84)– que no parece suscribir del todo el momento histórico en el que se desarrolla, tal es la posición de Ramos Sucre en el panorama gomecista. Así será también, por cierto, la conducta de otro relevante venezolano: Arturo Uslar Pietri (Rama, 1985: 183).

El heroísmo, pues, pugna por pervivir en un mundo que ha perdido los ideales virtuosos. Sin embargo, el artista y el guerrero, como el buitre de “Plática profana”, van a intentar que pervivan con grandeza y humildad. El guerrero está acostumbrado a sacrificarse y será capaz de cumplir con una nueva gesta, aunque esta se produzca en sentido inverso: en lugar de dar la vida, abandona la batalla y se predispone para la creación literaria. El guerrero dejará paso al artista creativo que lleva dentro con la intención de immortalizar mediante el verbo. Para continuar con el desarrollo del capítulo, hemos tomado en las páginas siguientes la figura del buitre⁴⁴⁵ como símbolo vertebrador; un buitre que se subdivide en tres y que nos va a permitir continuar analizando el concepto de heroísmo en la obra ramosucreana. Cada uno de estos buitres, recreándose en su propia idiosincrasia, relaciona a Ramos Sucre y a Homero al desplegar sus alas.

⁴⁴⁴ Se cita a través de Rama, pues no hemos podido localizar tal párrafo. Los fragmentos de dicho artículo contenidos en A.A.V.V. (1980): *Ramos Sucre ante la crítica* no lo incluyen; tampoco se encuentra en el aparato crítico de la edición de la *Obra poética* (2001) ramosucreana coordinada por Hernández Bossio.

⁴⁴⁵ Sobre las aves en la poesía de Ramos Sucre véase Rama (1985: 212-216). *Cfr.* especialmente la página 214, donde se centra en el agrupamiento de las mismas: «las ordenadas corresponden a un valor superior, religioso y sacro; las desordenadas y tumultuosas a la destrucción, el dolor, la crueldad».

V.1.3. Tres buitres

Probablemente sea la combinación de su apariencia agresiva y sus hábitos alimenticios lo que ha hecho del buitre un animal denostado por la tradición. Acarreador de presagios –como refleja la tradición grecorromana⁴⁴⁶– y símbolo de lo funerario; la propia lengua española acuña el vocablo con intención metafórica: aludir a una persona aprovechada o egoísta (*DRAE*, 2010). Las connotaciones que acompañan al término son, de modo general, negativas –urdidor desde las alturas, inclinado a las disputas–; pero, como expresan Chevalier y Gheerbrant (1986: 205-206) en su *Diccionario de los símbolos*, el apetito carroñero del buitre trasciende la mera necesidad fisiológica: alimentarse de entrañas contribuye a la regeneración de la vida.

En conexión con el nivel estético planteado por Kierkegaard, en este capítulo se lleva a cabo un análisis de los poemas de Ramos Sucre vinculados con la épica homérica y, específicamente, con la *Iliada*. Se presenta el perfil de poeta épico –concretado en el aedo–, el cual es posible apreciar entre los distintos rostros de los que hace gala Ramos Sucre; se alude al concepto de heroísmo en su obra, y, en tercer lugar, al mencionado truncamiento de la inmortalidad a la que el guerrero aspira. Para el desarrollo de estos tres puntos se ha tomado la imagen simbólica del buitre, atendiendo a la citada caracterización tripartita donde el buitre se presenta como una rapaz observadora desde las alturas, predispuesta a ensañarse con sus presas y que, finalmente, devora los cadáveres. Así, en el primer caso se va a establecer una identificación del poeta con el animal; en el segundo, una relación de semejanza donde el personaje es comparado con el animal; en el tercero, en cambio, una progresión: el buitre devora al individuo para regenerar la vida. Cada uno de estos tipos de buitre abre una sección del presente capítulo.

⁴⁴⁶ El buitre es el ave consagrada a Apolo, cuya presencia se considera anuncio de algún acontecimiento. También se relaciona con Marte, el dios de la guerra. En la fundación de Roma, los hermanos gemelos recurren al presagio de las aves para decidir cuál de los dos será el rey de la ciudad y dónde se asentará esta con exactitud. Como es sabido, el cielo se pronuncia a favor del monte Palatino, donde se encuentra Rómulo, quien avista doce buitres en el cielo, frente a Remo, que solo ve la mitad desde el monte Aventino (Grimal, 2008: 466-467).

V.2. EL AEDO, EL BUITRE QUE CONTEMPLA Y TRANSMITE LA GESTA

Si algo caracteriza el ataque del buitre es su tendencia a atisbar discretamente desde las alturas. Gusta de la apacible quietud de un cadáver. Es un ave observadora que medita cada uno de sus movimientos antes de atacar. Circunda a su presa con la confianza del que se sabe aventajado por los dioses; el buitre, a pesar de lo tardío de su actividad, es el vencedor seguro –nada más obediente que la carroña–. Este carácter observador del ave se puede relacionar metafóricamente con el del poeta épico. El aedo que, como creador absoluto, auténtica divinidad, contempla y transmite los hechos acaecidos para gloria del héroe –cuando esta es posible– y conocimiento del mundo. Fundamentales resultan en este sentido las nociones manejadas por Kayser (1948) en *Interpretación y análisis de la obra literaria*. El estudioso alemán considera que el aedo «desde su punto de vista alejado contempla la plenitud del sector del mundo que allí se extiende» (Kayser, 1948: 260). Él no se muestra ante el público, se encuentra «en un plano superior al del público» (Kayser, 1948: 266). Su punto de vista se encuentra frente a los sucesos, los cuales suelen existir fuera de la obra⁴⁴⁷ y se transmiten mediante una construcción sustentada en el pretérito (Kayser, 1948: 71 y 460). Tal es la posición del poeta épico, el buitre que observa y divulga con tono digno y solemne, «una especie de “canto”» (Kayser, 1948: 266). Hernadi, siguiendo a Robert Hartl (1978: 14) se refiere a la «tranquilidad épica» y a la pasión contemplativa e imparcial del poeta épico⁴⁴⁸. Cabe relacionar esta actitud distante con el ya comentado –en el capítulo I– sujeto poético implícito apuntado por Cervera Salinas (1992: 16) en su catálogo de voces poéticas.

Una de las misiones fundamentales del aedo, como ya se ha apuntado, es la de inducir la inmortalidad. Así lo señala Molina (1971: 75): «de nada serviría el privilegio

⁴⁴⁷ «La obra de Homero no es “estrictamente histórica”, pero se apoya en hechos reales: existió una ciudad llamada Ilión, existió una cultura micénica y existió la guerra de Troya [...] e incluso, como señala Denys Page [*History and the Homeric Iliad*], es probable que existieran los protagonistas más destacados del poema épico» (Bordas, 2006: 36).

⁴⁴⁸ Frente a tal actitud, el poeta dramático atiende a «la voluntad de los *dramatis personae*; todo lo que no esté relacionado con la volición de los personajes no tiene “valor dramático”» (Hernadi, 1978: 14). Los receptores deben «identificarse con la intención de los personajes hasta el punto de experimentar sus impulsos» (*ibid.*).

del vencedor de no haber un aeda que cante sus hazañas». Es interesante esta reflexión porque pone en comunicación, una vez más, dos de los perfiles que se vienen señalando en esta tesis: el héroe y el poeta, el nivel estético y el ético que señala Kierkegaard. En Grecia había una preocupación evidente por la inmortalidad del héroe; una inmortalidad que podía alcanzarse quedando impresas sus hazañas en cantos de talentosos aedos, «él es ante todo un dispensador de inmortalidad» (Molina, 1971: 76). El artista, como se comprueba, no se preocupa todavía de su propia eternidad, sino de la del guerrero, a la que debe hacer justicia con la palabra. Recalca Molina (1971: 81): «entre las brillantes hazañas de la nobleza guerrera y los aedas y rapsodas existen lazos poderosos: se llega incluso a proclamar que las gestas heroicas no tienen más razón de ser que proporcionar materia a la inspiración del cantor»⁴⁴⁹. El aedo se interesa por reflejar las hazañas guerreras, por inmortalizar la figura del héroe, revalorizándolo y concediéndole fama con sus letras, sin abandonar otro de los aspectos que caracterizan al aedo y que lo relaciona con la figura del santo, como señala Molina (1971: 78); una conexión que se produce «primero por el origen divino de su arte y luego por su papel de médium». Se intuye, pues, cierta comunión espiritual entre ese guerrero valeroso y la interioridad del poeta. En consonancia con la idea eje de este estudio, donde se plantea la concepción del genio de la evocación como condensadora del perfil heroico y el religioso, en este punto se observa uno de esos constituyentes del genio: el talante heroico y caballeresco.

En la *Iliada*, un ejemplo de este perfil observador aparece en el canto VII, donde tiene lugar el duelo entre Ayante y Héctor –lance que finalmente se resuelve en amistoso pacto–; un espectáculo contemplado por Atenea y Apolo, que «se posaron, semejantes a unos buitres,/ sobre la alta encina del padre Zeus, portador de la égida,/ disfrutando con el espectáculo de los hombres» (Homero, 2010: 160 [VII, 59-61]). Atentos, contemplando desde las alturas –así anidan la mayoría de buitres⁴⁵⁰– y entretenidos con el espectáculo

⁴⁴⁹ Una idea que remite a Borges y a su ensayo de 1951 titulado “Del culto de los libros”, incluido en *Otras inquisiciones* (1952). Recuérdese el inicio del texto: «En el octavo libro de la *Odisea* se lee que los dioses tejen desdichas para que a las futuras generaciones no les falte algo que cantar; la declaración de Mallarmé: *El mundo existe para llegar a un libro*, parece repetir, unos treinta siglos después, el mismo concepto de una justificación estética de los males» (Borges, 2003: 167).

⁴⁵⁰ Véase el sexto tomo de *El mundo de los animales* (1993: 141), donde se indica la costumbre de los buitres –salvo ciertas especies de algunos géneros que prefieren las rocas– de anidar en los árboles.

de los hombres. Aunque los dioses pueden intervenir en cualquier momento y modificar el transcurso de los acontecimientos, también gustan de la expansión despreocupada a ratos, recreándose como espectadores mortales más que como actores divinos. Dioses y hombres, cuenta Hesíodo en su *Teogonía* –entre el siglo VIII y VII a.C.–, proceden de la misma madre: Gea; sin embargo, tienen distinta vida⁴⁵¹. Su origen común provoca constantes comparaciones entre ambos. Señalan Giulia Sissa y Marcel Detienne en *La vida cotidiana de los dioses griegos* (1994: 23) que los dioses en Grecia nacen en el mundo y viven en él –aunque sea en las alturas olímpicas–: en este sentido es posible recordar a Apolo y a Ártemis nacidos en Delos, a Hermes en una cueva o a Afrodita surgiendo del Egeo; los temores e irritaciones que experimentan o las heridas que sufren.

El gusto por la observación, por la transmisión distante de los acontecimientos, se percibe a lo largo de la producción ramosucreana. El poeta actúa como un aedo fervoroso, así lo demuestra en sus publicaciones iniciales y continuará haciendo uso de este tipo de sujeto a lo largo de toda su obra, como se observa en la siguiente tabla:

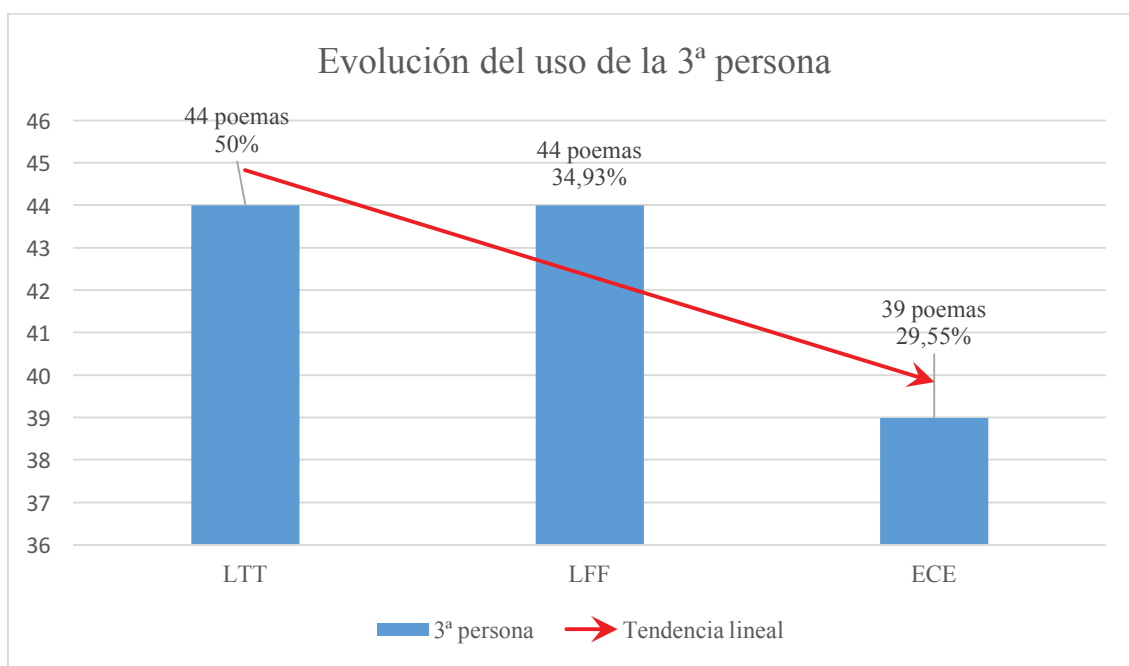
SUJETOS POÉTICOS IMPLÍCITOS EN LOS POEMAS DE RAMOS SUCRE	
<i>La torre de Timón</i>	“Tiempos heroicos” (12), “Lied” (16), “En la muerte de un héroe” (21), “Laude” (25-26), “Al pie de un cipo” (27-28), “De capa y espada” (31), “Lección bíblica” (35), “Duelo de arrabal” (36), “La aristocracia de los humanistas” (37-38), “Sturm und Drang” (41), “Miércoles de ceniza” (42), “Crítica” (43-44), “Felipe Segundo” (47-48), “En días de Cartago” (54-55), “A propósito de Boyacá” (56-57), “La venganza del dios” (58), “El canto anhelante” (59), “Fulmen” (60), “La hija de Valdemar” (61), “De la vieja Italia” (62), “Visión del norte” (63), “Alabanza a Bermúdez” (65) ⁴⁵² , “La ventana” (68), “Sobre las huellas de Humboldt” (70-78), “Filosofía del lenguaje” (82), “Sobre la poesía elocuente” (86-87), “La resipiscencia de Fausto” (92-93), “Renacentista” (94), “El escudero de Eneas” (95), “Siglo de oro” (96), “La peregrina de la selva profética” (98), “El viaje de Himilcón” (100), “Del ciclo troyano” (107), “Los lobos del yermo” (110-111), “Vislumbre del día aciago” (112), “La cuna de Mazeppa” (113), “La casa del olvido” (116-117), “Cuento desvariado” (118), “Paisaje del mar desierto” (119), “Fantasía de la estación adversa” (121), “Entrevisión del peregrino” (125), “Santoral” (126), “A orillas del mar eterno” (127), “Geórgica” (128).

⁴⁵¹ Vid. Hesíodo (2017: 39-41 [vv. 117-154]).

⁴⁵² Aunque en este poema aparece el pronombre posesivo de primera persona del plural: «en nuestro clima abunda el árbol...».

<p><i>Las formas del fuego</i></p>	<p>“La isla de las madréporas” (273), “El talismán” (275), “Spleen” (279), “Farándula” (282), “La sala de los muebles de laca” (285), “El retórico” (287), “Fragmento apócrifo de Pausanias” (291), “Mito” (293), “Reloj de príncipes” (303), “El asedio” (307), “La heroína” (308), “Cenit” (311), “El remordimiento” (312), “La verdad” (313), “La espía” (319), “El sacrificador” (320), “El impío” (321), “Windsor” (326), “La guerra” (327), “Parodia” (329), “La huérfana” (332), “Lay” (336), “La suspirante” (337), “La vuelta de Ulises” (338), “El acontecido” (339), “La alborada” (342), “Rúnica” (343), “El festín de los buitres” (344), “El desvarío de Calipso” (345), “El entierro” (346), “La ensenada” (350), “Crepúsculo” (352), “El sigilado” (361), “La quimera” (362), “Saudade” (364), “El secreto del Nilo” (367), “La sirte” (368), “La ráfaga” (369), “El tósigo” (372), “La conseja de los alabarderos” (375), “Rapsodia” (383)”, “Crónica” (384), “El enviado” (387), “La casta de los centauros” (400).</p>
<p><i>El cielo de esmalte</i></p>	<p>“Penitencial” (134), “Los herejes” (136), “El rebelde” (147), “Cereal” (149), “Marginal” (152), “Azucena” (154), “El páramo” (163), “El nombre” (164), “El niño” (166), “El casuista” (169), “El político” (174), “La frontera” (176), “El donaire” (177), “La reforma” (180), “La valentía” (182), “El mito versiforme” (185), “El exvoto” (188), “El duelo” (194), “La parvulista” (195), “Los secretos de la <i>Odisea</i>” (196), “La visita” (197), “El monólogo” (201), “El espejo de las hadas” (203), “La taberna” (204), “El senado” (205), “La redención de Fausto” (209), “Siglos medios” (213), “Analogía” (216), “El sedentario” (217), “La hora” (219), “El exorcista” (220), “El alumno de Garcilaso” (224), “Ofelia” (225), “El extranjero” (229), “El predestinado” (231), “El jugador” (235), “El aniversario” (238), “Gloria” (241), “Los paladines” (246).</p>

Cuarenta y cuatro poemas en los que Ramos Sucre no emplea la primera persona en *La torre de Timón*; otras cuarenta y cuatro composiciones en *Las formas del fuego* donde no la utiliza y treinta y nueve poemas en *El cielo de esmalte* donde vuelve a prescindir de la primera persona. De un total de trescientos cuarenta y seis poemas, ciento veintisiete se sirven del sujeto poético implícito, habitualmente en tercera persona; recurso este habitual en sus poemas, como se puede advertir. Sin embargo, se observa un progresivo descenso en su empleo según avanza su producción. Véase el siguiente gráfico:



Para ilustrar el empleo de la tercera persona en la obra ramosucreana, he aquí un ejemplo de su último poemario, *El cielo de esmalte*, donde el tiempo parece detenerse. Imágenes y sonidos se contienen en un momento: “La hora” (219) de la guerra, de la muerte; un instante percibido por la voz que describe el panorama circundante:

LA HORA

La doncella compasiva, de voz alada, cruza el vergel de anémonas y caléndulas.
 Una ráfaga del cielo mustio solivianta de un zócalo derruido los buitres de la guerra y
 humedece las hojas de un legendario mirto.
 La silueta de un numen fatídico y de su caballo turbulento crece en el horizonte libre.
 Su amenaza, ritmo del trueno, ofusca las torres impávidas.

Gramaticalmente, las oraciones van sucediéndose, a modo de telegrama, en una estructura paratáctica en la que imperan los puntos y aparte. La voz poética contempla desde arriba –atisba un panorama amplio– y presenta cada una de las instantáneas que registra su cerebro tras cada parpadeo. Esta escritura podría calificarse como *apical*. Resulta llamativo el poder de visión de este sujeto, pues todo tiene cabida en él: lo próximo –una doncella de voz musical– y lo lejano –la silueta en el horizonte de un ser terrible y su rocín–, lo macroscópico –el cielo– y lo microscópico –la humedad en las

hojas de mirto—. La velocidad y precisión con la que se transmite cada imagen aporta dinamismo a un momento en el que parece eternizarse el tiempo.

Estructuralmente, destaca una vez más la construcción simétrica, que enlaza con la concepción clásica de belleza proporcional y evita todo asombro. Cuatro oraciones, la primera y la última incluyen una explicación del núcleo del sujeto situada entre comas, seguida del verbo y su complemento directo. En la segunda y tercera oración aparece la conjunción *y*, ampliando, en el primer caso, el predicado con una oración coordinada copulativa y, en el segundo, el sujeto. Además, respecto al contenido, la primera oración y la cuarta se vuelven a vincular por la inclusión de elementos sonoros⁴⁵³: la voz de la joven y la amenaza de la figura con su caballo en el horizonte. La mirada del sujeto contemplativo realiza movimientos zigzagueantes de abajo arriba hasta el fondo, concediendo profundidad al paisaje: de la doncella cruzando un jardín hasta el cielo, bajando de nuevo al zócalo de un edificio y las hojas de mirto, ascendiendo y profundizando hasta la silueta en el horizonte y las torres de la construcción.

En relación con la disposición de los elementos en el poema, es posible advertir en “La hora” cuatro núcleos fundamentales que sustentan el desarrollo de la composición. Cabe considerar estos cuatro puntos una especie de “ley fundamental de la disposición” en los poemas de Ramos Sucre, de la que hace gala en diversas ocasiones, como se comprobará en posteriores análisis en este capítulo⁴⁵⁴:

⁴⁵³ Desde su origen, la palabra ha encontrado un elemento enfrentado, pero en el que puede hallar apoyo: el arte visual. La dualidad palabra-imagen no se resuelve en una pugna, sino en una combinación que, junto al elemento musical, llega hasta la actualidad. La lucha entre palabra e imagen se estableció de modo tácito, según Molina (1971: 31-32), con la oposición paganismo-judaísmo: en la religión griega los dioses aparecen y con frecuencia son avistados por los humanos; en el Antiguo Testamento, hablan y los mortales escuchan. Crear es nombrar (Molina, 1971: 37-38).

⁴⁵⁴ En relación con esta idea, Rama (1985: 199) había señalado en Ramos Sucre «el progresivo acotamiento de un texto que es reducido a sus momentos claves».

- 1- PRESENTACIÓN PERSONAJE + NATURALEZA. Presentación de un personaje en diálogo con la naturaleza. Aquí, una doncella atravesando un vergel.
- 2- MENSAJE / PRESAGIO. Transmisión de un mensaje al lector –ya mediante un personaje, ya a modo de presagio, como en este caso: una ráfaga de viento anuncia el estremecimiento–.
- 3- NUEVO PERSONAJE. Introducción de otro personaje que contribuye al desarrollo del núcleo argumental. En el poema, un jinete asoma en el horizonte.
- 4- DESENLACE PERSONAJE + NATURALEZA. Sucesos últimos y participación del entorno en el desenlace. La presente composición se cierra con el derrumbe de la naturaleza, una tristeza quizá contagiada por la peregrina.

Desde el punto de vista del contenido, el lector asiste a la eternización de la inquietud: se prolonga un momento de amenaza. Incluso la naturaleza se identifica con dicho estado: el cielo avisa tormenta, el edificio luce desperfectos, el mirto humedecido se relaciona simbólicamente con unas supuestas lágrimas de la doncella compasiva. Quien o quienes aguardan a ese guerrero divino a caballo se muestran impertérritos ante el peligro –se expresa a través de la hipálage «torres impávidas»– y se sienten incentivados a la lucha –las torres se personifican, expresando la turbación del individuo o los individuos–. Lo expuesto se reafirma a través del plano léxico: para anunciar la inminente contienda se emplea el símbolo «buitres de la guerra», quienes, animados con un rayo, dan la orden de salida a la guerra; la figura que se aproxima, además, es «fatídica», su caballo, «turbulento» y la amenaza que profiere guarda parentesco con el sonido del trueno posterior al relámpago. Se trata, en definitiva, del anuncio de “la hora”, como indica el título, el toque de corneta previo al ataque. Escenario –con el edificio derruido– y clima –hostil meteorología– parecen aunarse para expresar el inicio de la contienda. La voz poética contempla desde la altura, como el buitre observador que anida en el árbol, orquestando todos los elementos de la batalla.

El empleo de este sujeto poético implícito, caracterizado por el uso de la tercera persona del singular, dotando así a la composición de objetividad (Cervera Salinas, 1992: 16), se observa también en cuanto a la aparición de personajes femeninos. Tal es el caso de “Lied” (16), de *La torre de Timón*, donde «la dama de la corza blanca» imprime un

canto cuyo eco le devuelve la hondonada de los espinos, donde, curiosa por advertir el sonido, cae en ellos y, presumiblemente, perderá la vida.

LIED

Los espinos llenan, desde el pórtico en minas, la hondonada.
Tejen sus ramas siniestramente, figurando coronas de martirio.
La dama de la corza blanca se entrega a cantar, al sentir en torno la magia lunar.
El eco burlesco augura la muerte desde el matorral.
Nadie podría decir el susto de la corza blanca.
Hasta ese momento no se había cantado en la mansión desierta.

He aquí el motivo del folclore tradicional de la *biche blanche* o *fille blanche* (Monleón, 1992: 32). Un estudio comparado entre este poema y la “Leyenda de la corza blanca”, de Gustavo Adolfo Bécquer, de 1863, podría generar interesantes concomitancias –no solo limitadas a dichos textos, sino también relacionadas entre el escritor de las nueve cartas *Desde mi celda* y la propensión por la soledad de los sujetos y del propio poeta de Cumaná–. La dama, la corza blanca –deslindadas ambas en el caso de Ramos Sucre– y el funesto desenlace podrían aproximarlos⁴⁵⁵. Asimismo, parece llamativa la vinculación que se puede establecer con el poema borgesiano titulado “La cierva blanca”, incluido en *La rosa profunda* (1975), donde el lector vuelve a encontrarse con esa «leve criatura hecha de un poco de memoria/ y de un poco de olvido».

“Lied” se presenta mediante una escritura próxima a lo telegráfico, concisa –se sintetiza la muerte de la dama en unas pinceladas–; pero la disposición es un tanto abrupta y entrecortada, repleta de puntos y aparte, que no auspician la sensación de lied fluido.

⁴⁵⁵ No aparece –o se omite deliberadamente– en el poema de Ramos Sucre la figura del enamorado. Desconocemos si el cumanés leyó a Bécquer, pero no sería descabellado, pues, para su nacimiento, todas las obras de Bécquer ya estaban publicadas. Asimismo, la relación entre ambos resulta llamativa: el tono romántico de sus composiciones y el tipo de modalidad poética empleada (el poema en prosa) los relaciona. Puccini (1996: 672) apunta el interés de Ramos Sucre en ciertos textos de *La torre de Timón* «por la leyenda romántica a lo Bécquer, de la cual hay allí varias reminiscencias (por ejemplo, en “El crimen de la esfinge”)». Por último, he aquí un fragmento de la primera de las cartas de Bécquer escrita desde el monasterio de Veruela que bien podría firmar Ramos Sucre: «...hoy, sonándome aún en el oído la última frase de una discusión ardiente [...], sentado a la lumbre de un campestre hogar, donde arde un tronco de carrasca que salta y cruje antes de consumirse, saboreo en silencio mi taza de café, único exceso que en estas soledades me permito, sin que turbe la honda calma que me rodea otro ruido que el del viento que gime a lo largo de las desiertas ruinas y el agua que lame los altos muros del monasterio o corre subterránea atravesando sus claustros sombríos y medrosos» (Bécquer, 2012: 381).

Escasamente musical es el canto de la dama o al menos lo que al lector le llega de él. Apareta sufrir un ataque de hipo. Como contrarréplica, esta escritura funciona de modo ideal para generar tensión. Cada oración genera un golpe visual en el lector –por su independencia, como las espinas que van a atravesar a la dama– y auditivo –las asonancias de las palabras empleadas en los cierres: hondonada-blanca, lunar-matorral. Aspectos que podrían transmitir cierta inexperiencia aquí se pueden interpretar como puntos a favor debido al tema tratado.

El escenario observado por el sujeto abarca todo el paisaje: lo macroscópico –la hondonada, el paisaje lunar– y lo microscópico –el cruce entre las ramas del espino, los dibujos a imitación de coronas de martirio, el susto de la corza–. Es una visión total que, incluso, se potencia con la “intuición” del futuro: «el eco burlesco augura la muerte desde el matorral». Se trata de una visión anticipatoria, derivada de la distancia del sujeto y de la visión panorámica, propio todo ello de la epopeya (Kayser, 1948: 267)⁴⁵⁶. La función de la anticipación es, en primera instancia, mostrar la unidad del mundo poético y, en segunda, confirmar los hechos (Kayser, 1948: 268). Pese a lo entrecortado de la escritura, la unidad de la composición es absoluta y, aunque el lector desconoce a ciencia cierta el desenlace definitivo, si confía en el sujeto que transmite los acontecimientos, todo apunta al cese de la vida de la dama.

Resulta interesante realizar un ejercicio comparativo entre el analizado poema y “La peregrina de la selva profética” (98), número sesenta y dos de *La torre de Timón*. De nuevo el sujeto poético implícito alude a una dama que canta en un entorno nocturno, otra vez la naturaleza trae indicios de muerte. Sin embargo, en esta ocasión no es el fallecimiento de la joven el que amenaza en el horizonte, sino el de su hermano, héroe «fascinado, al empezar la juventud, por el ejemplo de recios adalides en reinos ultramarinos». El joven se ha perdido y de él apenas recibe noticias. Aunque el título alude a la muchacha y ella es el personaje en escena, el asunto del poema es el individuo

⁴⁵⁶ «Como expresión de la gran distancia con relación a lo narrado y de la visión panorámica se desarrolló en la epopeya un rasgo estilístico (podríamos decir también: una técnica) que sin duda se puede hallar también en otros tipos de narraciones, pero siempre como síntoma de la “omnisciencia” épica: la *anticipación*» (Kayser, 1948: 267), que no consiste en mostrarse abiertamente explícito, sino en «levantar un poco el velo, y solo por un lado» (Kayser, 1948: 268).

desaparecido. Esto no debe despistar al lector, pues Ramos Sucre emplea tal recurso a lo largo de toda su producción⁴⁵⁷. No obstante, el título tampoco ha de circunscribirse a lo falaz: la selva, presente en el mismo, mediante el recurso de la prosopopeya, se yergue como un personaje más en el poema y será la que transmita el desenlace con su profecía –las «voces compasivas» y el desplome del álamo plantado por el ausente cual ser querido transmiten su indicio–.

LA PEREGRINA DE LA SELVA PROFÉTICA

La castellana recorre el bosque. Su canción despierta la espesura. Los árboles vuelven del sopor de la noche y de sus nieblas.

La voz lánguida declara afectos y memorias de la ausencia. Mienta al único hermano, fascinado, al empezar la juventud, por el ejemplo de recios adalides en reinos ultramarinos. Partió sobre un caballo rápido, vencedor de los dragones, y un águila seguía la carrera del héroe.

Algún viajero aporta con breve noticia, recordada laboriosamente después de la zozobra de un mar intransitable.

El héroe se ha perdido en medio de un laberinto de montañas, donde se cruzan caminos indiferentes y nace el manantial de un río sin nombre, alimentado por las lluvias.

El bosque entero exhala voces compasivas, y un álamo, el más bello de todos, plantado por el ausente, se ha desplomado sobre la fuente cándida.

No en vano se trae a colación el poema de Ramos Sucre. El objetivo es, en este momento, contrastar la mencionada “ley fundamental de la disposición” en otra de sus composiciones:

⁴⁵⁷ Parece Ramos Sucre jugar al despiste través de los títulos de ciertas composiciones: nombra a personajes que apenas tienen importancia para el desarrollo del poema –como en el caso de “La peregrina de la selva profética” (98)–; otras veces se sirve de individuos que solo se mencionan indirectamente –“La presencia del naufrago” (83-84), donde una dama introduce en su discurso al personaje que salva su vida–; en ciertos momentos incluye seres a los que apenas concede atención durante el desarrollo del poema, pero que resultan ser los protagonistas definitivos –“El escudero de Eneas” (95)–; en ocasiones revela la importancia de un detalle –“El hijo del anciano” (89) sale a cazar pese a los avisos de su padre, perdiendo a su jauría y cayendo en un sopor terrible–. Todos los ejemplos expuestos pertenecen a *La torre de Timón*. No menos elocuentes resultan los que se pueden aducir de *Las formas del fuego*. En el hermoso poema “Acíbar” (274), se sirve de un símil –la muerte de un joven como la de una flor depositada en un vaso– para denominar la composición; en “La sombra de la hija del faraón” (315), utiliza la visión del sujeto poético: unas bestias devoran a la hija del faraón; en “La heroína” (308), ella –Electra– es solamente la transmisora de las noticias emitidas al cazador sobre el desarrollo de la guerra de Troya; en “La casta de los centauros” (400), el asunto fundamental es la descripción de una mujer que «sobre el caballo de galope resuelto, debiera esculpirse en el frontón de un templo gentilicio». También se hallan muestras en *El cielo de esmalte*; por ejemplo, “El valle del éxtasis” (135) versa sobre la honra de un mago a su hija fallecida.

- 1- Presentación de un personaje en diálogo con la naturaleza. En este caso, la castellana en el bosque.
- 2- Transmisión de un mensaje al lector. Aquí es la voz de la dama la que revela la ausencia de su hermano.
- 3- Introducción de otro personaje que contribuye al desarrollo del núcleo argumental. En el poema, un viajero aporta noticias de una travesía brutal y se desvela el efectivo extravío del héroe.
- 4- Sucesos últimos y participación del entorno en el desenlace. La presente composición se cierra con el derrumbe de la naturaleza, una tristeza quizá contagiada por la peregrina.

Se trata, como se puede observar en los poemas incluidos, de un tipo de construcción feliz para Ramos Sucre. Incluso en sus últimas creaciones se va a servir de ella; obsérvense, por ejemplo, las similitudes con “Los herejes” (*ECE*, 136), poema que nos permite establecer un parentesco con los cuatro núcleos apuntados: la doncella en el campo; el anuncio, por medio del pueblo, del presagio de un mal; la llegada de un capitán que cumplirá tales sospechas, y la marcha del ejército amenazante gracias a las oraciones de la joven, con las que contribuye a la creación de una muralla de maleza que los «diablos de la guerra» no logran disipar. Sin embargo, esta ley fundamental de la disposición puede ofrecer variaciones. En lo que respecta al elemento bélico, el sujeto poético implícito gusta en ocasiones de recrearse en él e incrementar la tensión. De este modo, en un poema como “Los lobos del yermo” (*LTT*, 110-111) los cuatro núcleos apuntados se mantienen, aunque ampliados:

LOS LOBOS DEL YERMO

Los infanzones dejan rara vez el asilo de su torre. Miran, debajo de sí y en derredor, un contorno de roquedos de esterilidad mineral.

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

La imaginación popular mira en el pájaro obsedente el alma del anterior castellano, progenitor de los actuales garzones desmandados.

Nacieron de una joven raptada, cargada, hasta morir, de afrentas y de golpes. Conservan la memoria de su ademán sufrido.

Los villanos censuran y repugnan el desmán. Osan manifestar su propio resentimiento y el de sus antepasados.

Se agazaparon, mal armados y de tropel, en los tornos y recodos de un monte hueco, frontero de la torre; y consiguieron desbaratar la hueste de sus mandones.

Los mozos vencidos resisten uno contra dos y cejan, sin volver la espalda, hasta guarecerse.

Los villanos se concertan para el asalto de la torre, desenlace de la guerra impía. Sus emisarios visitan aldeas apartadas, en demanda de hombres y pertrechos.

La muchedumbre entusiasmada y bisoña llega de sobresalto, empuñando armas tundentes, enarbolando pendones gaiteros.

Embiste una y otra vez, y retrocede en desorden. Los agresores sucumben, por escuadras, bajo una lluvia de cantos y de flechas. Sus jefes los increpan, alzando sobre la cabeza los brazos desesperados.

Organizan, en un instante de tregua, el ataque unánime, y aparejan puentes y escalas, para vencer la resistencia de avenidas y puertas.

Logran, de esa suerte, romper la indiferencia de la victoria titubante⁴⁵⁸.

Entran la torre descollada, profiriendo amenazas y cumpliéndolas sin misericordia, hasta despoblarla.

Los vencedores la envuelven en llamas, y dejan sobre el suelo, por único vestigio, una mancha de fuego.

Los campesinos dejan de ver, en toda la redonda, el ave saturnina.

Un asalto a una torre, este es el asunto principal de la composición. Atendiendo, una vez más, a la disposición estructural de los elementos, se advierte lo siguiente:

- 1- Presentación de un personaje en diálogo con la naturaleza. Formado por los dos primeros párrafos, donde se presenta a los infanzones en su torre, observando el entorno natural que los circunda: peñascos y el vuelo de un ave negra de la tierra al cielo.
- 2- Transmisión de un mensaje al lector. Como en el punto anterior, esta sección se compone de otros dos párrafos: el tercero y el cuarto, y, una vez más, se emite un mensaje mediante la colectividad, como en “Los herejes” (*ECE*, 136), desarrollándose este ligeramente, como en “La peregrina de la selva profética” (*LTT*, 98): el ave parece contener el alma del progenitor de los infanzones, concebidos junto a una joven raptada y maltratada hasta la muerte; hecho de alguna manera impreso en la memoria de los jóvenes.
- 3- Introducción de otro personaje que contribuye al desarrollo del núcleo argumental. En este caso, la sección se amplía en diez párrafos: desde el quinto hasta el decimocuarto. Igualmente, aumenta el número de personajes. Se trata del «desenlace de la guerra impía» –se puede intuir la venganza de la joven asesinada–; un combate desigual en el que los habitantes de la villa y otros

⁴⁵⁸ Adjetivo derivado del verbo “titubar”, del latín *TITUBARE*: ‘titubear’ (*DRAE*, 2010).

individuos de aldeas apartadas convocados por estos, asaltan la torre donde se encuentran los mozos, generando un incendio del que no saldrán con vida.

- 4- Sucesos últimos y participación del entorno en el desenlace. La muchedumbre ha logrado «romper la indiferencia de la victoria titubante» y se alzan como los vencedores definitivos. Ante esta situación, el ave negra que acompañaba a los infanzones ha desaparecido con ellos.

Tras el análisis, se concluye la efectiva ampliación de los cuatro núcleos generalizados, una estructura muy fértil para el poeta cumanés a la que recurre en distintas ocasiones mediante el empleo de estos sujetos poéticos implícitos que, con su visión apical, contemplan y describen los acontecimientos.

Continuando con la perspectiva distante adoptada por los sujetos poéticos, parece oportuno señalar que, además de posar su mirada sobre acontecimientos individuales, este buitre observador también dirige su atención a colectividades, como en “Duelo de arrabal” (*LTT*, 36):

DUELO DE ARRABAL

En la pobre vivienda de suelo desnudo, alumbrada con una lámpara mezquina, las mujeres se congregaron a llorar. Fuertes o extenuados alternativamente, no cesaban los trémulos sollozos, palabras ahogadas y confusas escapaban de los pechos sacudidos, gestos de dolor suplicaban a los cielos mudos. En torno de un pequeño ataúd crecía el clamor y llegaba al delirio; contenía el cuerpo de un niño arrebatado por la muerte a la vida de arrabal. Hacia un rincón estaban reunidos en haz los juguetes recién abandonados, junto a los pobres útiles de industrias femeninas, y, en irónica ofrenda a los pies del Crucifijo, las drogas sobre la mesa descubierta. Nobles sacrificios fracasaron en resguardo de su vida: el consumo del ahorro miserable, los días de zozobra, las noches de vigilia. Aquel día, cuando la oscuridad prosperaba hasta en el ocaso tinto de sangrante sol, vino la muerte al amparo de las sombras leves y benignas, con fría palidez sellando su victoria.

Vino a aquella mansión, como a otras muchas; un mal tremendo, como aquel que de orden divina diezma los primogénitos de Egipto, apenas dejó casa pobre sin luto. Por su influjo tuvieron de cuna el seno de la tierra innumerables niños, despedidos por coros gemebundos, lamentados con llanto breve y clamoroso, el llanto de quienes en la vida sin paz tienen peor enemigo que la muerte.

Siguiendo el general destino de los tristes que, con la urgente pobreza, desconocen el deleite del recuerdo lloroso, los dolientes de la pobre vivienda, alumbrada con una lámpara mezquina, también se lamentaron con desesperanza pasajera. Las voces roncas gimieron hasta la partida del pequeño cadáver; pero el olvido, ante el esperado afán del día siguiente, hizo invasión con el sosiego de la primera noche augusta y encendida.

Se advierte en la composición una distinción abismal con respecto a poemas posteriores. La sencillez de su estructura, las reiteraciones y paralelismos le conceden un aire más primerizo. La variedad y la síntesis que caracteriza la producción ramosucreana aquí está aún formándose. En poemas posteriores Ramos Sucre no se hubiese permitido las repeticiones literales que aquí lleva a cabo entre el primer y el tercer párrafo como «En la pobre vivienda de suelo desnudo, alumbrada con una lámpara mezquina» y «los dolientes de la pobre vivienda, alumbrada con una lámpara mezquina». Podrían generar cierta musicalidad tales reiteraciones, pero el efecto transmite insistencia y monotonía. Tampoco el léxico empleado será del gusto posterior de Ramos Sucre; algunas construcciones parecen desgastadas para expresar la congoja; de tan reproducidas y generales, resultan ajenas a toda emoción: «palabras ahogadas y confusas», «pechos sacudidos», «gestos de dolor». Estamos ante construcciones casi lexicalizadas. «El ocaso tinto de sangrante sol» en contagio del entorno mortuorio no genera demasiado interés. Menos sugerente aún la «palidez» para apuntar a la muerte⁴⁵⁹. Los «nobles sacrificios» realizados para intentar preservar la vida del niño tampoco persuaden en demasía al receptor: el «ahorro miserable», «los días de zozobra», «las noches de vigilia». Quizá deba interpretarse con ironía esa nobleza de las reacciones de los personajes, aunque no parece el caso. Además, todo la escena dramática planteada se resuelve con «el olvido [...] del día siguiente»; como, según el sujeto, corresponde a los menos favorecidos, quienes «desconocen el deleite del recuerdo lloroso». En el texto la tensión no se alcanza y en el cierre se escapa del todo. Parece que el lector se encuentra aquí ante un escrito principiante, pues no se percibe aún la originalidad que define a Ramos Sucre. No obstante, la construcción sencilla de “Duelo de arrabal” podría haber sido idónea

⁴⁵⁹ Paradigmático ejemplo de lugar común según Quiroga y su “Manual del perfecto cuentista” –texto publicado en 1925 en el n° 808, año XXI de *El Hogar*–: «Nadie ignora lo que es en literatura un lugar común. “Pálido como la muerte” y “Dar la mano derecha por obtener algo” son dos bien característicos» (Quiroga, 1997: 1191). Resulta asimismo interesante, en la relación Ramos Sucre-Quiroga, el comentario del uruguayo en “Los trucos del perfecto cuentista” –texto aparecido seis números más tarde, en el 814, también en la publicación bonaerense–: «... otros, en fin, gozan del privilegio de coger una impresión vaga, aleteante, podríamos decir, como un pájaro todavía pichón que pretendiera revolotear dentro de una jaula que no existe. En este último caso, el cuentista escribe un poema en prosa» (Quiroga, 1997: 1193). El autor de *Cuentos de amor de locura y de muerte* contempla la modalidad genérica del poema en prosa desde su perspectiva de cuentista. Así, su visión no se muestra con inocencia, sino que aparece invadida de amor por el género que practica, motivo por el que el poema en prosa parece quedar relegado a un plano dependiente «de lo que se ha venido a llamar el más difícil de los géneros literarios» (Quiroga, 1997: 1189).

mediante el empleo de una primera persona de ultratumba, en consonancia con la ingenuidad de la figura de la que se celebra el velatorio, el niño con «los juguetes recién abandonados» –un nuevo intento de generar patetismo–. Más interesante se muestra la explicación del segundo párrafo al entorno fúnebre esbozado en el primero y tercero: «un mal tremendo» ha causado la muerte del niño. He aquí la inserción de la fatalidad, un aspecto en el que suele también centrarse Ramos Sucre. Se trata de la lucha entre el ser humano y una fuerza capaz de vencerlo. La referencia paranoica de «quienes en la vida sin paz tienen peor enemigo que la muerte» descubre un nexo directo con el propio autor. En ese breve fragmento está contenido el mejor Ramos Sucre: el del auténtico tormento que cala en el alma humana.

La visión apical que se ha ilustrado en este punto concuerda con un sujeto poético implícito situado en el “Cenit” (*LFF*, 311), el punto más elevado del cielo que atisba el lector. En el citado poema se pinta de nuevo un panorama abarcador y vertical –del cielo con unas nubes que pasan hasta el agua que sube de un pozo– donde una virgen –la virgen que no alcanza el sujeto poético–, tras ahuyentar a las aves que la ocupaban, se sitúa en una azotea, «registra, de una sola mirada, la redonda» y «festeja la gloria del fuego elemental» –la crueldad a la que el sujeto se encamina ante tanta impiedad–.

V.2.1. Invocación y unidad: *el desvelo calla, oh Tácita, musa décima*

El canto del aedo es el intermediario entre el receptor y las Musas. Así se comprueba en los versos iniciales de las epopeyas donde, en primer lugar, se formula el tema –a modo de título–, se introduce el narrador y se fija el tono (Kayser, 1948: 266). La *Iliada*, ya se ha indicado, posee un tema principal: la cólera de Aquiles; asunto que se pone de relieve desde los versos iniciales del poema homérico (García Gual, 2010: 9): «La cólera canta, oh diosa, del Pelida Aquiles» (Homero, 2010: 29 [I, 1]). Este tema funciona como eje y, además, remite a un aspecto fundamental del poema según Aristóteles (2007:

85): la unidad de acción⁴⁶⁰. En este sentido, es interesante recordar que se observa en el poema gran concentración espacial –todo sucede en torno a la fortaleza de la ciudadela y en la llanura– y temporal –cincuenta y un días en el décimo año de la Guerra de Troya– cuya estructuración también refleja la coherencia del poema⁴⁶¹.

La unidad del poema, pues, expresada desde la invocación, resulta evidente también en el caso del poeta cumanés. En su obra observamos una especie de invocación a la Musa, a la niña de “Entonces” (*LTT*, 22-23), canto en el que se mueve en la línea del Nerval más oscuro. A ella alude, en el desvelo continuo de una vida sonámbula –como también hace en “Marginal” (*ECE*, 152)–, para lograr una futura desbandada juntos, lejos de ese mundo que lo desvela y lastima:

ENTONCES

Sueño que sopla una violenta ráfaga de invierno sobre tus cabellos descubiertos, oh niña, que transitas por la nevada urbe monstruosa, a donde todavía joven espero llegar, para verte pasar. Te reconoceré al punto, no me sorprenderá tu alma atormentada y exquisita, tu cuerpo endeble ni tu azul mirada; he presentido tus manos delicadas y exangües, he adivinado tu voz que canta y tu gentil andar. El día de nuestro encuentro será igual a cualquiera de tu vida: te veré buscando paso entre la muchedumbre de transeúntes y carruajes que llena con su tumulto la calle y con su ruido el aire frío. La calle ha de ser larga, acabará donde se junten lejanas neblinas; la formará una doble hilera de casas sin ningún intervalo para viva arboleda; la harán más tediosa enormes edificios que niegan a la vista el acceso del cielo. Lejos de la ciudad nórdica estarán para entonces los pájaros que la alegraban con su canto y olvidado estará el sol; para que reine la luz artificial con su lívido brillo, lo habrán sepultado las nubes, cuyo horror aumenta la industria con el negro aliento de sus fauces.

Entonces y allí será la última hora de esta mi juventud transcurrida sin goces. Habré ido a experimentar en la ciudad extraña y septentrional la amargura de su despedida y el desconsuelo de su eterno abandono. Para sufrir el ocaso de la juventud ya estaré preparado por la partida de muchas ilusiones y el desvanecimiento de muchas esperanzas. En mi memoria dolerá el recuerdo de imposibles afectos y en mi espíritu pesará el cansancio de vencidos anhelos. Y ya no aspiraré a más: habré adaptado mis ojos al feo mundo, y cerrado mi puerta a la humanidad enemiga. Mi mansión será para otros impenetrable roca y para mí firme cárcel. Estoico orgullo, horrenda soledad habré alcanzado. En torno de mi frente

⁴⁶⁰ Carlos García Gual, en su “Prólogo” a la *Iliada* (Homero, 2010: 9), sostiene que su «unidad dramática la resaltó bien Aristóteles en su *Poética*».

⁴⁶¹ La estructuración ha sido planteada por Lluís Bordas (2006: 9) de modo tripartito:

- 1- Exposición/ Introducción. Primeros veintiún días. Desde el canto I hasta el canto II,47 (el sueño que Zeus envía a Agamenón).
- 2- Combates. Seis días. Núcleo central de la obra. Desde el canto II,48 hasta el XXIII,110 (los funerales de Patroclo).
- 3- De funeral (de Patroclo) a funeral (Héctor). Veinticuatro días. Desde el canto XXIII,110 hasta el final del XXIV.

flotarán los cabellos grises, grises cual la ceniza de huérfanos hogares.

De lejos habré llegado con el eterno, hondo pesar, el que nació conmigo en el trópico ardiente y que me acompaña como la conciencia de vivir. Un pesar no calmado con la maravilla de los cielos y de los mares nativos perpetuamente luminosos, ni con el ardor ecuatorial de la vida, que me ha rodeado exuberante y que sólo en mí languidece. Los años habrán pasado sin amortiguar esta sensibilidad enfermiza y doliente, tolerable a quien pueda tener la única ocupación de soñar, y que desgraciadamente, por el áspero ataque de la vida, es dentro de mí como una cuerda a punto de romperse en dolorosa tensión. La sensibilidad que del adverso mundo me hace huir al solitario ensueño, se habrá hecho más aguda y frágil al alejarse gravemente mi juventud con la pausada melancolía de la nave en el horizonte vespertino.

Al encontrarte, quedaremos unidos por el convencimiento de nuestro destierro en la ciudad moderna que se atormenta con el afán del oro. Ese día, demasiado tarde, el último de mi juventud, en que despertarán, como fantasmas, recuerdos semi muertos al formar el invierno la mortaja de la tierra, será el primero de nuestro amor infinito y estéril. Unidos en un mismo ensueño, huiremos del mundo, cada día más bárbaro y avaro. Huiremos en un vuelo, porque nuestras vidas terminarán sin huellas, de tal modo que éste será el epitafio de nuestro idilio y de nuestra existencia: pasaron como sonámbulos sobre la tierra maldita.

A pesar de la extensión del poema, no parece oportuno demarcar una serie de secciones en él. Toda la composición se desarrolla del modo anunciado al inicio: como un sueño. Se hace partícipe al lector de una ensoñación del sujeto poético; el elevado número de verbos en tiempo futuro, a excepción del inicio y del cierre, refuerza este carácter alucinatorio. De nuevo nos encontramos, en síntesis, ante la mencionada visión anticipatoria propia de la épica. Que el poeta se sirva, en esta ocasión, de la primera persona del singular no debe resultar óbice para remarcar atributos de aspecto épico; recuérdese que, en el caso de Ramos Sucre, el propio guerrero se va a consagrar al arte poético y cantará tanto sus gestas como las de otros héroes.

“Entonces” refleja ese mundo tremendo que el sujeto poético rechaza; la «urbe monstruosa» de la que salir, como una especie de nave industrial, de cápsula artificiosa, sin rastro alguno de naturaleza –ni árboles, ni aves, ni sol–. Un espacio concentrado, ruidoso, atiborrado de multitudes, carruajes y elevados edificios que impiden vislumbrar un resquicio de cielo. En tal entorno, la vida no parece demasiado apetecible. El mundo se muestra «cada día más bárbaro y avaro»; proyección del «desconsuelo» del sujeto

provocado por la inminente pérdida de la juventud –aunque no del todo huida, pues espera llegar «todavía joven» junto a la muchacha con la que ha de partir⁴⁶²–.

Afectos imposibles, anhelos vencidos, todo ello lleva como pesado y agotador equipaje el sujeto desde su «trópico ardiente» a la ciudad «septentrional», «nórdica», donde emprenderá el vuelo⁴⁶³. «Entonces y allí» –obsérvese el empleo de la deixis para llamar la atención e introducir una demora en el transcurrir temporal– planea el sujeto poético escapar de la tierra. Su «sensibilidad enfermiza y doliente», tan tensa que amenaza con quebrarse, le impide aceptar que el tiempo se le escapa. A ello se suma una ausencia absoluta de disfrute en los años juveniles del sujeto. La desesperanza se incrementa porque, si no hubo placer entonces, probablemente no lo hallará después. La preocupación que experimenta el propio individuo lo induce a autocalificarse como «sonámbulo» al final de la composición. Cabría decir que uno de los temas fundamentales de la poesía de Ramos Sucre es el desvelo ocasionado por los dolores acarreados durante su vida, «pesares acumulados» (482), como apunta en la carta del 7 de junio de 1930 a Dolores Emilia.

Este sujeto desea, pues, huir del mundo, y para conseguirlo precisa a la musa, la niña que canta, de «alma atormentada y exquisita», dadora de infinito con la mirada. ¿Quién es esta fiel muchacha que lo aguarda en «la última hora» de su juventud? Probablemente sea la única que puede generarle esperanzas para continuar, la que imprime silencio a los lamentos: “Tácita, la musa décima” (*LFF*, 405).

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

⁴⁶² Un argumento que, por cierto, recuerda a *La vorágine* (1924), de José Eustasio Rivera. Recuérdese prácticamente el comienzo de la novela: «Cuando los ojos de Alicia me trajeron la desventura, había renunciado ya a la esperanza de sentir un afecto puro [...]. Nadie adivinaba mi ensueño. Seguía el silencio en mi corazón [...]. Le dije una noche, en su escondite, resueltamente: ¿Cómo podría desampararte? ¡Huyamos! Toma mi suerte, pero dame el amor. ¡Y huimos!» (Rivera, 1981: 9).

⁴⁶³ Anticipación también de su propia biografía. Ramos Sucre dejará su «trópico ardiente», «la maravilla de los cielos y mares nativos» de Cumaná, para acabar su vida en una ciudad europea, aunque no nórdica, sí situada al norte de la suya.

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.

En esta composición Ramos Sucre introduce, a través del título, una referencia al sucesor de Rómulo en el trono romano: Numa Pompilio. Plutarco (1985: 358 [8, 10-11]), en sus *Vidas paralelas*, señala que Numa, en consonancia con la discreción pitagórica, «enseñó a los romanos a venerar particular y especialmente a una Musa, a la que llamó “Tácita”, o sea, “callada” o “muda”, rasgo que parece propio de quien tenía presente y honraba el silencio pitagórico». Misma veneración profesaba con su frecuente parquedad Ramos Sucre y en este poema lo pone de manifiesto. La cualidad silenciosa de la figura femenina será también alabada, posteriormente, por Neruda en su famoso poema 15⁴⁶⁴.

La composición se articula de modo bipartito y muestra una extensión desigual. La primera parte, formada por los tres primeros párrafos, constituye un combo de realidad y, de nuevo, ensoñación –con apariencia de realidad–. La segunda, compuesta por los dos últimos párrafos, contiene el sorprendente desenlace con un viraje en los acontecimientos. El empleo de tiempos verbales en pasado y el aspecto descriptivo de la primera parte –la mujer transmite su inquietud ante el futuro; lo cual agota al sujeto, que opta por distanciarse de ella– sugieren una apariencia de realidad. El sujeto parece disfrutar de «la orgía del mundo» y no desea abandonarse al estado depresivo de la joven. Resulta curioso contemplar esta sección como una especie de desdoblamiento del propio poeta, como el Jekyll que es Ramos Sucre y el Míster Hyde que no alcanza a ser (Stevenson, 2015).

Sin embargo, en la segunda sección se introduce un cambio radical en el poema con el repentino empleo de los tiempos en presente, inquietando al lector: el sujeto se encuentra plenamente invadido por la insulsez vital de la joven y, antes de tiempo, se

⁴⁶⁴ Recuérdese el archiconocido verso «Me gustas cuando callas porque estás como ausente» (Neruda, 2017: 137)

dispone a descansar en su ataúd. Pero no duerme todavía. Como había previsto en el poema “Entonces”, sonámbulo por la tierra marchita, a última hora se encuentra con su musa, Tácita, la hermosa que lo incita al silencio definitivo⁴⁶⁵. El sujeto invoca a Tácita no propiamente para cantar, sino para que cese su voz –pues ha terminado la epopeya bélica–. Ella es la musa del silencio; de algún modo, la del sueño que tanto se le negó al propio poeta. No solo la de la moderación y la prudencia, sino la que trae el descanso y la mudez interminable. En consonancia con un mundo que lo atormenta en exceso, la musa de su epopeya va a acompañarlo a su destino último: la plenitud anhelada que se logra a través del silencio. En un mundo desvirtuado y agotador para el sujeto, como advierte Francesca Polito (2009b: 117-118) en “José Antonio Ramos Sucre: la poética de lo vago y lo oscuro”, el genio parece intuir un modo de alcanzar lo inefable. En el canto del aedo ramosucreano se percibe una búsqueda que va a ser constante en su producción: la unión con el todo. Una manera de aspirar al cosmos es recreándose en él.

V.2.2. *Demorarse con amor* o un tempo lento casi congelado

Ya se ha apuntado cómo Ramos Sucre se detiene en instantes concretos. Así, a la ausencia de cronología evidente se une el gusto del poeta por ralentizar el devenir temporal, por observar los acontecimientos y recrearse en topográficas, prosopografías y etopeyas. Por «demorarse con amor», apunta Kayser (1948: 260) citando la misiva de Schiller a Goethe del 21 de abril de 1799. En ello la *Iliada* resulta un ejemplo paradigmático.

Aristóteles (2007: 122) define en su *Poética* el poema homérico como «simple». La explicación de tal calificativo reside en la estructura de la composición: es prácticamente lineal, apenas se producen saltos temporales ni se introducen digresiones⁴⁶⁶. Ya hemos apuntado la unidad del poema homérico y la concentración que

⁴⁶⁵ No puede obviarse la relación susceptible de establecerse con Hermann Broch y Hugo von Hoffmansthal respecto al tema del sonambulismo y los amores plagados de misterio.

⁴⁶⁶ A diferencia de la *Odisea*, donde los saltos temporales son constantes.

se observa en él. Homero provoca ampliaciones del tema principal; estas retardan la acción y le confieren, en términos musicales, un *tempo lento* bastante poético que conecta con las creaciones de Ramos Sucre. El efecto *retardador*, como opinaban Goethe y Schiller⁴⁶⁷, de la poesía de Homero es también clave en la obra del cumanés. En los poemas en prosa de Ramos Sucre, el lector no adquiere conciencia del devenir temporal. Álvaro García López (2005: 31-32) en *Poesía sin estatua. Ser y no ser en poética* alude a un eterno presente que no accede a la secuencia del cambio. Esta es la sensación que se desprende de numerosas composiciones ramosucreanas.

La mencionada tendencia a la adjetivación encadenada en Ramos Sucre se relaciona de modo directo con este tiempo ralentizado. El gusto por la ornamentación que mostraron parnasianos y modernistas incidía también en un «quietismo» (Rama, 1985: 195) que, a propósito de Darío, Pedro Salinas denominó “paisajes culturales”; expresión que es posible aplicar al poeta cumanés. Cabe, incluso, definir ciertos poemas como estampas donde el tiempo parece, secundando a Sucre (1999: 23), prácticamente congelarse. Sin embargo, no debemos relacionar necesariamente tal tendencia con ausencia de viveza. El lenguaje ramosucreano resulta tremendamente plástico, él es capaz de emocionar con recreaciones sublimes de entornos sobrecogedores⁴⁶⁸. Así pues, esta aparente parálisis –potenciada por la habitual reclusión de los sujetos poéticos⁴⁶⁹– y la

⁴⁶⁷ En una carta de Goethe a Schiller el 19 de abril de 1797 (2009-2018), este se refiere a los «retrasos» en la poesía de Homero. Ya se ha mencionado la expresión «demorarse con amor» en la epístola emitida por Schiller dos días después.

⁴⁶⁸ Por supuesto la capacidad homérica para emocionar no deja atisbo de dudas. Como señala Antonio Colinas (2001: 16-17), la emoción aflora al poner el foco en el contenido del mito para transmitir un mensaje que toque el ánimo del receptor. Porque «Homero se encuentra en el umbral donde el mito se adentra en la poesía» (Broch, 2009: 85). Gerard (2009: 27-28) considera que «el genio de Homero siempre ha sido venerado» como un talante fuera de lo común; en gran parte por la época en la que se enmarcan sus producciones, que resultan de gran actualidad. Así, más allá del tono heroico y bélico, emerge la capacidad expresiva, que conecta con el estado emocional del individuo lector. El filósofo de Estagira definía en su *Poética* (Aristóteles, 2007: 122) la *Iliada* como «patética» debido a la profundización en ella de las pasiones humanas. Se percibe en la obra un interés por el destino trágico de los humanos. Las grandes pasiones jamás se atienen a tendencias, son consustanciales a la especie y se reflejan en los cantos iniciales de la estirpe. El mensaje del mito es universal. Un lector podrá reconocerse siempre en la valentía de Aquiles, en el arrojío de Héctor, en la astucia de Odiseo, en la fuerza de Áyax, en la prudencia de Néstor. Y de este modo, entrará en comunión, a través de los siglos, con el lenguaje primitivo que todo individuo entiende y que, mientras perdure la especie, no se extinguirá: el de las emociones. No obstante, en relación con Ramos Sucre se ha situado el estudio de este aspecto en el capítulo IX por entroncar con un concepto que también se va a presentar vinculado al Romanticismo: lo sublime.

⁴⁶⁹ Confer capítulos VIII y IX.

frecuente propensión por entornos abandonados –ruinas o mansiones desiertas– «suscitan un efecto contrario al estatismo; adquieren una dinámica a veces vertiginosa: nos arrojan a la intemperie del *sentido* (del *yo*, del *mundo*, de la *historia*, de la *verdad*)» (Sucre, 1999: 23). Y esta emoción no puede ser más sobrecogedora. Aunque a veces parezca detenerse en instantes banales, estos introducen al lector en situaciones dramáticas y trascendentales para los sujetos o las comunidades. Ramos Sucre nos emplaza en momentos rebosantes de inquietud y afectividad, como en el analizado “La hora” (219) o, por remitir a su producción inicial, en “El canto anhelante” (*LTT*, 59), que será estudiado en el capítulo IX con el objetivo de mostrar la capacidad ramosucreana para recrear un entorno sublime y emotivo desde los albores de su producción.

Respecto a los espacios en ruinas, estos remiten a la Troya destruida tras el derramamiento de sangre. Puccini (1996: 673) ha estudiado el interés que despierta en Ramos Sucre el aniquilamiento de esta ciudad. En poemas como “El escudero de Eneas” (*LTT*, 95), “Del ciclo troyano” (*LTT*, 107), “La heroína” (*LFF*, 308), “El sacrificador” (*LFF*, 320), “Mar latino” (*LFF*, 334) o “El mito versiforme” (*ECE*, 185) lo demuestra. He aquí el análisis de “Mar latino”, donde se incluyen referencias a Troya y a sus habitantes –no obstante, el poema también conecta de modo ideal con el próximo capítulo, pues no deja de ser la figura femenina, Helena, el eje de la composición, ni se prescinde de una situación que tiene mucho del proceso de enamoramiento de Paolo y Francesca–.

MAR LATINO

Estoy glosando el pasaje de la *Iliada* en donde los ancianos de Troya confiesan la belleza de Helena. Me escucha una mujer floreciente del mismo nombre. Los dos sentimos la solemnidad de ese momento de la epopeya y esperamos el fragor del desastre suspendido sobre la ciudad.

Agamenón, el rey de las mil naves, puede apresurar, apellidándolas, el desenlace de la contienda.

La sucesión de los visos del mar, presentes en la memoria de Homero, desaparece bajo el único tinte de la sangre.

La mujer me invita a dejar el recuento de las calamidades fabulosas y a seguir el derrotero de una fantasía más serena, en demanda de unas islas situadas en el occidente. Horacio las recordaba cuando quería descansar de los males contemporáneos.

Yo emprendo la excursión irreal sirviéndome de los residuos lapidarios de una leyenda perdida. Nuestro bajel solicita, a vela y remo, los jardines quiméricos del ocaso. Nos hemos fiado a un piloto de la Eneida. Su nombre designa actualmente un promontorio del Tirreno.

La voz mágica de mi compañera fuga las sirenas ufanas de sus cabellos, en donde se enredan las algas y los corales, y se muda en un canto flébil. Invita a comparecer, bajo el

cielo de lumbre desvanecida, la hueste de larvas subterráneas, mensajeras de un mundo espectral.

La complejidad estructural de este poema hace de su análisis algo sumamente interesante, pues, a pesar de su breve extensión, se mezclan en él tres planos diversos que terminan configurando un todo perfectamente unitario –gracias, especialmente, a que uno de los niveles actúa como eje vertebrador de la composición y enlaza los otros dos–. Los tres planos cuentan con la presencia de un ser femenino, denominado Helena, que actúa como figura esencial en ellos y los engarza. Dichos planos son los siguientes:

- Plano I: Eje vertebrador.

Momento en apariencia más real en el que se ubican el sujeto poético y la fémina que lo acompaña. Este nivel conecta los otros dos que se encuentran en la composición, pues es a través del sujeto poético como el lector fluye de uno a otro.

- Plano II: Glosa de la *Iliada*.

La inmersión en este plano la realiza el sujeto poético –y los lectores con él– al inicio de la composición y en el segundo párrafo. Se produce una síntesis, como seguidamente se comentará más rigurosamente, del canto III de la *Iliada*.

- Plano III: Ámbito de la imaginación.

Este nivel aparece en los dos últimos párrafos del poema debido a la invitación emitida por la joven que acompaña al sujeto. Ambos emprenden una travesía marítima.

Analizamos a continuación cada una de las secciones por orden de aparición.

En primer lugar, hallamos en el poema el eje denominado *vertebrador*, donde se sitúa el sujeto poético acompañado por una joven llamada Helena. Ambos se emocionan con la majestuosidad de la epopeya homérica y aguardan el conflicto que, seguidamente, se va a desarrollar. En este plano, no obstante, se anuncia también el segundo, como se percibe en la referencia inicial a la *Iliada*.

Respecto al segundo plano, aquí se desarrolla la glosa de la *Iliada* por parte del sujeto poético. En ella, el protagonista del poema en prosa lleva a cabo una especie de síntesis del tercer canto de la epopeya homérica. Para desentrañar las alusiones que esconde esta glosa, se incluye un sucinto resumen del canto III de la *Iliada*. Este se centra en el triángulo amoroso formado por Helena, Alejandro y Menelao⁴⁷⁰. Se relata, concretamente, una batalla entre Menelao y Alejandro por la más hermosa mortal; lucha de la que resulta vencedor el Atrida Menelao debido a la huida del troyano auspiciada por Afrodita. La diosa conduce a Alejandro y a Helena al hogar de este mientras el rey de Esparta busca al bello joven y solicita su recompensa: el regreso de Helena. La síntesis de este canto en el poema de Ramos Sucre se produce gracias a dos referencias extraídas de la *Iliada* que el poeta cumánés introduce en su composición; dos alusiones al canto III que se corresponden, prácticamente, con su inicio y su cierre:

- En primer lugar, el protagonista del poema se refiere a la sección en la que los ancianos que se encuentran junto a Príamo alaban la hermosura de Helena. Dicho episodio, que se transcribe a continuación, se halla al comienzo del citado canto de la epopeya homérica:

Los que estaban en torno de Príamo, Pántoo y Timetes,
Lampo, Clicio e Hicetaón, retoño de Ares,
Ucalegonte y Anténor, inspirados ambos,
ancianos del pueblo, estaban sentados en las puertas Esceas.
La vejez los había retirado del combate, mas eran consejeros
valiosos, parecidos a las cigarras que por el bosque,
posadas sobre un árbol, emiten su voz de lirio.
Así eran los príncipes troyanos sentados sobre la torre.
Al contemplar, pues, a Helena ascendiendo a la torre,

⁴⁷⁰ En la otra epopeya homérica, la *Odisea*, también aparece una referencia a Helena en boca de Penélope. Cuando Odiseo emprende el retorno a su hogar y se encuentra, al fin, frente a su esposa, esta se excusa de recibirlo con desconfianza en lugar de con muestras de amor y se queja de la actitud de Helena, motivo último por el que se vieron separados: «...no te enfades conmigo ni me guardes rencor por esto de no haberte mostrado mi cariño al comienzo, desde que te vi. Es que una y otra vez mi ánimo, en mi pecho, sentía recelos de que algún hombre llegara y me engañara con sus palabras [...]. Ni siquiera la argiva Helena, nacida de Zeus, se habría unido a un extraño, en el amor del lecho, si hubiera sabido que de nuevo los belicosos hijos de los aqueos la iban a reconducir a su casa en su querida patria. Pero un dios la impulsó a cometer tan vergonzosa acción. No meditó en su ánimo, desde un comienzo, su funesta locura, que para nosotros fue el principio de nuestra pesadumbre» (Homero, 2011: 453-454 [XXIII, 214-225]). Y es que, efectivamente, tras los sucesos bélicos, Helena regresa junto a Menelao y da a luz a su única hija: Hermíone, como se indica en el canto IV de la *Odisea* (Homero, 2011:93-94 [IV, 10-14]).

con voz queda se decían unos a otros estas aladas palabras:
«No es extraño que troyanos y aqueos, de buenas grebas,
por una mujer tal están padeciendo duraderos dolores:
tremendo es su parecido con las inmortales diosas al mirarla»
(Homero, 2010: 82-83 [III, 146-158]).

La griega Helena, la mujer más hermosa entre todas las mortales, deslumbra mediante su aspecto a cuantos se cruzan con ella. En la *Iliada*, los ancianos que la observan afirman comprender las disputas entre troyanos y griegos por su causa, pues la encuentran tan radiante y atractiva que les parece más próxima a una deidad que a un ser mortal.

- Tras esta referencia a Helena, el sujeto poético introduce también en su glosa de la epopeya al Atrida Agamenón, quien, con palabras exhortativas, se dirige a los troyanos de este modo al final del canto III:

Entre ellos tomó la palabra Agamenón, soberano de hombres:
«¡Oídmme, oh troyanos, dárđanos y aliados!
A la vista está que la victoria es de Menelao, caro a Ares.
Vosotros a la argiva Helena y las riquezas con ella
devolvednos, y pagad una multa que parezca apropiada
y se mantenga además en la memoria de los hombres futuros».
Así hablo el Atrida, y todos los aqueos lo aprobaron.
(Homero, 2010: 93 [III, 455-461]).

La presencia de Agamenón en el poema funciona como anuncio de la desdicha, sombra de la desgracia, aviso de la calamidad. Pide la devolución de Helena, que no se va a producir, y tras sus palabras, se introduce el canto IV con una cruenta disputa en la que caen muchos guerreros. Mediante ambas referencias, el sujeto poético lleva a cabo, por tanto, una síntesis del canto III y una apertura de su glosa hacia el canto IV que, sin embargo, se ve interrumpida por el regreso al primer plano a través, una vez más, de la figura femenina. Acongojados ante la violencia que está a punto de sucederse en la epopeya homérica, la joven acompañante del sujeto poético solicita a este que abandone el comentario de las desgracias próximas de la *Iliada* y que emprendan un viaje marítimo imaginario hacia las Islas Opulentas, uno de los nombres que el poeta latino Horacio –entre otros

autores— otorgaba a las Islas Canarias⁴⁷¹. Lacio, «un piloto de la *Eneida*», se encarga de dirigir el bajel mientras la acompañante del sujeto poético entona un canto plagado de tristeza.

Tras el análisis realizado, es posible afirmar que la presencia de Helena resulta fundamental en el poema ramosucreano, al igual que en el poema homérico. El sujeto poético se ha detenido en un instante de lectura no exento de emoción. También es posible apreciar en la obra de Ramos Sucre, sin embargo, demoras menos impactantes, aedos que contemplan y retransmiten hechos cuyas consecuencias el lector desconoce: «aves de rapiña circulan frecuentes en las alturas del aire» apunta en “La cuna de Mazeppa” (*LTT*, 113). Así se comportan los sujetos poéticos: observando a su alrededor, transmitiendo un acontecimiento que corresponde a un breve instante y que, pese a todo, no deja de llevar aparejada cierta inquietud. En el citado poema, el sujeto poético implícito describe la llegada de la primavera y, al tiempo, la de un jinete —probablemente Mazeppa— a una ciudad. Por el título del poema podemos entender que se trata de la cuna que vio al sujeto nacer: en el caso de Mazeppa, Kiev —específicamente, el territorio de Mazepyntsi, muy próximo a la capital—.

LA CUNA DE MAZEPPA

Un aura fácil propaga la querella de la tierra cubierta de ruinas, lastimada por el invierno y su saña de vencedor. La estación nueva espira un fuego vital, preludio del bullicio. Los ánades retornaron a los pantanos deshelados, y turban la superficie de azogue. Humilde flor esporádica supera al yerbazal fecundo, tapiz de la sabana, mullido por la primavera. Los tallos surgen a porfía, delgados y briosos, del agua superficial, derramada. El sol diferencia los tonos del verde en las ondulaciones de la pradera agitada por el viento, y una nube proyecta la sombra de su vuelo. Aves de rapiña circulan frecuentes en las alturas del aire, y desde allí registran su dominio o lo recorren con determinación de mensajeros. El cielo, de azul nítido, baja en redondo sobre el yermo, criadero de lobos, y un jinete, embutido en su hábito de felpa, cruza a galope en demanda de una ciudad de cúpulas doradas.

Ambiente y acontecimientos asociados al personaje se encuentran íntimamente relacionados en el poema. ¿Llega la primavera y, con ella, el jinete a su tierra o es él quien

⁴⁷¹ Horacio (2007: 460) alude en *Odas* IV (8, 27) «las islas donde reina la abundancia». En *Épodos*, en el número dieciséis se recogen las «islas opulentas» (Horacio, 2007: 557). En ambos casos se refiere a las Islas Afortunadas que, según José Luis Moralejo (Horacio, *ibid.*) en sus notas a la edición de Gredos, fue el «último reducto de las bondades de la Edad de Oro, que ciertas tradiciones acabarían identificando con las Canarias».

va sembrando ese verdor? Mazeppa batalló por la independencia de Ucrania, simbólicamente puede derivarse tal esplendor natural al de la redención del pueblo. Esa tierra en ruinas, asediada por el invierno inclemente, experimenta el candor que anuncia la vida. El sujeto poético implícito, a través de la tercera persona del singular, concentra su atención en aspectos relacionados con los sentidos del oído –el «bullicio»– y, especialmente la vista –el más desarrollado, por cierto, por las «aves de rapiña»–. Es, en definitiva, el modo que encuentra el autor de provocar el movimiento en el poema. Tras la quietud invernal, se inicia la actividad. De los pantanos se ha descongelado el hielo, los patos regresan a dicho entorno e inquietan el lugar; las flores ascienden entre el colchón «mullido» con el que se metaforiza la hierba creciente; la luz y el viento ofrecen una paleta cromática del frescor y la lozanía del prado; el cielo regala su limpidez esplendorosa a las aves que controlan su territorio y los lobos se multiplican, incrementando dicha vitalidad. En este entorno radiante, tan inocente, acogedor y benévolo desde el punto de vista vegetal –una idea que se refuerza con el empleo de sintagmas como «aura fácil», «estación nueva», «humilde flor», «yerbazal fecundo [...] mullido», «tallos [...] briosos» y «cielo, de azul nítido»–, resulta llamativo que dos de las tres variedades de animales mencionadas se caractericen por sus connotaciones amenazadoras: el ave de rapiña y el lobo. Puede entenderse como un anuncio del broche del poema: la intimidación que suscita el jinete cabalgando hacia la ciudad. En síntesis: una estampa descriptiva donde la precisión del aedo alcanza la anchura del tallo que se eleva en el poema. Una recreación plenamente lírica, donde el artista se regocija en una impresión que sugiere al lector –una vez identificado el referente cultural– un mundo de acontecimientos y sensaciones.

No podemos dejar de mencionar que este *tempo lento* encuentra su conexión semántica con los entornos ruinosos. Tal es la situación inicial de la tierra dibujada en “La cuna de Mazeppa”: se encuentra «cubierta de ruinas». Como Troya, que, aunque no se incluye en la *Iliada*, quedaría reducida a escombros. Se trata, siguiendo a Bravo (1997: 13) en el caso ramosucreano, de una detención del «torrente temporal para mostrar las ruinas y la decadencia, en el trasfondo de un esplendor perdido». Troya, Ilión, Wilus(s) hitita, Pérgamo –nombre con el que Homero se refiere a la ciudadela de Troya–, capital de Tróade, dominadora de la ruta de acceso al mar de Mármara y al mar Negro, situada a

la entrada del estrecho de los Dardanelos –el Helesponto– (Bordas, 2006: 49). Fortificada y rica, y vencida hasta quedar en ruinas; realidad histórica⁴⁷² o mito⁴⁷³. Troya, centro de poder, espacio fundamental para el intercambio comercial, la Ilión opulenta, reducida a su fantasma. A ella se alude en la *Iliada* como la ciudad «de anchas calles» (Homero, 2010: 50-51 [II, 29 y 66]), «la bien amurallada» (Homero, 2010: 52 [II, 113]), «la bien habitada» (Homero, 2010: 53 [II, 133]), «la elevada ciudad de Príamo» (Homero, 2010: 59 [II, 332]). Nueve años transcurren desde que los argivos intentaron hacerse con Troya y no será hasta el décimo cuando logren su propósito; así lo presagia Calcante.

Parece bastante plausible que a lo largo de los nueve años anteriores, los griegos continentales se dedicasen a efectuar una serie de incursiones destinadas a debilitar tanto el comercio como el abastecimiento que se realizaba en aquella zona del Asia Menor [el Helesponto], que Troya controlaba y, de esa forma, debilitar este centro de poder hasta el punto de no poder aguantar un ataque final de la magnitud que se concentró bajo el mando de Agamenón (Bordas, 2006: 12).

Sin embargo, la caída de la ciudad no se expresa tanto en la *Iliada* como en la *Odisea*⁴⁷⁴. Las recreaciones literarias y filmicas del poema homérico han contribuido a la confusión popular, tergiversando el auténtico contenido de cada uno de los poemas; no obstante, puesto que los títulos de las películas no se refieren de modo directo a la *Iliada*, tales modificaciones no han de ser recriminadas. El hecho de que la guerra de Troya se cierre con la caída de la ciudad supone una modificación del poema homérico, pero es innegable que constituye el desenlace último de la *Iliada*, aunque se incluya en la *Odisea* (Prieto Arciniega, 2005: 25)⁴⁷⁵. Con frecuencia los filmes sobre el ciclo troyano introducen, tras la guerra, la secuencia del caballo de madera accediendo a las murallas de Ilión (Prieto Arciniega, 2005: 28). El mito de la ciudad caída encuentra en la producción de Ramos Sucre una amplitud desbordante, pues –ya como sucinta alusión, ya como referencia fundamental– la recurrencia a la misma resulta significativa. Bravo (1997: 26) apunta que la ciudad ramosucreana se constituye como un espacio donde

⁴⁷² Michael Siebler o Joachim Latacz señalan la veracidad histórica de los acontecimientos. *Vid.* Latacz (1989): *Troya y Homero. Hacia la resolución de un enigma*.

⁴⁷³ Véase M^a Cruz Fernández Castro (2001): *Leyendas de la guerra de Troya*.

⁴⁷⁴ En el canto VIII, Demódaco relata la caída de la ciudad a petición de Odiseo.

⁴⁷⁵ *Cfr.* “Troya sin Homero: *Troya* (2004)”.

perderser e incrementar el desasosiego, «laberinto y desolación». Ramos Sucre alude en “Montería” (LFF, 381) a «Tebas, la ciudad de las cien puertas», descrita por Homero de este modo, y dibuja urbes como “La ciudad de las puertas de hierro” (LFF, 382). Curioso, por cierto, que el poeta venezolano introduzca dichos poemas seguidos, encadenando las puertas de cada una de las composiciones. Un repaso por la producción ramosucreana pone de manifiesto esta conexión individuo-espacio. Como apunta Bravo (1997: 27), esto queda acreditado en el poema “Del destierro” (443), composición no recogida en ninguno de sus libros:

Llevo en el espíritu la desolación del paisaje, la naturaleza está de duelo; comunicó la montaña su inamovilidad a la neblina que la envuelve; del aroma y del canto está huérfano el aire, árboles melancólicos, como soñolientos agonizan bajo un cielo plomizo, en una atmósfera asfixiante. En este lugar lleno de silencio, parece que solo viviera mi corazón alentado por un recuerdo.

En la *Iliada* se mencionan otras ciudades saqueadas por los aqueos, como Tebas –nombrada por Aquiles en el canto I⁴⁷⁶–. En este lugar se ofrece una tabla donde se recogen los distintos escenarios urbanos y ruinosos reflejados en la obra de Ramos Sucre:

<p><i>La torre de Timón</i></p>	“El familiar” (10-11) – ciudad extinta, reino abolido.
	“Entonces” (22-23) – ciudad nórdica, ciudad extraña.
	“La alucinada” (24) – ruinas de ciudad innominada.
	“En días de Cartago” (54-55) – Cartago doblegada por las luchas.
	“El escudero de Eneas” (95) – ciudad libre de la guerra.
	“La ciudad” (97) – ciudad infeliz.
	“La vida del maldito” (103-104) – ciudad nativa, lejana del progreso.
	“Sueño” (105) – paraje horrendo donde muere el sujeto.
	“La cuna de Mazeppa” (113) – paisaje en ruinas.
	“Entrevisión del peregrino” (125) – ruinas monumentales.
“El romance del bardo” (129) – ciudad que ha perecido a causa de una batalla.	
“Vestigio”(130) – ciudad patricia.	

⁴⁷⁶ Aquiles, tras ser ultrajado por Agamenón y perder su botín de guerra, la joven Briseida, explica a su madre Tetis lo sucedido entre lágrimas y casi a modo de purga, pues ella, como diosa, conoce lo sucedido. En su parlamento, menciona el asalto a Tebas: « “¡Hijo! ¿Por qué lloras? ¿Qué pena invade tus mientes?/ Habla, no la ocultes en tu pensamiento, sepámosla ambos”./ Con hondos suspiros respondió Aquiles, de pies ligeros:/ “Lo sabes. ¿Por qué relatarte todo eso que ya conoces?/ Fuimos a Tebas, la sacra ciudad de Etión, la saqueamos por completo y nos trajimos aquí todo...”» (Homero, 2010: 40 [I, 362-367]).

<p><i>Las formas del fuego</i></p>	<p>“El emigrado” (278) – una plaga mortífera destruye la capital del reino. “El guía” (280) – ciudad destruida por terremotos y aislada. “La plaga” (286) – ciudad condenada al infierno. “La bruja” (304) – ciudad abandonada. “El presidiario” (314) – aldea donde crece el sujeto. “Las mensajeras del alba” (322) – ciudad herética. “Mar latino” (334) – el desastre suspendido sobre Troya.</p>
<p><i>El cielo de esmalte</i></p>	<p>“Cereal” (149) – ciudad precipitada a su ruina. “El ciego infalible” (155) – ciudad mustia. “Edad de plata” (159) – ciudad en decadencia. “El clamor” (184) – la ciudad del poeta, donde no lo dejaban salir. “El mito versiforme” (185) – Troya derruida. “La cuestación” (190) – la ciudad se refleja como espacio de vicio. “El error vespertino” (199) – ciudad fatídica. “La abominación” (212) – se maldice la ciudad. “El cautivo de la sombra” (237) – amarga e infecunda. “La canonesa” (252) – ciudad de penumbra.</p>

Pocos son los poemas donde la ciudad se califica positivamente. Quizá, entre los escasos ejemplos se pueda incluir “El asno” (*ECE*, 233), ya mencionado, donde la ciudad se muestra agradable por hallarse próxima a un entorno natural, o “Residuo” (428), su último poema, donde la urbe es descrita como «ciudad ilustre». No dejamos de atisbar aquí reminiscencias a las concepciones urbanas que muestran poetas como Bello en “La agricultura de la zona tórrida”, Martí en “Amor de ciudad grande” o García Lorca en “La aurora”. La ciudad mostrada como espacio decadente, artificioso y deforme que acompaña la corrupción del individuo.

V.3. LOS «JÓVENES E INFORTUNADOS» LUCHANDO COMO BUITRES

El buitre suele alimentarse de cadáveres, pero también puede cazar seres vivos. Es extraño tal comportamiento, pues ni su pico ni sus garras –a pesar de la robustez que poseen– están diseñados para atacar. En el octavo tomo de la *Enciclopedia de las ciencias naturales* (1987: 31) se indica que el buitre no suele matar a sus presas, aunque esto puede ocurrir excepcionalmente. No obstante, su comportamiento no es el de un ser frenético, violento por norma y sin motivo; el buitre, ya se ha dicho, es un estratega perseverante de vista incansable desde las alturas. Su actitud responde a la necesidad de alimentarse. Una vez que escoge a su presa, la devora con experta discreción, sin denigrarla a ojos de nadie –a pesar de su incuestionable presencia–.

El canto XVI de la *Iliada* es uno de los ejes fundamentales del poema homérico. Este se conoce, como es sabido, por el título de “Patroclea” porque contiene el relato de las hazañas de Patroclo y su famosa muerte. Uno de los numerosos crímenes que Patroclo ejecuta es contra Sarpedón, hijo de Zeus y Laodamía, enfrentamiento que se describe de este modo: «como dos buitres de ganchudas garras y corvos picos/ luchan sobre una elevada peña entre ruidosos graznidos,/ así se lanzaron uno contra el otro entre estridentes gritos» (Homero, 2010: 359 [XVI, 428-430])⁴⁷⁷. Dos jóvenes destinados a una muerte pronta que suscita la conmiseración incluso de los dioses. De hecho, Sarpedón, antes de morir, avivará la compasión de Zeus –es su hijo–, llegando este a plantearse evitarle tal fin. Hera, no obstante, le recuerda a Zeus que todos los mortales están abocados a la muerte y que esta no se les puede arrebatar; de lo contrario, los dioses andarían salvando a sus favoritos sin caer ninguno de ellos en la guerra. Le recomienda, pues, que lo deje morir a manos de Patroclo y que después envíe a la Muerte y al Sueño para que lo lleven ante su familia en Licia, donde realizarán honrados funerales, «¡ése es el privilegio de los que mueren!», concluye (Homero, 2010: 360 [XVI, 457]).

⁴⁷⁷ Destaca en estos versos, además de la elevación en la peña, el elemento sonoro –aspecto que atraviesa toda la producción de Ramos Sucre–: desde los «lobos aullantes» de “Preludio” (*LTT*, 3) hasta el «laúd siniestro» de “Residuo” (428), que obliga al cierre de ventanas, o incluso «su voz», que provoca el alejamiento de «una forma casta, de origen celeste».

En el ya comentado “Plática profana”, se define a los héroes de la independencia hispanoamericana, recuérdese, como portadores de «la crueldad del buitre que no humilla a su víctima inmolándola en el suelo, sino que de un solo arranque de sus alas la eleva muy alto, hasta sobre una cumbre, y sobre ella la sacrifica, extraño sacerdote, como sobre un altar» (*LTT*, 6). El guerrero se caracteriza como un buitre, se identifica con él, es un discreto asesino que no avergüenza a sus víctimas –como tampoco lo hacen los argivos ni los troyanos al permitir que se celebren los funerales de sus enemigos–. No hay ultraje final, es el privilegio de los fallecidos, como expresaba Hera. El guerrero es cruel durante la lucha, después actúa con nobleza y majestad, no cabe en su condición heroica el ensañamiento mezquino. Ni siquiera, como se recuerda, en el asesinato tan poco heroico de Héctor a Patroclo –tercero en rematarlo– ni en el caso de Aquiles, que no persistirá en tal bajeza con el cadáver de Héctor, aunque a su «corazón de hierro» le cueste ceder⁴⁷⁸. Dos escenas estas en las que Bernal (2009: 11-12) advierte un interesante paralelismo: es la fatalidad quien retribuye al asesino ante la ausencia de un dios justiciero. Ambos dejan de respetar el código de honor, ambos intentan profanar el cuerpo de sus víctimas y ambos van a recibir el anuncio de sus muertes. Patroclo predice la muerte de su asesino a manos del Pelida (XVI) como Héctor hará con la del suyo ante las puertas Esceas (XXII): «La guerra consume las diferencias hasta la humillación total del único. Llámese Aquiles o Héctor, el vencedor se parece a todos los vencedores, y el vencido a todos los vencidos» (Bernal, 2009: 12).

Es la fatalidad un aspecto llamativo en un poema como “Fantasía de la estación adversa” (*LTT*, 121). En dicha composición, «el cortejo de los jóvenes alegres» no logra evitar su naufragio antes de desembarcar tras su aventura. Han accedido a un palacio en ruinas, profanando sus estancias, burlándose de las armas dignas, y esto provoca la venganza de «ecos indignados». El tono moralista de Ramos Sucre no puede evitar mostrarse ante ciertos comportamientos que, seguramente, le provocarían repulsión,

⁴⁷⁸ La tradición ha endurecido la personalidad de Aquiles (Alexander, 2015: 11-13), pues el conocimiento de los acontecimientos acaecidos en Troya se realizaba a través de producciones latinas posteriores y de composiciones medievales –el *Roman de Troie*, por ejemplo, donde se incluye a un Aquiles brutal e inferior al noble Héctor (Alexander, 2015: 11)–. Este es el prototipo de Aquiles que actualmente se conoce: el valiente tremendo que no atiende a razones cuando lo domina la cólera.

como la «peregrinación bulliciosa» de estos jóvenes. En el poema, a modo de lección, los hace naufragar tras construirse estos una barca sencilla. La fatalidad se acentúa con ciertas notas que remarcan la alegría de los muchachos –«canciones volanderas», «humor desprevenido»– y la terrible sensación de inmortalidad que demuestran, «seguros de continuar» y, sin embargo, ahogados por su creador. De nuevo es el mar el que provoca el infortunio en “La isla de las madrêporas” (*LFF*, 273): un joven cazador se enreda con su arpón y muere al ser arrastrado por la ballena que planeaba pescar. La naturaleza responde siempre revelándose al despropósito y a la travesura juvenil, como en “La huérfana” (*LFF*, 332), del mismo poemario. Aquí una joven golpea a un ave con una piedra y, como recompensa, un cocodrilo devorará a la muchacha.

Valerosos y correctos, hermosos y visionarios, en ocasiones más próximos a los dioses que a los hombres, así son los individuos ramosucreanos de “Tiempos heroicos” (*LTT*, 12-13) –titulado en *Trizas de papel* “Hace un siglo” (R.S., 1991: 17-18)–. Apunta Pausides González (2009: 141) que el motivo de fondo del texto –nunca aludido expresamente– es la batalla de Carabobo⁴⁷⁹. La historia, como se observa, queda diluida en la escritura más libre del artista, conectando con los procedimientos épicos. Se incluyen en el texto héroes que contribuyeron a la independencia de Venezuela: Simón Bolívar, José Francisco Bermúdez, José Francisco Azcue, Agustín Arrijoja o Santiago Mariño⁴⁸⁰. A continuación se incluye el primer párrafo de “Tiempos heroicos” donde se describe a estos hombres como auténticos héroes de la *Iliada*; una perspectiva que se apoya con el símil homérico:

A la demanda de Bolívar salió del Oriente el ejército más errabundo. Hacia el Centro adelantóse soberbio, dispersando y desconcertando al enemigo en combates sin cuento, que se prendían cual súbitos incendios. Sus jefes tenían nombres terríficos, de sonoridad bárbara:

⁴⁷⁹ Punto de vista que emerge a raíz de la versión del texto en *Trizas de papel*, donde se advertía mayor sublimidad bélica (González, 2009: 7). Compárese «Él 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» con «Él hermanó las huestes recelosas debajo de la bandera venezolana, rodeada de muerte en cien campos, como un ídolo complacido en hecatombes». Las construcciones desechadas alejan la citada referencia a Carabobo (González, 2009: 7).

⁴⁸⁰ En relación con Mariño, cabe señalar que se alude a 1814, año en el que este, llamado por Bolívar, sale de Oriente para auxiliar el país (González, 2009).

Bermúdez, Azcue, Arrijoja. En ellos se cumplía el concepto del heroísmo, cuya pauta nos dejó Homero, porque jóvenes e infortunados eran a aquella hora los paladines como el protagonista de la *Iliada*. Avanza, el primero de todos, Santiago Mariño, que trae por la melena a un león: a José Francisco Bermúdez, que del valor venezolano dio en toda su vida la más fiera, avasallante muestra. La Libertad no contaba en sus filas caballero más espléndido que aquel infausto rival de Bolívar, pródigo en sacrificios, arrojado y apuesto como un Byron. Con una lira, habría sido imagen de Apolo. El más alto grado militar lo alcanzó de un vuelo este hombre, afortunado al principio de su carrera, como favorito de un hada: a los veinticuatro años era general, y precedía a Bolívar en redimir a Venezuela.

Un ejército incansable, capaz de extrañar y sobrecoger al enemigo. A la orden de *El Libertador* salen hombres como Bermúdez, Azcue, Arrijoja. Todos ellos «jóvenes e infortunados». Bermúdez (1782-1831) es asesinado en Cumaná en 1831 a causa de un disparo de Rafael Berrizbeitia, contaba con cuarenta y nueve años; José Francisco Azcue fallece en 1815; también Agustín Arrijoja. Quien parece despertar mayor veneración en Ramos Sucre es Bermúdez, al que define como *león*. Guerrero de gran coraje y elegancia, compara su hermosura a la del sexto barón de Byron (1788-1824), cuyo atractivo físico también encontró demasiado pronto el beso de la tierra: a los treinta y seis años. Esta es la pauta de heroísmo que legó Homero a partir del «protagonista de la *Iliada*»: el héroe ha de sufrir una muerte temprana.

Pero el autor de “Tiempos heroicos” no se contenta con esta comparación entre Bermúdez y Byron, y continúa vinculándolo con el dios Apolo⁴⁸¹, al que igualaría en imagen si hubiese poseído una lira en la mano –pues en belleza ya lo alcanzaba–. Recuerda, asimismo, la precocidad⁴⁸² de Bermúdez, como tocado por una varita: general a los veinticuatro años antecesor de Bolívar en la liberación de Venezuela. El resto del escrito incide en su interés hacia Bermúdez, señalando la rebeldía feroz de este personaje, lo que le provocó una «mengua en la historia»; una mengua que él disculpa debido a la juventud del individuo. Finaliza refiriéndose a Bolívar, elevándolo a héroe próximo a la

⁴⁸¹ Apolo, dios de gran hermosura, dueño de unos bucles negros de reflejos azulados (Grimal, 2008: 36).

⁴⁸² Un aspecto que interesa a Ramos Sucre en lo que respecta al despunte del valor guerrero. En “El general de los cartagineses” (*LFF*, 281) el sujeto poético, «el más joven de los capitanes», va a ser escogido como nuevo caudillo. Uno de los próceres encargados de elegir al nuevo jefe resalta precisamente este rasgo: «Veía en la juventud la garantía de la victoria», rasgo que se completa con la inteligencia del sujeto. En “Mito” (*LFF*, 293) el joven príncipe logra para su ejército la victoria en una batalla porque «posee la idea virtual y el verbo redentor», la sola «presencia del joven suprime las fluctuaciones de la victoria y neutraliza el ardid de los rebeldes».

divinidad con un símil netamente homérico –«como un ídolo complacido en hecatombes»– y destacando la visión abarcadora de este, que aspiraba a una «gran patria sin fronteras». Es esta también, dicho sea de paso, la noción de patria que defiende Ramos Sucre: una patria más universal e íntima (González, 2009: 141-142). En consonancia con esta última idea observamos un salto en el pensamiento de Ramos Sucre: desde el arraigo a una tradición –la venezolana–, mostrando interés por el héroe concreto, desembocará en una percepción universal de la historia donde el sujeto va a adoptar los perfiles más diversos, alimentando la noción de colectividad. El cambio de pensamiento es ascendente y se dirige a la permanencia. Como señala González (2009: 6), la visión de Ramos Sucre pasa «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».

A José Francisco Bermúdez elogia también en la citada “Alabanza a Bermúdez” (*LTT*, 65-66), donde hemos señalado el rechazo que Ramos Sucre imprime a la violencia desmedida de la guerra. Introduce en el texto el ensalzamiento de sus cualidades guerreras; rasgos que no llegaron a conectar con un perfil más familiar del héroe. Bermúdez, como se lee en la composición, «no se divide entre el campamento y la familia, entre la ardiente *Iliada* y la doméstica *Odisea*»⁴⁸³. Él vive y muere exclusivamente en la epopeya guerrera. No le interesa ningún botín, «muestra el desinterés y la invulnerabilidad de algún dios batallador en setentrional mitología». Un guerrero como él, considera el sujeto del texto, debería descansar en un sepulcro a su medida: elevado. Un «túmulo» funerario «a la orilla del mar o en desnuda cima» porque fue, como lo califica “En la muerte de un héroe” (*LTT*, 21) un «guerrero descomunal».

V.3.1. La *areté*: educados en la excelente crueldad

La vida humana, enseña Homero, merece la pena vivirla con verdad. Y esta existe cuando el individuo se entrega absolutamente a ella, sin medias tintas, sin cobardía ni

⁴⁸³ Vid. Aristóteles (2007: 122).

mediocridad. La entrega absoluta a la vida se demuestra en la exigencia hacia los distintos ámbitos de la personalidad. En el caso de los héroes homéricos, en pulirse física y mentalmente para alcanzar la excelencia. El vitalismo y el perfeccionamiento tienen que ver con la defensa de un paradigma aristocrático (Ugalde, 2006: 13)⁴⁸⁴, una búsqueda de la superación, un deseo de alcanzar un tipo humano: el hombre grande y pleno que encarna las virtudes a las que está destinado sin dejar de ser profundamente humano (Ugalde, 2006: 14-15).

Los individuos de Ramos Sucre también se van a entrenar corporal y mentalmente para alcanzar sus más elevadas pretensiones, pero, como se verá especialmente en el capítulo VII, el fin último del empleo de estas cualidades no será positivo. La causa de ello reside en el estímulo que los sujetos reciben del mundo: este es un entorno dominado por lo inmediato y lo material, las relaciones sociales se rigen por la hipocresía y la ruindad, y ante ello, los héroes se preparan para imponer su propia ley: la de la crueldad. Los sujetos ramosucreanos se relacionan con estos héroes virtuosos; sin embargo, sufren ante el creciente materialismo que advierten en la sociedad. La falta de compromiso, la escasa exigencia, la búsqueda de lo inmediato, la poca voluntad «ha oscurecido el conocimiento verdadero, que como el valor guerrero es astucia instantánea, originalidad brusca, capaz de afrontar cualquier dificultad, derrotando la teoría preconcebida y la erudición encasillada y minuciosa» (Noriega Olmos, 2005: 69). Rama (1985: 181) ha apreciado un aspecto importante que enfrenta la concepción del poeta cumanés con los ideales griegos. En el poema homérico se muestra que lo bello tiene que ver con el bien y que ambos caminan unidos. Ramos Sucre parece comulgar con esta idea griega en *La torre de Timón* –por ejemplo, como recuerda Rama (1985: 192), en “Elogio de la soledad”, donde se refiere a «los cultores de la belleza y del bien» (19)–, pero, según avanza su producción, se puede observar un viraje en su pensamiento. Son numerosos los poemas de su siguiente obra, *Las formas del fuego*, que pueden atestiguarlo⁴⁸⁵. Así, aproximándose a la concepción moderna que Baudelaire introduce en *Las flores del mal* (1857), Ramos Sucre comenzará a considerar que son el mal y la crueldad los generadores

⁴⁸⁴ Cfr. Benjamín Andrés Ugalde Rother (2006): *Homero y Nietzsche: aristocracia y voluntad de poder*.

⁴⁸⁵ Vid. capítulo VII.

de la hermosura. En este punto, la atención se focaliza en ese entrenamiento previo, en la formación del depravado ideal. De gran importancia para el desarrollo de este punto resulta la percepción de Jaeger en *Paideia* (1982), referencia que va jalonando esta sección de la cartografía ramosucreana.

El vocablo *areté*, según Jaeger (1982: 20-21), no ofrece traducción exacta, la más cercana podría ser ‘virtud’: «la palabra “virtud” en su acepción no atenuada por el uso puramente moral, como expresión del más alto ideal caballeresco unido a una conducta cortesana y selecta y el heroísmo guerrero, expresaría acaso el sentido de la palabra griega». Es un término, pues, emparentado con las aptitudes bélicas –fuerza, habilidad– y con el valor heroico –en el que se relaciona moral y fuerza– (Jaeger, 1982: 22), pero también con la astucia y la prudencia. López Eire (2000: 50) define la *areté* como «un conjunto de cualidades: la belleza física, la virtud moral, la virilidad en todas sus especies, la elocuencia, la fortaleza, la inteligencia, la agilidad y el sentimiento del honor». Sin embargo y ante todo, se vincula con la fuerza y el valor en la lucha (Jaeger, 1982: 22):

El concepto de *areté* es usado con frecuencia por Homero, así como en los siglos posteriores, en su más amplio sentido, no sólo para designar la excelencia humana, sino también la superioridad de seres no humanos, como la fuerza de los dioses o el valor y la rapidez de los caballos nobles [...]. La *areté* es el atributo propio de la nobleza. Los griegos consideraron siempre la destreza y la fuerza sobresalientes como el supuesto evidente de toda posición dominante. Señorío y *areté* se hallaban inseparablemente unidos (Jaeger, 1982: 21).

Para Ramos Sucre el valor es una cualidad esencial de todo individuo digno del calificativo *heroico*. Expone el poeta cumanés su consideración de este rasgo en la composición titulada “En la muerte de un héroe” (*LTT*, 21):

EN LA MUERTE DE UN HÉROE

Hasta en la opinión de graves y aprobados autores eclesiásticos la guerra es plantel de virtudes y gimnasio de caracteres. Descubre y remunera el valor, que es un caso de la abnegación, que es un despecho de los hombres altos, inconformes con la realidad menguada. Generoso y original es el valiente; de allí su prisa en amparar y hospedar los ideales desairados.

Del soñador es la sed del martirio, la curiosidad por la aventura, la exposición de la vida antes de la utilitaria vejez. El valor es en su alma, desterrada y superior, un artístico anhelo de morir.

Temprana melancolía, fiebre dolorosa y oculta es de ordinario esa virtud radical del soldado. Huye por tanto de la frecuente exhibición, del alarde brutal y plebeyo, acompañándose con la disciplina y con la espera de lucidos lances. El valeroso es

tranquilamente enérgico.

El valor es timbre de las castas egregias, criadas para el torneo decoroso y gallardo. Copia el campo de batalla el palenque de los caballeros en el urgente peligro, en las ufanas banderas, en el duro pregón de los heraldos. También es el ejército una orden hidalga y abstinentes.

El valor es una de las tantas dotes hermosas y funestas. Lleva al sacrificio y a la muerte, apareja el desastroso escarmiento. Se perpetúa y repite por el ejemplo más que por la herencia insegura, ya que el valeroso está predestinado a perecer sin hijos, en verde juventud.

Resentimiento y protesta del idealista, gravedad amarga, señoril entono, atrevimiento sereno, prenda infausta, era a un tiempo mismo el valor completo de Manuel Bermúdez. Se enfrentaba al enemigo en armas, a la naturaleza desatada, a la calamidad de la suerte. Debía su ánimo al ejemplo, porque nació en donde vegeta la energía varonil. Lo debía igualmente al linaje; con los brazos abiertos lo habrá reconocido por suyo José Francisco Bermúdez de Castro, el guerrero descomunal que en los muros humeantes de Cartagena cerró el paso a don Pablo Morillo con la espada del Cid.

Prácticamente todo el texto, a excepción del último párrafo –que es una concreción en determinados guerreros– supone un ensalzamiento del valor y de las cualidades guerreras a él vinculadas. El valiente, considera el sujeto del poema, es generoso por consagrar su tiempo a acrecentar la realidad «menguada» y por renunciar a sus propios intereses en pos de la recuperación de los ideales generales. Además, es original, pues es capaz de emprender actos nuevos que generen un cambio en el mundo. Son estas dos cualidades –generosidad y originalidad– que remiten, de modo primario, a los arquetipos del religioso y del poeta. Así, desde una concepción estética de la existencia, se vislumbran aspectos relativos a los niveles ético y religioso. El valor permite, apunta el sujeto de “En la muerte de un héroe”, hacer de la vida una obra de arte. Para los individuos contemplativos, el valor se convierte en «un artístico anhelo de morir». La muerte en la batalla se revela como un modo de inmortalizar la existencia; una especie de performance contemporánea donde la vida se convierte en pieza de museo⁴⁸⁶.

Se incrementa el valor mediante la condición de la humildad⁴⁸⁷. En el texto se rechaza la «exhibición», el derroche de cualidades sin administrarlas con «disciplina» y

⁴⁸⁶ A este respecto, *cfr.* Dreyfus y Rabinow (2001: 269), donde Michel Foucault se pregunta: «¿podría alguien convertir su vida en una obra de arte? ¿Por qué puede la lámpara de una casa ser un objeto artístico, pero no nuestra propia vida?». El pensador francés remite precisamente al mundo griego para hallar el sustento a la concepción estética de la existencia.

⁴⁸⁷ Es este un rasgo emparentado con una cosmovisión cristiana. Jaeger (1982: 25) apunta que el cristianismo observa en el deseo de distinguirse y en la aspiración al honor y a la aprobación externa una vanidad y, por tanto, un pecado.

hacer uso de ellas en «lucidos lances». Define al valiente como «tranquilamente enérgico». Tan seguro de sus aptitudes que no precisa alardear de ellas continuamente, pese a su insigne grandeza. Cierra esta loa a la valentía calificándola como «una de las tantas dotes hermosas y funestas», pues conduce al peligro y en muchos casos a la destrucción, es preciosa y aniquiladora, convierte a los individuos en seres casi divinos con el coste de sus propias vidas. Considera la valentía una virtud no hereditaria porque «el valeroso está predestinado a perecer sin hijos, en verde juventud». Una esterilidad forzada y necesaria precisamente para perpetuar dicha virtud a través del ejemplo.

Para Ramos Sucre, como se observa, el valor se eleva como virtud fundamental. Incluso cuando esta cualidad se da en un personaje desconocido y –aparentemente– secundario, desvía la atención del poeta hacia el mismo, sacrificando el protagonismo del supuesto héroe. Tal es el caso de “El escudero de Eneas” (*LTT*, 95), donde el título y el cierre del poema incluye a ese secundario que el lector desconoce, frente al famoso linaje de su señor: Eneas. No obstante, el grueso de la composición –a excepción de una mención al escudero en el cuarto párrafo– se hilvana en torno al famoso héroe.

EL ESCUDERO DE ENEAS

II. 1,49

Los eventos de la lid dejan en salvo la calma de Eneas, el héroe paciente. Acude al mayor peligro, donde lo demandan las voces de los suyos.

El humo de los funerales sube a despintar los arboles del verano.

La greguería de los combatientes, vestidos de metal, hierde el cielo cóncavo.

El héroe transita a pie, seguido de un solo escudero. Siente a veces el roce de un dardo o de una piedra.

Reúne súbitamente una escuadra de soldados entusiasmados y la arroja sobre una muchedumbre de insulares, desperdigados en medio del contento de un éxito reciente.

Los enemigos, criados entre los embates del mar, resisten y mueren con las armas en la mano, antes de componer su desorden.

Eneas confirma los fieros barraganes, atentos a la suerte de la ciudad nativa, en la esperanza de un destino superior, libre de las contingencias de la guerra presente.

Su discurso domina la protesta de los vencidos.

El gesto de su mano, siempre exenta de sangre, anuncia la traza de una ciudad, rompiente de las olas del tiempo, término y descanso de las avenidas del mundo. Sobre los palacios suntuosos vuela perpetuamente una tropa de aves consagradas, juntas en forma de triángulo o de arco; y sus ruinas, el día de postrera decadencia, no alimentarán la hoguera, donde se caliente la orgía del vencedor.

El héroe conforta sus amigos y se aleja hasta perderse en el horizonte caldeado.

El escudero vuelve el rostro, y dispara desde el límite del campo. Los contendores maravillan la cauda luminosa y el son espeluznante de sus flechas.

El poema se sitúa, desde la referencia inicial, en el primer canto de la *Iliada*. Es esta la única composición conocida donde el poeta cumanés expresa la referencia exacta de la que surge su inspiración: el verso cuarenta y nueve del primer canto de la epopeya guerrera de Homero, el cual reza así: «y un terrible chasquido salió del argénteo arco» (Homero, 2010: 31 [I, 49]). Es este verso el que se recrea al final del poema en prosa ramosucreano, aunque mediante personajes y situaciones distintos de los homéricos. Se observa aquí con claridad su tendencia a reescribir acontecimientos existentes en la tradición literaria, a deformar lo conocido para hacer prosperar la materia artística y a contribuir de este modo a la pervivencia de la utopía de la literatura.

En la *Iliada*, hasta la aparición de tal verso, los hechos son básicamente, como es sabido, los que siguen. Agamenón tiene como botín de guerra a Criseida, la hija de un importante sacerdote de Apolo: Crises, quien, deseoso de que la joven regrese junto a él, ruega al dios que se vengue de los aqueos. Movidado por la súplica de Crises, Apolo envía una peste al ejército griego. Tras nueve días de estragos, los argivos se reúnen, convocados por Aquiles, para hallar una solución a la situación en la que se encuentran. Acuerdan que Agamenón devuelva a Criseida, a lo que el Atrida accede, pero a cambio pide otra recompensa. El Pelida afirma que todo el botín de guerra está ya repartido y consuela al hermano de Menelao diciéndole que, con el tiempo, será triplemente recompensado. Tal comentario provoca el enfurecimiento de Agamenón, motivo por el que arrebató al hijo de Tetis su botín de guerra, la joven Briseida. Este hecho resulta para Aquiles una tremenda deshonra y un ultraje feroz, por lo que solicita ayuda a su madre, la nereida Tetis, para que interceda por él a Zeus y este castigue a los griegos. Así lo hace el rey de los dioses: engaña a los dánaos para que asalten Troya.

En cuanto al poema de Ramos Sucre, en este se trata también el tema bélico. Sin embargo, la referencia a la *Iliada*, que alude a las flechas lanzadas por Apolo, permite al poeta cumanés recrear una historia distinta a la que presenta el poeta griego. Ramos Sucre ha descubierto un elemento con el que introducir su juego evocador. Así, a partir de un verso homérico va a desarrollar un poema protagonizado por Eneas y su escudero, personaje que también aparece en el poema de Homero –aunque en pasajes distintos al

señalado por el cumanés—. En el canto II de la *Iliada*, recuérdese, Eneas se nos presenta del siguiente modo:

De los dardanios era jefe Eneas, el noble hijo de Anquises,
a quien por obra de Anquises alumbró Afrodita, de casta de Zeus,
la diosa que había yacido con un mortal en las lomas del Ida.
(Homero, 2010: 75, [II, 819-821]).

Este héroe en el poema ramosucreano acude en ayuda de los suyos, que se hallan envueltos en una batalla contra los habitantes de una isla. Sin intervenir en la contienda, el guerrero colabora con sus compañeros –quienes, al inicio de la composición, están siendo derrotados– enviando un grupo de valerosos soldados para que se sobrepongan en la lucha. Los enemigos, felices ante el éxito que experimentan, se descuidan en la batalla y es entonces cuando los soldados de Eneas se lanzan sobre ellos en un intenso y complicado enfrentamiento del que, finalmente, resultan victoriosos estos últimos.

Tras la victoria de los aliados de Eneas, se halla también en el poema de Ramos Sucre una referencia a la fundación de una nueva ciudad, Roma, noticia que invade de esperanza a los compañeros del troyano. Especialmente interesante resulta el cierre de la composición del poeta cumanés, pues en él se recrea el verso de la *Iliada* que aparece citado al inicio de la composición. En este caso es el escudero de Eneas, y no un dios, el encargado de lanzar las saetas, las cuales surcan el cielo como feroces estrellas fugaces y asombran, con su sonido y brillante rapidez, a los intervinientes en la lid. ¿Es este escudero ese mismo dios aludido veladamente? Sin duda se trata de un individuo extraordinario que, siguiendo los preceptos ramosucreanos, se comporta con humildad y comedimiento. Es consciente de su grandeza, pero no por ello la impone intentando acaparar toda la atención del lector. En definitiva: se comprueba en esta composición que no resulta caprichosa la inclusión de Eneas ni la referencia a la epopeya guerrera de Homero. Parece recalcar aquí Ramos Sucre, una vez más, la sencillez y modestia de un individuo excelente como este desconocido escudero cuyas saetas dejan admirados a los inminentes batalladores.

Los enfrentamientos más tremendos tienen que ver con el concepto de honor⁴⁸⁸. Los hombres valerosos de la *Iliada* son héroes con un profundo sentido del mismo, al igual que muchos de los personajes de Ramos Sucre. Comprobamos tal aspecto en el poema “Paisaje del mar desierto” (*LTT*, 119), donde los personajes, marinos de carácter sosegado y severo, asumen como verdaderos héroes su destino.

PAISAJE DEL MAR DESIERTO

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

La llovizna sosiega el mar oleoso, ocupando las horas iguales; y el horizonte oscuro limita el agua inerte, ciñe un abismo en que duerme la vida.

El balance del bajel descolma el silencio; y el aire fusco difunde cristales inquietos, mitigando el arrebol de un péndulo fanal.

El bajel está servido por marinos de calma adusta, que reposan de la maniobra atisbando sin esperanza; ellos afrontan el día nebuloso y la noche retinta, y prodigan la hazaña en la soledad, secuaces de un orgullo invicto.

Desde el título se hace conocedor al lector de la descripción de una estampa marítima. El sujeto poético implícito va a describir una estampa y unos acontecimientos para el conocimiento universal de estos. La embarcación ha de cruzar un entorno desapacible, oscuro, asfixiante, fiero; es casi el enfrentamiento entre el hombre y un animal indomable; de hecho, el empleo del adjetivo «retinta» para referirse a la noche se trata de una desviación del término, utilizado habitualmente para aludir a animales. Todo es opacidad, incluso el barco es «de negro volumen» y el «aire fusco» impregna de tinieblas el único punto de cierta luz rojiza: un farol. Pero, más allá de la descripción distante de los hechos, lo que en este punto interesa es el último párrafo de la composición. Se dice que los marinos descansan del esfuerzo realizado durante la tormenta y que observan sin esperanza un horizonte «desierto» sin posibilidad, por el momento, de redención. Pero los marinos no precisan de aduladores que ensalcen sus capacidades, sino que ellos mismos propagan su «hazaña» en ese aislamiento, como

⁴⁸⁸ Aquiles, tras liberar el cadáver ultrajado de Héctor, arrepentido y compadeciendo a Príamo, lo invita a cenar una oveja asada, se contemplan con admiración («Y después de saciar el apetito de bebida y de comida,/ el Dardánida Príamo se quedó mirando a Aquiles, admirado/ de lo alto y bello que era; al verlo se parecía a los dioses./ Y también Aquiles admiraba al Dardánida Príamo,/ al contemplar su noble aspecto y al oír sus palabras» [Homero, 2010: 535; XXIV, 628-632]) y avisa a sus «compañeros y criadas» para que preparen un lecho al troyano con «bellas sábanas/ purpúreas», mantas y capas de lana (Homero, 2010: 534-536 [XXIV, 599-649]).

corresponde a su propio orgullo incapaz de mermarse. Los marinos no necesitan, aparentemente, del reconocimiento social para ser conscientes de su valía –como también demuestra el propio Ramos Sucre–, algo que sí requieren los héroes homéricos. Como advierte Jaeger (1982: 25):

Mientras el pensamiento filosófico posterior sitúa la medida en la propia intimidad y enseña a considerar el honor como el reflejo del valor interno en el espejo de la estimación social, el hombre homérico adquiere exclusivamente conciencia de su valor por el reconocimiento de la sociedad a que pertenece. Era un producto de su clase y mide su propia *areté* por la opinión que merece a sus semejantes. El hombre filosófico de los tiempos posteriores puede prescindir del reconocimiento exterior, aunque –de acuerdo también con Aristóteles– no puede serle del todo indiferente.

Efectivamente, no son del todo indiferentes estos personajes al reconocimiento social. Esos valientes marinos han quedado inmortalizados en “Paisaje del mar desierto”; no ha sido tan solitaria su gesta, pues la han compartido con la posteridad. Los que vendrán sabrán de su arrojo y de su grandeza, los estimarán y querrán emularlos.

V.3.2. Aquiles y Héctor, héroes de la Independencia

Los guerreros más admirables de la *Iliada* conforman el modelo ideal para los héroes ramosucreanos. Aquiles y Héctor, dos luchadores, semidiós uno y mortal el otro, representantes de sus bandos –atacantes de Troya y defensores de la ciudad respectivamente–, excelsos poseedores de la respetable *areté*. Se revela fundamental el combate entre Aquiles –vengador– y Héctor –resistente– (Bespaloff, 2009: 15). Más allá de los enfrentamientos bélicos, superando bandos, datos, fronteras y banderas,

la poesía descubre [...] la misteriosa predestinación que hace dignos el uno del otro a los adversarios llamados a un encuentro inexorable. Por eso Homero pide reparación únicamente a la poesía, la cual extrae de la belleza reconquistada el secreto de la justicia vetado a la historia. Solo ella restituye al mundo oscurecido la dignidad ofuscada por el orgullo de los vencedores y el silencio de los vencidos (Bespaloff, 2009: 16-17).

En la *Iliada* no existen los bandos de buenos ni malos, solamente aparecen hombres luchando, reivindicando justicia. Y por encima de ello se descubre la grandeza

del individuo. El del hombre asumiendo y cumpliendo su necesario destino. Como Héctor ante Aquiles (Bespaloff, 2009: 16): él asume su sacrificio necesario a manos del asesino implacable para permitir la continuidad de la vida.

Ramos Sucre tampoco consiente el establecimiento de bandos. En “Laude” (*LTT*, 25) se refiere por igual al militar venezolano y al «abuelo español». El enfrentamiento por la independencia de Venezuela dibuja a hombres «apasionados e indóciles», «ingenuos y violentos, de vida desproporcionada y libre». Todos ellos cuentan por igual con «la fuerza profunda del linaje, la suficiencia individual, el confiado arrojo». Otra composición interesante en este punto es “En días de Cartago” (*LTT*, 54-55), texto que reproducimos completo debido, a nuestro juicio, a lo oportuno de su contenido:

EN DÍAS DE CARTAGO

I

Los arenales y el mar se extienden indefinidamente debajo de la torre, clavada como una saeta. El atalaya siente que se confunde en torno suyo la ráfaga salobre con los vapores del desierto. Sin mudar de sitio, domina las rutas opuestas, por donde amenazan a Cartago la armada del romano y la caballería de los nómadas infieles.

Las hermosas suben en bulliciosa corte a esperar el asomo del peligro. Sofonisba descuellera por la belleza extraña, por los verdes ojos y el cabello oscuro. Reproduce el hechizo de su madre, cautiva comprada en fabulosa isla del norte.

De su amor, cuando sea ingenuo, pende la suerte de la patria. Ha dicho el familiar de una divinidad sanguinaria, el más anciano de los sacerdotes, para quien la naturaleza es transparente y franco el porvenir.

Pero el amor de Sofonisba oscila como una balanza sin peso. Concilia alternativamente a su pueblo la enemistad o el apoyo de Sifaz, e invierte desde luego el ánimo de Masinisa, su rival.

Los dos hombres más divergentes concuerdan en el blanco de la pasión. Sifaz combate por el brazo de sus capitanes, y cultiva en el retiro la política. Masinisa prueba el exquisito hierro de sus armas en las batallas ardientes e inseguras.

II

Cartago se doblega bajo el desastre. Escipión la amenaza con apretado cerco. La juventud ha caído con lástima en España, el país amontado y fiero, de cuyas guerras no se vuelve. Las naves huelgan en el puerto, amedrentadas por la derrota, esquivas del combate que buscaban empavesadas y veloces. Los cadáveres de los vencidos abundan en el Mediterráneo.

Sofonisba parte en numerosa cabalgata hacia Sifaz, de cuya astucia necesita la república. Los guardianes dicen que Masinisa no se atreve bajo el alcance de las máquinas de guerra, con que la ciudad defiende su distrito. Hace tiempo que no lo reconocen bajo el nuevo atavío de su casco rematado por la cola de un caballo y de su manto formado por el cuero de un león.

El concurso avanza sobre la celada, bajo la dirección de un guía pérfido. Cien hombres lo asaltan repentinos desde los escombros de una aldea. Los guardianes resisten torpemente, en lucha con las bestias espantadas. Masinisa arrebatada a Sofonisba y, entre los dardos que se clavan trémulos, escarnea el clamor de sus doncellas.

Escipión aplaude el lance de su aliado, y ensalza obsequioso a la cautiva, que le responde

con pasión disimulada. Olvida en su presencia la costumbre de la severidad, muda el semblante enérgico, desoye las voces del senado.

Masinisa está seguro de perder sin remedio su presa, y defrauda por el veneno a su rival. Sofonisba muere, enamorada y sin dolor, en una tarde cálida. La misma noche, el tumulto singular de los vientos, al remedar el galope de los corceles, augura la vuelta de los combates.

La vergüenza de haber cedido redobla el patriotismo de Escipión. Ante el cadáver de la víctima, alaba a la fortuna que allana definitivamente su camino.

Llama la atención, además de su estructura en dos secciones marcadas por los números romanos “I” y “II” –única ocasión en la que Ramos Sucre dispone de tal modo una composición– el tratamiento equivalente a romanos y cartagineses durante las Guerras Púnicas, en relación con la propia oscilación de bandos de los protagonistas. Sifaz –inicialmente romano, como ya hemos comentado– y Masinisa –aliado inicial cartaginés– muestran un fondo similar debido a la atracción que experimentan hacia Sofonisba⁴⁸⁹, la hija del general cartaginés Asdrúbal, argumento fértil para el ámbito literario⁴⁹⁰. La elección de este personaje revela la importancia que Ramos Sucre concede al papel femenino en su obra, contrariamente a las acusaciones recibidas por el odio hacia el género femenino. Aquí se interesa por una joven cuyas decisiones marcaron, en parte, el devenir de su patria.

Por encima de las rivalidades, a Ramos Sucre le interesa en la primera parte de la composición lo puramente humano de estos guerreros: «los dos hombres más divergentes concuerdan en el blanco de la pasión». En esto son completamente iguales. Se difuminan, pues, los bandos y se eleva la causa de sus desvelos. Resulta interesante la fijación del sujeto poético implícito al describir la belleza de Sofonisba –en esto se genera un contraste con la *Iliada*, pues se desconoce la descripción de féminas, como advierte Bernaloff⁴⁹¹–. Sofonisba hace gala de su «belleza extraña», expresada mediante el quiasmo «los verdes ojos y el cabello oscuro». Se acentúa su exotismo con la nota referida a su madre, cuya belleza reproduce la joven. El léxico escogido para describir a su progenitora refuerza el aire insólito de la muchacha: la madre era una «cautiva»

⁴⁸⁹ Cfr. Tomás González Rolán (2014): “La cartaginesa Sofonisba (c. 218-203 a.C.), un ejemplo de patriotismo, fortaleza de ánimo y dignidad personal”, donde se aproxima a esta interesante figura.

⁴⁹⁰ Para un acercamiento a Sofonisba en el plano literario, véase Frenzel (1976: 439-441): *Diccionario de argumentos de la literatura universal*.

⁴⁹¹ Vid. Bernaloff (2009: 31).

procedente de una «fabulosa isla del norte» cuya visión generaba un «hechizo». Al desamparo de la mujer y a la intuición de su inocencia y bondad –connotación que recuerda al mito del buen salvaje–, se suma la lindeza embaucadora. El sujeto del poema refleja una Sofonisba protagonista absoluta; de ella «pende la suerte de la patria». «Pero el amor de Sofonisba oscila como una balanza sin peso» –he aquí, una vez más, la oscilación que hemos comentado, habitual en grandes figuras y rasgo estilístico ramosucreano– y confunde los bandos, en parte anulando sus diferencias.

La historia cuenta que el matrimonio de Sifaz con Sofonisba provoca la adscripción de este a los cartagineses debido a la persuasión de la joven. Su posterior amor con Masinisa –inicialmente su prometido cartaginés y, más tarde, aliado con los romanos– introduce la incertidumbre en el romano Escipión: ¿provocará el amor de Sofonisba la alteración en el ánimo de Masinisa, haciéndolo cambiar de bando? Es por ello que, el que será conocido como el Africano, ordena la entrega de Sofonisba a los romanos como esclava. Ella ruega a Masinisa que acabe con su vida antes de tal humillación. Así, Masinisa le proporciona una copa con veneno que Sofonisba de inmediato ingiere para fallecer.

La genialidad de Ramos Sucre se introduce en la segunda parte del poema. Al conocido desenvolvimiento de los acontecimientos se añade una nota novedosa: la orden de Escipión a Masinisa podría estar provocada por algo más que la incertidumbre hacia la actitud de su guerrero. El general en jefe «ensalza obsequioso a la cautiva, que le responde con pasión disimulada. Olvida en su presencia la costumbre de la severidad, muda el semblante enérgico, desoye las voces del senado». Al igual que Sifaz y Masinisa, Escipión podría sufrir también la imantación del atractivo de Sofonisba. Es esta otra equiparación entre guerreros, sin importar las distinciones que conceden los cargos. Ramos Sucre concede preeminencia a los sentimientos de estos guerreros valerosos ante la belleza arrebatadora de una joven. En esta situación, «Masinisa está seguro de perder sin remedio a su presa» –Escipión ha ordenado su entrega a los romanos– «y defrauda por el veneno a su rival» –aquí el término *rival* parece exceder la división de opiniones y referirse, en parte, al ámbito emocional–. La desaparición de Sofonisba facilita en cierta manera la entrega a la batalla por parte de Escipión. La conclusión del escrito es

reveladora al respecto: «Ante el cadáver de la víctima, alaba a la fortuna que allana definitivamente su camino». El ser causante de las distracciones de los luchadores, de sus mudanzas y permutas de bandos, desaparece; único modo de que, para ellos, la guerra pueda culminarse. No interesa, pues, el reflejo de bandos, sino la hondura sentimental y moral que caracteriza todo espíritu humano.

Adentrándonos en los dos héroes excelentes y concretando en Aquiles, cabe recordar que él es un héroe griego grandioso y humano: el arrebato de Briseida –su botín de guerra– y la pérdida de su entrañable amigo Patrocolo lo hacen desbocarse, de modo que toda su desmesura –*hybris*– lo induce a la venganza. Sin embargo, cuando vengue la muerte de Patrocolo con la sangre de Héctor, Aquiles va a cerrar la *Iliada*, recuérdese, con elevada cortesía: devuelve el cuerpo del fallecido al rey Príamo, quien solicita con hondo pathos los restos de su hijo para el rito funerario. En tal situación, tanto Aquiles como Príamo demuestran la profunda belleza que emerge del sufrimiento: se convierten en reflejo de la fragilidad humana (Griffin, 2008: 72-73) y esto admira y sobrecoge al lector.

El amor y el respeto a la vida sobre cualquier hazaña bélica gloriosa es uno de los mensajes que Aquiles transmite en la *Iliada*. El canto IX es revelador al respecto. En él, la embajada se presenta ante el héroe para comunicarle el mensaje de Agamenón y darle a conocer todos los presentes que el Atrida está dispuesto a proporcionarle si él se incorpora a la lucha. Entre los versos 308 y 429 se introduce un parlamento de Aquiles que refleja su personalidad. Muestra su descontento al considerar que el comandante en jefe, Agamenón, no valora su papel de guerrero entregado. Tanto los que arriesgan su vida como los que no lo hacen reciben la misma recompensa, el término es el mismo: la muerte. Entonces, si en ambos casos se llega a un punto similar, y el sufrimiento en vida no se premia, Aquiles se cuestiona, de manera inevitable, ¿para qué?:

“... a mí creo que ni lograré persuadir el Atrida Agamenón
ni los demás aqueos, porque bien se ve que nada se agradece
el batirse contra los enemigos constantemente y sin desmayo.
Igual lote consiguen el inactivo y el que pelea con denuedo.
La misma honra obtienen tanto el cobarde como el valeroso.
Igual muere el holgazán que el autor de numerosas hazañas.
Ninguna ventaja me reporta haber padecido dolores
en el ánimo exponiendo día a día la vida en el combate”.
(Homero, 2010: 203 [IX, 315-322]).

El guerrero que saquea ciudades y entrega las riquezas halladas al jefe resulta molesto cuando recibe premios y no sale al combate. Por si esta situación injusta no fuese suficiente, al guerrero al que se le ha concedido una parte del botín, esta se le sustrae. Tal situación atraviesa Aquiles cuando Agamenón le roba a Briseida porque el Atrida en el canto I ha tenido que entregar a su concubina Criseida para detener la peste que les envía Apolo. Siente Aquiles que las únicas personas que importan entre lo aqueos son Agamenón y su hermano Menelao. Por ello, se niega a intervenir en la guerra, no accede a enfrentarse al troyano Héctor y a colaborar con los aqueos, rechaza todos los regalos que el Atrida le ofrece y lo cataloga de mentiroso:

Doce ciudades de gentes he arrasado con las naves,
y once a pie, lo aseguro, en la Tróade, de buenas glebas.
De todas ellas muchos valiosos tesoros he saqueado,
y todos los he traído y he ido dando a Agamenón
Atrida. Y él, quedándose atrás junto a las veloces naves,
los recibía, y repartía unos pocos y se guardaba muchos.
Fue dando el botín que correspondía a los paladines y reyes,
y lo conservan intacto; de los aqueos sólo a mí me ha robado.
Ya tiene una placentera esposa; que pase con ella
las noches y disfrute. ¿Por qué hemos de luchar con los troyanos
los argivos? ¿Para qué ha reunido una hueste y la ha traído aquí
el Atrida? ¿Acaso no ha sido por Helena, la de hermosos cabellos?
¿Es que los únicos de los míseros humanos que aman a sus esposas
son los Atridas? Porque todo hombre que es prudente y juicioso
ama y cuida a la suya, como también yo amaba a ésta
de corazón, aunque fuera prenda adquirida con la lanza.
Ahora que me ha quitado el botín de las manos y me ha engañado,
que no haga otro intento; lo conozco bien y no me persuadirá.
(Homero, 2010: 203-204, vv. 328-345).

En este frenesí bélico en el que parece desvalorizada la existencia es donde Aquiles, el héroe excelente, realiza una loa a la vida, la considera el mayor de los tesoros que hay que preservar. Una vez perdida, no regresa; resulta impensable equipararla a cualquier bien material. Este pensamiento de Aquiles se enmarca en las dos vías que se le presentan para encauzar su existencia: perecer joven y alcanzar una fama eterna o regresar a la casa de su padre Peleo y disfrutar una vida larga, sin gloria, pero con la hermosura del sosiego. Sin embargo, como señala Crespo Güemes en el aparato crítico de su edición del poema homérico, parece estar escrito el destino de Aquiles. En el canto I el propio Périda se dirige a su madre aludiendo a la brevedad de su existencia y a la

deshonra sufrida por Agamenón⁴⁹². Tras este panorama, una nueva cuestión se yergue: ¿importa tanto el cuidado con la vida si, finalmente, la muerte a todos alcanza e iguala?

Para mí nada hay que equivalga a la vida, ni cuanto dicen
que poseía antes Ilio, la bien habitada ciudadela,
en tiempos de paz, antes de llegar los hijos de los aqueos,
ni cuanto encierra en su interior el pétreo umbral
del arquero Febo Apolo en la rocosa Pito.
Se pueden ganar con pillaje bueyes y cebado ganado,
se pueden adquirir trípodes y bayas cabezas de caballos;
mas la vida humana ni está sujeta a pillaje para que vuelva
ni se puede recuperar cuando traspasa el cerco de los dientes.
Mi madre, Tetis, la diosa de argénteos pies, asegura que a mí
dobles Parcas me van llevando al término que es la muerte:
si sigo aquí luchando en torno de la ciudad de los troyanos,
se acabó para mí el regreso, pero tendré gloria inconsumible;
en cambio, si llego a mi casa, a mi tierra patria,
se acabó para mí la noble gloria, pero mi vida será duradera
y no la alcanzaría nada pronto el término que es la muerte.
También a los demás yo aconsejaría
zarpar rumbo a casa, porque no veréis aún el fin
de la escarpada Ilio: Zeus, de ancha voz, sobre ella
ha extendido su mano, y sus huestes han cobrado audacia.
(Homero, 2010: 205-206, [I, 401-420]).

El sentido de la epopeya, como se observa, se había deformado, adoctrinando a los jóvenes en la necesidad de morir por la patria (Alexander, 2015: 13) y, así, «el peligroso ejemplo del desafío despectivo de Aquiles a su inepto comandante en jefe se desactivó mediante la manida agudeza de que el brillante Aquiles estaba “enfurruñado en su tienda”» (Alexander, *ibid.*). Como apunta Jaeger (1982: 58-59):

La *Iliada* celebra la gloria de la mayor *aristeia* de la guerra de Troya, el triunfo de Aquiles sobre el poderoso Héctor. En ella se mezcla la tragedia de la grandeza heroica, consagrada a la muerte, con la sumisión del hombre al destino y a las necesidades de la propia acción. A la auténtica *aristeia* pertenece el triunfo del héroe, no su caída. La tragedia que encierra el hecho de que Aquiles se resuelva a ejecutar en Héctor la venganza de la muerte de Patroclo, a pesar de que sabe que tras la caída de Héctor le espera, a su vez, una muerte cierta, no halla su plenitud hasta la consumación de la catástrofe. Sirve sólo para enaltecer y llevar a mayor profundidad humana la victoria de Aquiles. Su heroísmo no pertenece al

⁴⁹² «¡Madre! Ya que me diste a luz para una vida efímera,
honor me debió haber otorgado el olímpico
Zeus altitonante. Ahora bien, ni una pizca me ha otorgado,
pues el Atrida Agamenón, señor de anchos dominios, me
ha deshonrado y quitado el botín y lo retiene en su poder»
(Homero, 2010: 40 [I, 352-356]).

tipo ingenuo y elemental de los antiguos héroes. Se eleva a la elección deliberada de una gran hazaña, al precio, previamente conocido, de la propia vida.

En la literatura posterior se trata con mayor insistencia la muerte prematura del héroe que la cólera sufrida por el mismo; entre las elaboraciones que toman el motivo de la cólera se encuentra el drama *Briséis ou la colère d'Achille* (1763), de Poinset de Sivry; *Der Zorn des Achilles* (1909), drama de W. Schmidtbonn, y *Achille vengeur* (1922), de A. Suarès (Frenzel, 1976: 35).

Ramos Sucre presenta en sus composiciones al Pelida de modo casi caricaturizado, ofreciendo los dos rasgos esenciales de su carácter —consecuencia producida, en parte, por la breve extensión a la que suelen estar sometidos los poemas—: el valor y el enojo. Para abordar el estudio de esta figura en las composiciones del venezolano, se analiza el poema titulado “El sacrificador” (*LFF*, 320), donde se pueden observar los dos mencionados perfiles del héroe.

EL SACRIFICADOR

La mañana alumbra la ruina de las naves.

Los caudillos permanecieron vigilantes a través de la noche, sobre un mirador del litoral, abismados en el pensamiento de la derrota.

Las víctimas de la última porfía muestran, sobre el regazo de la tierra, el visaje paralizado y el abandono y lasitud de la muerte.

Una muchedumbre se junta a gemir en torno de su jefe. Censura el malcaso de la suerte y reverencia la dignidad del héroe y su faz de dios imberbe. El rostro de los dolientes se anega en la luz de una hoguera eclipsada por el día. La voz del mar secunda la escena del llanto, observando un compás ritual.

Los caudillos se despiden adelantándose al discurso fatuo del más proveyecto y se dirigen, sin concierto previo, a demandar el socorro de Aquiles. Los suplicantes alivian la ira ponzoñosa del joven y lo persuaden a la aceptación del deber.

El reconciliado se propone el desagravio de los suyos y la satisfacción de los manes del héroe, en medio de la turba inconsolable. Ordena la restitución de Briseida, acusándola, secretamente, de misionaria de la discordia.

La cautiva llega poco después, avergonzada de su ignominia, asegurando con el auxilio de un heraldo el paso tímido.

Aquiles la sujeta por la diestra y la sitúa bajo la amenaza de su lanza, menospreciando el intento de una súplica. Anula a golpes la resistencia, antes de infligir la herida mortal.

La valía y grandiosa capacidad de lucha convierten a Aquiles en un guerrero imprescindible para el bando griego, y así lo incluye Ramos Sucre en este poema: como un héroe al que los suyos solicitan ayuda. Mediante sus súplicas, los griegos aplacan la ira del Pelida, que se había retirado de la guerra, y consiguen —a diferencia de lo que

sucede en el poema de Homero– que retorne junto a ellos. Sin embargo, con su regreso, Aquiles solicita en el poema la vuelta de Briseida, a la que censura como causa de su situación –tanto la solicitud como la censura son innovaciones del poeta cumanés–. Briseida, junto a un mensajero –seguramente de Agamenón, el cual, como ya se ha apuntado, se la había arrebatado a Aquiles– regresa avergonzada y termina su vida siendo sacrificada por el diestro guerrero, el cual, en un arrebatado de cólera, la golpea y asesina con su lanza. Es posible hallar en este poema de Ramos Sucre, por tanto, alusiones condensadas a los cantos IX y al XIX de la *Iliada*, los comúnmente conocidos como de la embajada y de la reconciliación. Cuando, en el canto IX, Fénix, Ayante y Ulises acudan ante el Pelida para ofrecerle toda clase de regalos con la condición de que vuelva a luchar junto a ellos, obtendrán una negativa por respuesta. Solo con la muerte de Patroclo, Aquiles decidirá volver a la lucha e incluso, como se muestra en el canto XIX, abandonar su ira hacia Agamenón:

«¡Atrida! ¿Fue realmente lo mejor para ambos, para ti
y para mí, por muy afligido que estuviera nuestro corazón,
obstinarnos en una devoradora riña por una muchacha?
[...]
Para Héctor y los troyanos ha sido el provecho, y los aqueos
largo tiempo creo que recordarán esta disputa tuya y mía.
Mas dejemos en paz lo pasado por mucho que nos aflija
y dobleguemos, como es fuerza hacer, el ánimo en el pecho.
Ahora yo ya depongo mi ira; no debo mantener
para siempre un furor obstinado».
(Homero, 2010: 421 [XIX, 56-68]).

Ante tal situación, Agamenón le anuncia la concesión de todos los regalos prometidos en el canto IX, entre los que se encontraban la devolución de la hija de Briseida (Homero, 2010: 201 [IX, 270-299]). A diferencia, por tanto, del poema de Ramos Sucre, en la *Iliada* no es Aquiles quien solicita el retorno de Briseida, sino que el propio Agamenón se la ofrece. En el canto IX, siguiendo el parlamento de Fénix anteriormente expuesto, el anciano consejero le recomienda a Aquiles abandonar la cólera, no ser rencoroso:

Mas, Aquiles, doblega tu ánimo. No debes tener
un corazón despiadado. Los propios dioses son flexibles,
y eso que su supremacía, su honra y su fuerza son mayores.
Pero incluso a ellos, con ofrendas y amables plegarias,

con libaciones y grasa de víctimas, los hombres los aplacan,
suplicándoles cuando uno comete una transgresión o un yerro.

[...]

Eso es lo que también nos han enseñado las gestas antiguas
de los héroes, cuando una desaforada ira invadía a alguno:

eran sensibles a los regalos y accesibles a las razones.

(Homero, 2010: 208-209 [IX, 496-526]).

Pero es importante precisar que la negativa de Aquiles a participar en la lucha tras la súplica de la embajada en el canto IX no se debe a mero orgullo. La explicación la descubrimos cuando contemplamos lo acontecido desde la óptica de la honra:

La grandeza de su afán de honra corresponde a la grandeza del héroe y es natural a los ojos del griego. Ofendido este héroe en su honor se conmueve en sus mismos fundamentos la alianza de los héroes aqueos contra Troya. Quien atenta a la *areté* ajena pierde en suma el sentido mismo de la *areté*. El amor a la patria, que solventaría hoy la dificultad, era ajeno a los antiguos nobles. Agamenón sólo puede apelar a su poder soberano por un acto despótico [...]. En el sentimiento de Aquiles, ante la negación del honor que se le debe por sus hechos, se mezcla también este sentimiento de opresión despótica. Pero esto no es lo primordial. La verdadera gravedad de la ofensiva es el hecho de haber denegado el honor de una *areté* prominente (Jaeger, 1982: 26).

Para que se reconozca la gran injusticia y el decaimiento del honor del mejor de los héroes griegos, Zeus colabora llevando al ejército aqueo hasta el límite (Jaeger, 1982: 26). ¿Se repara el honor perdido? Esta es una preocupación evidente en Homero (Jaeger, *ibid.*). No se trata de un amor propio caprichoso, sino de la aspiración a un ideal. Un poema que se puede relacionar con el anterior es “El justiciero” (*LFF*, 363). En él, el sujeto poético es un monje que castiga a una monja enamorada. Él enferma gravemente con la llegada del progenitor de esta, quien logra apaciguar la severidad del personaje.

EL JUSTICIERO

Yo era un prelado riguroso. Mi autoridad pesaba sin contemplaciones sobre un distrito fortificado. Mi palacio gobernaba el río de la frontera, de cauce irregular, alterado por el precipicio y la caverna. Mi estandarte, en figura de triángulo, mandaba con acento vigoroso el concierto de escarpas, reductos y atalayas.

Yo quería imponer, en su significación cabal, los dragantes de mi blasón.

Me encarnizaba especialmente con los delitos de condescendencia y de flaqueza. Vivía sumido en la ventilación del problema de la gracia y del albedrío, y sustraído al hechizo de la naturaleza sensible.

Yo ordené el castigo inhumano del emparedamiento al saber el caso de una monja enamorada y permanecí impassible a la súplica de sus deudos arrodillados.

La infeliz se dirigió al sitio del suplicio al compás de una música sorda y llevando en la diestra el cirio de la penitencia.

Yo me enfermé de un mal incurable al recibir, el día siguiente, la visita del progenitor de la víctima. El anciano había aprendido, en la compañía de las aves, un arte afectuoso.

Habitaba, hasta ese momento, en la linde de una floresta, en la vecindad de los ruiseñores, y los había defendido de la saña innata del gavilán.

Las aves le habían referido, en trinos y gorjeos, el cuento de esa vieja enemistad, notada, desde el alba de la historia, en más de una teogonía venerable.

El anciano tañía el violón de un ángel filarmónico, visto por mí en una miniatura alegórica del paraíso.

Sus increpaciones, en el momento de alejarse, dieron al traste con mi severidad.

El cierre del poema remite a otro encuentro famoso en la literatura: el de Príamo y Aquiles. La llegada del rey troyano ante el guerrero griego mengua la severidad de este con el cadáver de su hijo Héctor. Aquiles ya no ve en Príamo un enemigo ni el progenitor de su contrincante, sino la figura de un padre completamente destrozado que solicita el cadáver de su hijo para las honras fúnebres que merece. El Pelida ve en el viejo rey la imagen de su propio padre y esto lo entenece. En el poema ramosucreano, es el tañido de un violón pulsado por el padre de la víctima lo que amansa al justiciero. Un violón que recuerda al tocado en una imagen de un ángel paradisiaco. En ambos casos, la piedad es inducida por los padres de las víctimas y hace mella en los asesinos; pero el sujeto de Ramos Sucre, heredero de las inquietudes cristianas, recapacita no a causa de un recuerdo familiar, sino de su concepción espiritual.

Respecto a Héctor, este es el único hijo de Príamo enfocado para el reinado. Es un héroe satisfecho y, por tanto, como expresa Bernaloff (2009: 7), tiene mucho que perder: «Héctor es el guardián de las felicidades percederas» (Bernaloff, *ibid.*), pero al contrario que Aquiles, no se lamenta: tiene una mujer, un niño y es el defensor de una ciudad que, intuye, habrá de caer⁴⁹³. El Pelida persigue a Héctor, sin conseguir alcanzarlo; pero, finalmente, Héctor se entrega a la lucha, porque, como apunta Bernaloff (2009: 11), Héctor no ha huido solamente de Aquiles, sino de su propio destino. Sabe que morirá.

Él y Aquiles constituyen las dos caras de la excelencia que se presenta en la *Iliada*; dos seres distintos que, al combinarse, ofrecen un rico panorama en el que se muestra la complejidad de la existencia humana. *Pasión, excelencia, valor, responsabilidad...* son algunos de los términos atribuibles, en diversa medida, a ambos. Aquiles es un héroe

⁴⁹³ «Bien sé yo esto en mi mente y en mi ánimo: / habrá un día en que seguramente perezca la sacra Ilio» (Homero, 2010: 155 [VI, 447-448]).

semidivino y apasionado que, movido por un fuerte sentimiento de venganza, regresa a la lucha con un objetivo definido: dar muerte al asesino de su querido compañero Patroclo. El Pelida es consciente de que, tras llevar a cabo su plan vengativo, habrá de morir, pero se enfrenta a su destino con valor⁴⁹⁴. Por su parte, Héctor es un guerrero arrojado y apegado a responsabilidades humanas. Apasionado de su patria y de su familia, por los que lucha aun conociendo el peligro que corre en su enfrentamiento⁴⁹⁵. Es interesante recordar que estudiosos como Redfield (1992: 67) consideran que la historia de la *Iliada*, como ya se ha mencionado, es el relato de la relación entre Aquiles y Héctor:

Una vez que empezamos a pensar en las consecuencias de la cólera de Aquiles, nos dirigimos con toda naturalidad a la historia de Héctor, porque Héctor es el centro de esas consecuencias. La historia de Aquiles tiene dos partes: la retirada de Aquiles de la acción y su regreso a ella. En la primera parte, Héctor es (sin saberlo) el agente de Aquiles; Héctor inflige a los griegos la derrota por la que ha rezado Aquiles y de la que se ha asegurado a través de Zeus la madre de Aquiles. Pero la fuerza de Héctor va más allá de los deseos de Aquiles; Héctor mata a Patroclo y obliga a Aquiles a regresar al combate. En la segunda parte, Héctor se convierte en la víctima de Aquiles.

Dos guerreros asombrosos, excelentes, pasionales y valientes que constituyen la figura central de cada bando. Héctor hace acto de presencia reflejando sus virtudes generalmente en un ambiente familiar. Resulta curioso que en poemas como “La heroína” (*LFF*, 308) sea incluido brevemente siguiendo a su esposa sobre un caballo negro. Es este un ejemplo de la preponderancia concedida a la figura femenina, personaje fundamental del próximo capítulo. También en “El exvoto” (*ECE*, 188) se menciona a un «Héctor, émulo del héroe troyano en las virtudes», encargado de educar al hijo del rey, según un sueño del progenitor. En “Del ciclo troyano” (*LTT*, 107) también es incluido junto a Polidoro, personaje que da pie al desarrollo de una anécdota extraída de la *Iliada*:

DEL CICLO TROYANO

Polidoro, hijo último de Príamo, demasiado joven para los deberes militares, vivió lejos de la patria cercada y en la corte de un rey fementido, donde lo había relegado el celo afectuoso

⁴⁹⁴ Aquiles, en el canto XVIII de la *Iliada*, recibe la noticia de la muerte de Patroclo. Tras ella, lo visita Tetis, a la que anuncia que regresa a la lucha para vengar a su amigo, a lo que su madre le indica: «en seguida después del de Héctor tu hado está dispuesto» (Homero, 2010: 401 [XVIII, 96]).

⁴⁹⁵ En el canto VI, Héctor demuestra ser consciente del peligro que le depara la guerra y de su posible muerte en la lucha, pero esto no resta un ápice de su valor. Andrómaca le ruega «no dejes a tu niño huérfano, ni viuda a tu mujer» (Homero, 2010: 154 [VI, 432]), pero el corazón de Héctor se mueve con una pasión desmedida por la batalla.

de los suyos.

No sabía del asedio funesto, ni de su término en la noche de lamentos, tinta en llamas, cuando cayó bajo el hierro de su huésped, mudado en pro del vencedor.

Su tumba, asombrada por áspero matojo que emite una voz compasiva, suscita el miedo en los peregrinos de Virgilio.

El príncipe venía macilento por efecto de un monólogo suspiroso. Pensaba en Ifigenia, escapada de en medio del sacrificio y a punto de morir, refugiada entre los sármatas, cuyos corceles infatigables hieren un suelo de nieve marmórea. Había tratado a la virgen tácita, de reposado continente y blando paso, en uno de los santuarios insulares, donde amistaban los pueblos comarcanos, separados por los agravios personales de sus reyes. Clitemnestra alentaba la pasión de los niños; pero su esposo la vedaba por el interés de la política y por la insinuación de los sacerdotes, necesitados de una víctima regia.

Clitemnestra salva a su hija con valiente superchería, y medita años continuos el desquite. Espera en su cubil de leona durante el decenio de la lid fatal, repartido entre ventajas y reverses: más de una vez el regio esposo, holgado y soberbio, no obstante el peso de las armas flamantes, increpa las catervas de los suyos, amedrentadas porque un trueno fortunoso recorre las alturas, y Héctor desordena el campamento, redoblando su furiosa acometida de vendaval.

Clitemnestra dispone la muerte del real consorte, en reparación de su voluntad desoída, en desagravio de su vil sumisión, propia de las cautivas ganadas a lanza; y el crimen acontece la noche misma del regreso y sigilosamente, en medio del angustiado clamor de los pájaros nocturnos, de vuelo disparado y errátil.

En el párrafo inicial se recrea el canto XX de la *Iliada*, momento en el que Polidoro –el hijo menor de Príamo que se ha mantenido por deseos de este lejos de la contienda– termina siendo asesinado por Aquiles.

Aquiles fue con la lanza tras Polidoro, comparable a un dios,
el Priámida. Su padre le había prohibido participar en la lucha,
porque entre sus hijos era el más joven de su estirpe [...];
entonces con infantil necedad, por exhibir la valía de sus pies,
corría enardecido ante las líneas, hasta que perdió la vida.
El divino Aquiles, de pies protectores, le acertó en pleno
torso con una jabalina cuando pasaba presuroso, donde los broches
áureos del cinturón se unían y la coraza ofrecía una doble capa.
La punta de la pica se abrió un camino, recta junto al ombligo;
se desplomó de hinojos con un lamento, lo envolvió una nube
sombria, y se encorvó y se echó la mano a las entrañas.
(Homero, 2010: 446-447 [XX, 407-418]).

Un acontecimiento sin excesiva importancia en la epopeya homérica permite a Ramos Sucre iniciar un poema. El interés del cumanés no solo va dirigido a las grandes figuras y excelsos hechos, sino que incluso los acontecimientos anecdóticos captan su atención y se convierten en materia poética. A partir de Polidoro se introducen las figuras de su hermano Héctor, de Agamenón, de Clitemnestra y de su hija Ifigenia, cuyo

sacrificio no se incluye en la *Iliada*, pero que Ramos Sucre menciona «durante el decenio de la lid fatal»: la guerra de Troya.

Así, como se advierte en estos ejemplos, los héroes más guerreros están presentes en mayor o menor medida en los poemas de Ramos Sucre. Ambos aparecen situados, en ocasiones, en escenarios extraños; otras veces se incluyen en auténticas reyertas. Los dos están retratados a partir de los rasgos más característicos de su personalidad y se terminan dibujando de modo nítido en la mente del lector. Para finalizar con estos guerreros entregados a la lucha y enzarzados cual buitres, resulta interesante destacar la ausencia de una figura como Paris en los poemas ramosucreanos. Probablemente no la considerase digna de atención debido a su actitud cobarde: el aedo ramosucreano desea inmortalizar la intrepidez de los héroes y no las actitudes volubles y pusilánimes. En cambio, frente a la ausencia de Paris, se observa el interés del genio ramosucreano hacia personajes secundarios, mostrando un deseo abarcador. Es el caso del lugar que concede a Memnón a su obra. Bordas (2006: 204) se ha referido a dicho personaje en estos términos:

se dice de él, como de su hermano Emation, que la causa de tener la piel negra era debida a ser hijo de la diosa del alba y que por ello, desde su nacimiento, estaba siempre en compañía del Sol, cuyo carro acompañan cada día a través del cielo. Memnón fue rey de Etiopía y aliado de Príamo con el que le unían lazos de parentesco; en la contienda eliminó a muchos aqueos, entre ellos a Antíloco, amigo de Aquiles que fue quien, finalmente libró con Memnón un duelo del que Aquiles salió vencedor.

El poeta venezolano incluye a Memnón en un poema titulado “El venturoso” (*LFF*, 370). En dicha composición, el sujeto poético, tras una noche de delirio en la que cree encontrarse con una mujer desfallecida que desaparece, se introduce, siguiendo a un gato salvaje, en un terreno escabroso y áspero donde encuentra a unos cazadores grandiosos a los que se une. Estos son, como se lee en el poema, «los preferidos del sol» y los que «elevan al amanecer un coro de lamentos en memoria del hijo de la Aurora, sacrificado por Aquiles». Con esta referencia, Ramos Sucre trae a su poema la presencia de Memnón, rey de Etiopía, tierra regida durante un tiempo por el imperio Salomónico. Los cazadores, al vislumbrar en el cielo la presencia de la madre de Memnón, inician un canto en el que se lamentan de la muerte del joven a manos de Aquiles.

V.4. DEL «PERENNE LAUREL» A LA «PALMA SONANTE»: LAS MIGAJAS DEL BUITRE DEVORADOR

El tercero de los buitres, junto al observador y al luchador, es el devorador. Cuando el buitre emprende esta actividad, se descubre que es capaz de engullir a la presa prácticamente entera, incluidos piel y huesos, así se indica en el sexto tomo de la enciclopedia *El mundo de los animales* (1993: 141). De la intervención del buitre sobre un cadáver, el resultado es un cuerpo en ruinas que, al mismo tiempo, contribuye a la regeneración. La descomposición alimenta al buitre y resulta para él fuente de existencia.

Como señalan Chevalier y Gheerbrant (1986: 205), solo un «purificador o mago» transforma la muerte en nueva vida, garantizando «el ciclo de la renovación» (Chevalier y Gheerbrant, *ibíd.*). Este poder del buitre ha provocado el establecimiento de interesantes asociaciones: el calendario maya lo vincula con el agua –la cual renueva la vegetación y las cosechas–; en distintos ritos sudamericanos se considera el primer poseedor del fuego; la tradición egipcia asocia a la diosa buitre Nekhbet la protección de los partos –la capacidad regeneradora entronca con la maternidad–, y, por último, el buitre se extrapola al plano místico entre el grupo africano de los bambara para simbolizar al iniciado en la sabiduría divina, él tiene mucho de individuo incardinado en un nivel estético⁴⁹⁶.

El buitre, pues, lo contemplamos en este punto como un símbolo complejo donde vida y muerte se imbrican. Él hace de la carne despojo y del despojo, de nuevo, latido⁴⁹⁷.

⁴⁹⁶ Los buitres del *koré dugaw* muestran un comportamiento propio de un niño –acaban de nacer a un estadio trascendente; “*koré*” significa ‘conocimiento de la divinidad’ (Zahan, 1980: 237)–. Y, como niños, se arrastran por el suelo (Chevalier, 1986: 205); visten de modo risible –algunos con andrajos, a veces llevan pantalones ajustados con distinta extensión en el largo de las patas– (Zahan, 1980: 248); su carácter inocente e ignorante los lleva a batirse en duelo con espadas de madera (Zahan 1980: 249) e incluso a prescindir de toda norma decorosa: se alimentan con sus heces (Chevalier, 1986: 205; Zahan, 1980: 249). Transmutan, pues, la inmundicia en energía. En síntesis: «por su carácter jovial y gracioso, el *korè duga* aparece como un adulto cuya mentalidad señala una regresión al estado de la infancia» (Zahan, 1980: 249).

⁴⁹⁷ Otros ejemplos donde la dicotomía vida-muerte se relacionan con afán de confusión es en la tensión erótica, en el sacrificio redentor y en la creación artística. *El erotismo*, como apunta Bataille (2007: 18), implica la continuidad –mediante la reproducción–, pero también discontinuidad –desfallecimiento, muerte del óvulo y del espermatozoide como elementos individuales–. El sacrificio, siguiendo a Girard (2005: 37), resulta cese de una vida, pero también catarsis social. La creación es tiempo vital empleado en la quietud y la reflexión, pero es trascendencia (Bataille, 2007: 30).

Permite la transición, el avance de la vida, que en el caso del aedo ramosucreano se va a concretar en la evolución del panorama épico. Así, el genio de la evocación va a crear su propio ámbito, sustituyendo los elementos de la tradición antigua –el laurel– por nuevos objetos relativos a su naturaleza tanto venezolana como universal –la palma–. No obstante y pese a toda la progresión, no debe olvidarse que estos son meros restos de la gesta heroica, migajas que han quedado esparcidas y que, al mismo tiempo, actúan como recordatorio –y también alimento– para el buitre que va a regenerar el argumento épico.

En la *Iliada*, cuando Héctor remata a Patroclo clavándole la lanza en el ijar⁴⁹⁸, tras las intervenciones de Apolo⁴⁹⁹ y Euforbo⁵⁰⁰, le dirige unas “aladas palabras”: «también yo con la pica/ sobresalgo entre los combativos troyanos, porque les aparto/ del día fatal; a ti, en cambio, los buitres te devorarán aquí» (Homero, 2010: 372 [XVI, 834-836]). Pero a Patroclo todavía se le concede un débil aliento para recordarle a Héctor lo poco sobresaliente de su crimen –ha intervenido en tercer lugar– y, como broche, le pronostica la muerte a manos de Aquiles⁵⁰¹. Los buitres van a aniquilar sus vísceras y de tal festín solamente las condecoraciones que hacen revivir el recuerdo del sujeto van a

⁴⁹⁸ Homero (2010: 371 [XVI, 818 y ss.]).

⁴⁹⁹ El dios Febo le golpea la espalda, derribándole el morrón y el broquel, provoca que la pica se le fragmente en las manos y que se le desate la coraza (Homero, 2010: 371 [XVI, 786-805]).

⁵⁰⁰ El guerrero griego Euforbo Pantoida –que despunta por su puntería con la pica, destreza en el manejo del carro y velocidad de sus pies– le acierta por la espalda, entre los hombros, e inmediatamente le arranca la lanza a Patroclo para perderse entre la multitud (Homero, 2010: 371 [XVI, 806-817]). Es llamativo el subrayado que introduce el poeta respecto a Euforbo: acierta su golpe y, aún así, huye para no enfrentarse con Patroclo –que estaba herido y desarmado–. Escapa de la lucha cuerpo a cuerpo y, sin embargo, cuando Patroclo, ya en el canto siguiente –la *aristía* de Menelao– yace inerte en el suelo, acudirá inmediatamente ante el cadáver para levantarlo y envolverse de gloria ante los troyanos. Pero Menelao, que también ha visto caer al hijo de Menecio, acude junto a su cadáver y termina travesándole el cuello a Euforbo (Homero, 2010: 374-376 [XVII, 1-60]).

⁵⁰¹ Acusa Patroclo a Héctor: «Ya te has jactado ahora, Héctor, demasiado. Te han dado/ la victoria Zeus Crónida y Apolo, que me han doblegado/ fácilmente; pues ellos me han quitado las armas de los hombros./ Aunque veinte como tú me hubieran salido al encuentro,/ todos habrían perecido aquí mismo, doblegados bajo mi lanza./ Pero el funesto destino y el hijo de Leto me han matado,/ y, de los hombres, Euforbo; tú al despojarme sólo eres tercero./ Otra cosa te voy a decir, y tú métela en tus mientes:/ tampoco tú vivirás mucho tiempo; próximos a ti/ ya acechan la muerte y el imperioso destino,/ que te harán sucumbir a manos del intachable Aquiles Eácida» (Homero, 2010: 372 [XVI, 844-854]).

sobrevivir⁵⁰². En *El cielo de esmalte* se recoge la composición titulada “Marginal” (152), donde el poeta cumánés presenta una estructura arraigada en una ficción que incluye dentro de ella dos planos: uno real y otro ficcional. Ambos niveles se recogen en la imagen final del buitre, que el sujeto rescata de la *Iliada* y le permite simbolizar su dañada heroicidad.

MARGINAL

Una crónica inicia el episodio de un aventurero desengañado de sus correrías y lastimado por la pobreza. No había alcanzado ninguna presea en medio de los sobresaltos del campamento. Supo a caso la destitución de un rey y su cautiverio de casi tres decenios sin otra compañía sino la de su enano.

El aventurero interrumpe la crítica de las rapsodias homéricas en el original griego, único solaz de su decadencia, para abrazar en vano la empresa de soltarlo. El cautivo había sido un déspota soberbio y se le acusaba de haber lanzado su jauría al encuentro de un obispo solícito.

El aventurero volvía de una guerra con los infieles en las praderas del Danubio. Sentado sobre un tambor de piel de asno, ocuparía el desvelo de las noches de alarma en recoger de un bizantino prófugo las noticias del idioma vibrante. Debió de recrear el carácter desabrido en las vicisitudes de la *Iliada* y de esa misma escena puede escogerse el símbolo del buitre, enemigo de los moribundos, con el objeto de significar el estrago de su voluntad empedernida.

Todo lo relacionado con lo textual ostenta un lugar privilegiado en el poema. Desde el inicio de la composición se alude a un tipo de texto que tiene mucho de histórico: una crónica⁵⁰³; una modalidad de escritura que para un autor venezolano gozaría –se supone– de una relevancia especial por ser el género con el que nace la literatura hispanoamericana⁵⁰⁴.

⁵⁰² Aunque en la *Iliada* tal expresión deba comprenderse en sentido figurado –recuérdese la importancia concedida a mantener intacto el honor de los cadáveres y a recuperar las armas y *broncíneas túnicas* de algunos caídos para legarlas–.

⁵⁰³ Recuérdese la distinción que propone Alfonso Reyes (1983) en *El deslinde* entre literatura, historia y ciencia, y el modo en el que estos parámetros pueden combinarse, como en el caso de la crónica, que resultaría la suma de literatura e historia –imperando, siempre al fondo, el componente literario–.

⁵⁰⁴ Las crónicas de Indias que los conquistadores envían a Europa presentando el continente americano muestran una estrecha vinculación con la historia, pero, al mismo tiempo, se literaturizan numerosos episodios. Es el caso, por ejemplo, de la segunda de las *Cartas de la conquista de México*, de Hernán Cortés (1986: 57-58), dirigidas al emperador Carlos V, donde ficcionaliza el discurso que Moctezuma mantuvo con él, introduciendo las palabras del gobernante azteca en estilo directo: «...sentado, propuso de esta manera: “Muchos días ha que...”». No resulta extraño, en este sentido, que un poeta como Ramos Sucre se encuentre tan profundamente interesado por los acontecimientos históricos.

Situado el lector en el entorno de la crónica, menciona a los individuos que la desarrollan: un aventurero desilusionado, pobre, sin premio alguno tras haber participado en numerosos asaltos guerreros –su última batalla ha sido junto al Danubio– y un rey, cautivo durante treinta años a causa de un ataque de sus perros –ordenado por él– a un obispo. Es significativo que la decadencia en la que se encuentra sumido el aventurero solo encuentre consuelo en la literatura. Se introduce así la referencia a los poemas homéricos y específicamente a la *Iliada*. Además, se indica que la lectura la realiza un prófugo bizantino y que esta se lleva a cabo en el original griego. Dos aspectos fundamentales que entroncan, por un lado, con la tradición oral –modo en el que fueron transmitidos los poemas homéricos en un inicio–, y, por otro, con el idioma original en el que fueron escritos. Esta última precisión desvela un rasgo del carácter del aventurero: se trata de un verdadero amante de los libros, interesado en concretar versiones y traducciones. Solo interrumpe la entrevista con Homero el recuerdo de ese rey cautivo, que despierta en el ánimo del aventurero el deseo de socorrerlo, como corresponde a su «voluntad empedernida», a su facultad heroica incansable y constante que no consigue reprimir. Del plano ficcional que introduce la poesía homérica y que suaviza la aspereza de su carácter, se desprende la imagen simbólica del buitre, «enemigo de los moribundos» por ser el ave que ataca, generalmente, a seres agonizantes, y con el que se refleja el daño que sufre su carácter bélico inactivo.

El lector se encuentra ante «aves engrifadas, de hábitos sanguinarios» que «describen [...] antes de caer sobre la presa, vuelos arremolinados en forma de embudo», como apunta en “Entrevisión del peregrino” (*LTT*, 125). Estas aves transmiten de manera simbólica el ataque; el que la sociedad moderna causa en los ideales que renacen a inicios del siglo XX y el que el tiempo imprime en los sujetos heroicos –quien, ante la situación anterior, no encuentran un sentido a su actitud–. Se desata entonces la aparente dicha total, el paraíso en la tierra, “La ensenada” (350) de *Las formas del fuego* en la que cualquier amante a la vida desearía dejarse ultrajar por el tiempo:

LA ENSENADA

En aquella redonda, defendida por un anfiteatro de montañas y con salida a un mar lisonjero, se había refugiado la inocencia del mundo primitivo.

El cielo se hermoceaba siempre con los tintes suaves y mustios del otoño.

Los nativos eran ligeros y frugales y se holgaban con el tributo de las encinas y de las vides

agradecidas.

Las vides arrastraban por el suelo sus sarmientos perezosos y reproducían en sus racimos el color de la perla y del ámbar, tesoros del puerto vecino.

Las encinas reposaban y arrullaban el sueño de los bardos augustos, remozados por el vino y seguros de una dichosa longevidad. No se atrevían a la proeza de los jóvenes en el mar lejano, lleno de peces móviles.

Las mujeres se decían hermanas de los árboles y adoptaban al hijo del oso y al lobezno huérfano. Reinaban por el don maravilloso del acierto y de la previsión.

Aquellos hombres estaban persuadidos de su felicidad inviolable y sin término.

En sus brazos había muerto Homero.

En este ambiente ideal y mítico, poblado por un mundo primitivo e inocente, todo se describe en tono laudatorio: el mar es «lisonjero», el cielo «se hermo­seaba siempre con los tintes suaves», las vides «agradecidas» regalan frutos que recuerdan a la «perla» y al «ámbar», las encinas descansan y arrullan el sueño de los poetas. Esta ensenada, donde el agua se cuele de modo circular y, al mismo tiempo, la dominan las montañas, goza, además, de cierta riqueza por encontrarse próxima al puerto que contiene los tesoros de las perlas y del ámbar. ¿Podría este entorno relacionarse, como hemos indicado en el capítulo III, con la ensenada Honda del estado de Sucre próxima al golfo que Colón denominó *de las perlas* –golfo de Paria–? Si todo en los poemas de Ramos Sucre se muestra tan meditado, no ha de considerarse la referencia a las perlas una inserción inocente, sino que, probablemente, apunte a su tierra natal. La alusión velada a lo regional no resta un ápice de universalidad al conjunto, al revés: lo dota de nuevos sentidos. Aquí se está demostrando la grandeza de un escritor como Ramos Sucre, concediendo a las obras posibilidades inagotables, proponiendo espacios desde los que contemplar el mundo.

El ambiente inmejorable para disfrutar de una existencia plácida incide en la longevidad de sus habitantes. Se entregan al disfrute, a los placeres de la ebriedad, «seguros de una dichosa longevidad». Rechazan dirigirse a las gestas en mares extranjeros, este asunto a los habitantes de “La ensenada” no les compete. No se olvida el sujeto poético de las mujeres: proceden de una estirpe arbórea y se entregan al cuidado de animales huérfanos. Incluso los «bardos augustos» reposan, ebrios, entregados a los placeres mundanos.

Pero entre tanta felicidad y seguridad, ha tenido lugar un deceso. Entre los habitantes de la ensenada ha fallecido Homero. El cierre del poema es una genialidad ramosucreana mediante la que se expresa la agonía y cese del proyecto épico. Homero, el poeta de los «jóvenes e infortunados» no tiene cabida en “La ensenada”. Ya no existen aquí héroes a los que cantar, pues ellos han depuesto las armas para entregarse al hedonismo, a la vida regalada y sin mayores aspiraciones. En tal entorno, el aedo no encuentra nada digno de immortalizar, por lo que desaparece⁵⁰⁵. Es necesaria una regeneración, hacer germinar la vida a partir del acabamiento. Es aquí donde el buitre devorador ramosucreano se dispone a engullir los restos de la épica para lograr el progreso. El decaimiento de los ideales heroicos es “El festín de los buitres” (*LFF*, 344), donde el héroe protagonista sucumbe al deterioro y al ocaso⁵⁰⁶ más humillante:

EL FESTÍN DE LOS BUITRES

Había perdido la seguridad y el atrevimiento después de sacrificar a su mujer. La había sorprendido en una entrevista con el enemigo y le infirió la muerte antes de escuchar la primera disculpa.

Había quedado solo y casi inerte. La tribu peregrina había sucumbido en la porfía con ejércitos regulares. El superviviente no contaba otros bienes sino su caballo y un carro encomendado a la fuerza de sus canes y en donde se guarecía de la lluvia. Habría muerto de hambre si no se atreviera con las raíces incultas y con las viandas aprovechadas por los gitanos en su dieta indigente.

Recibía a cada instante una advertencia de la suerte. Llegó a desconocer el ruido de sus propios pasos y giró sobre sí mismo para defenderse. Un aparecido acostumbraba interrumpirle el sueño, violentando la puerta de su vivienda en medio de la jauría consternada.

El proscrito decidió abandonarse a merced de los sucesos. Se encontró fortuitamente con una mendiga lastimosa el día de caer prisionero y de ser victimado. La ancianidad la había convertido en una grulla con muletas.

La mendiga deseaba el fin de la guerra continua, en donde había perdido sus hijos, y se prestaba al oficio de espía.

Los vencedores sobrevinieron por vías distintas y desvanecieron el último ademán de la defensa. Lo hirieron a satisfacción.

La mendiga se limitó a sellar con un puño de tierra la faz del héroe.

⁵⁰⁵ Oportuno parece recordar a este respecto “El inmortal”, cuento que abre *El Aleph* (1949), donde Borges transforma a Homero en un troglodita (Borges, 2014: 223-238).

⁵⁰⁶ Otros buitres devoradores son el tiempo y el espacio que, no obstante, provocan el fin del encasillamiento de los ideales e impulsan el progreso. Como señala León (1989: 23), Ramos Sucre, «colocado así, en el camino del “espíritu puro”, en lucha contra la materia, fue como realizó su obra» y prosigue: «Como los dioses inflexibles, la materia, de la cual tiempo y espacio son formas, le da su buitre devorador». El espacio y el tiempo desgastan, ellos también celebran su banquete.

El poema resulta interesante por la concepción que se muestra del héroe. Desde el comienzo, el sujeto se perfila como un individuo inseguro y poco arrojado tras perder a su mujer. Pareciera que ella era la que le insuflaba el coraje. La crueldad de este héroe se esfuma tras cometer el crimen contra ella –la asesina al encontrarla con el enemigo, sin permitirle excusarse–. Solo, sin más materiales que un caballo y un carro tirado por perros donde cobijarse de las tormentas, se alimenta de lo que encuentra en los caminos: raíces y alimentos empleados por gitanos. El más aguerrido de los luchadores de un ejército, único superviviente del mismo, es detenido por los enemigos a causa de la denuncia de un ser aparentemente indefenso: una mendiga anciana y tullida. Es ella la que cubre al final la cara de este “héroe” con un puñado de tierra para disfrute de los buitres carroñeros. Se trata, en definitiva, del fin de los ideales, de la espada de Áyax hecha de hierro colado. Como imprime Beroes (1990: 123):

Ramos Sucre tiene inextinguible fe en el heroísmo, en el ejercicio de la vida heroica, cosa de otros tiempos que practicaron los santos, los místicos y los caballeros andantes. Nacido en la época del *hierro colado* es un poeta de su propia vida y un héroe de su poesía. Tal vez por eso parece tan iluso y anacrónico como Nuestro Señor Don Quijote.

Sin embargo, como estamos indicando, este festín de los buitres, contrariamente a lo que podría parecer, no es un final, sino una regeneración. Ellos permiten la continuación de la vida. Al igual que estos buitres va a actuar el aedo ramosucreano, permitiendo el trasvase de la tradición épica al nuevo cantar de gesta escrito por él: la epopeya del genio de la evocación en su deseo de eternidad. Como un buitre devorador alimentado por la tradición, el poeta cumánés y sus sujetos van a configurar la nueva obra –nacida de las evocaciones y dirigida al futuro–. De manera simbólica, podemos decir que Ramos Sucre provoca el tránsito del laurel a la palma. Como escribe el propio poeta hacia el cierre de “Alabanza a Bermúdez” (*LTT*, 66):

El laurel⁵⁰⁷, demasiado escolar y extranjero, no conviene con la frente del paladín desorbitado y sencillo. En nuestro clima abunda el árbol que lo premie y lo recuerde, el que simboliza su estatura, asombró su cuna y arrulló su sueño: la vertical palma sonante, cuyo engreimiento se repite en los trofeos que multiplicó su espada [de Bermúdez].

⁵⁰⁷ Se refiere, sin embargo, en “Epicedio” (*LTT*, 17) a la vida como «una corona de triunfo».

La palma se va a tomar en la nueva epopeya como condecoración –en lugar del laurel–, símbolo del triunfo del nuevo héroe épico ramosucreano. La tradición es recreada desde la idiosincrasia venezolana y se proyecta a un plano universal. Este premio arraigado en la naturaleza de Venezuela no contrarresta, pues, la opinión presentada en “Tiempos heroicos” sobre esa gran patria universal y abarcadora que se inició con Bolívar. Lo regional se dirige hacia lo general. Como advirtió Rama (1985: 175) en la escritura de “Sobre las huellas de Humboldt”, Ramos Sucre admiraba la capacidad «de unir lo concreto y pequeño con lo grande y significativo» en Humboldt, o como apunta el propio autor, impera en sí mismo un deseo de avanzar «del pormenor a la idea universal, de la observación pequeña al concepto grandioso» (*LTT*, 71). El poeta cumánés tiende, como punto último, a la contemplación totalizadora, a la extracción de ideas generales, a la construcción de una filosofía que combine imaginación y visión de conjunto (*ápu*d Rama, 1985: 176) –como, según Santayana, proponen Dante y Goethe–. Ramos Sucre muestra preocupación por el hombre venezolano y refleja su deseo de convertirlo en paradigma colectivo, se interesa por la capacidad de este «de asemejarse, sin perder sus rasgos propios, a las potencialidades de los hombres europeos» (Rama, 1985: 178). Aspira, pues, a lo general y universal, pero nunca de modo abstracto, sino a través de aspectos particulares y concretos. Como repetirá Carpentier en variadas ocasiones⁵⁰⁸ citando a Unamuno y este a Kierkegaard: «Hemos de hallar lo universal en las entrañas de lo local; y en lo limitado y circunscrito, lo eterno». Muestra Ramos Sucre en diversos momentos un «temperamento clásico», según su propia concepción impresa en “Granizada”: «Las personas de temperamento clásico elevan el caso a ejemplo y el ejemplo a regla» (424).

La visión ramosucreana, pues, se ha visto ampliada, pero no ha cambiado de dirección; se extiende, sin perder su sentido de origen y pertenencia. Por ello no debe resultar descabellado que Ramos Sucre recale en su idiosincrasia hispanoamericana. Si bien el cómputo general de los héroes le parece digno de elogio, los procedentes de

⁵⁰⁸ *Verbi gratia*: su discurso del acto de recepción del Premio Cervantes en 1878 titulado “Cervantes en el alba de hoy” (Carpentier, 1990: 333) o “Los problemas del compositor latinoamericano (a propósito de una obra de Juan Vicente Lecuna)”, publicado en *El Nacional* el 4 de abril de 1946 y recogido en *Ese músico que llevo dentro*, volumen de 1980 (Carpentier, 1987: 149)

Hispanoamérica merecen su propia condecoración, que será extensible al resto. Su sentimiento es abarcador, seguro, sencillo, como el del verdadero héroe. Por ello sugiere la palma como elemento idóneo para premiar y recordar al héroe, el vegetal que lo acompañó desde su nacimiento, que creció junto a él y que suena orgulloso, exponiendo con satisfacción todos los logros alcanzados por el guerrero.

Sin embargo, recuérdese que nos encontramos ante meros restos materiales, migajas que el buitre devorador va dejando. El aedo y el guerrero en la poesía de Ramos Sucre sucumben ante un mundo materialista y desencantado; tendrán que reinventarse. La decadencia de la épica es un hecho y el nuevo aedo, el genio de la evocación, debe componer la epopeya contemporánea que lo conduzca a la plenitud.

V.5. FINAL: TRANSICIÓN HACIA LA DAMA

Hemos podido comprobar, a lo largo de este capítulo, el interés que Ramos Sucre dispensa al concepto de heroísmo contemplado desde la óptica de la epopeya antigua. El ardor juvenil que parece desprenderse de la *Iliada* se percibe en los héroes de la Independencia venezolana y cabe conectarlo, también, a la primera de las etapas de la vida según Kierkegaard. El arrojo, la espontaneidad, la decisión, son cualidades propias de estos jóvenes guerreros que serán capaces de entregar su vida por la hazaña épica. Sin embargo, con el fin de los tiempos épicos, el héroe debe retirarse para intentar inmortalizar la grandiosidad de otro modo: en principio, a través de la literatura. Antes, sin embargo, buscará compañía e iniciará así su periplo vital en pos del Amor.

Solamente resta ya esbozar la transición hacia la dama, figura nuclear del próximo capítulo. Es la nueva esperanza del sujeto poético. Mesa Gancedo (2007: 456) ha reflejado con propiedad esta derivación: «el colapso de la épica se produce en la contemplación de la dama, que hace que el caballero se entregue a la recreación subjetiva». Aquí se sintetiza la evolución de Ramos Sucre: del recuerdo del héroe épico a la contemplación de la amada propia del amor cortés hasta la reflexión del individuo solitario y casi enajenado, propio de la modernidad.

Apunta Jaeger (1982: 36) que la *areté* de la mujer en la *Iliada* es la belleza. Al hombre se lo valora por sus excelencias corporales y espirituales; a la mujer, por su apariencia. A ello se añade su modestia y sus cualidades domésticas. Ellas son tratadas por los hombres con cortesía y respeto, como muestra de su elevada educación. Ella crea una estirpe de seres ilustres, se ocupa de perpetuar las tradiciones, es capaz de hacer prosperar un nombre (Jaeger, 1982: 37).

La *Divina comedia* de Dante es el único poema épico de la Edad Media que ha alcanzado un lugar análogo [al de Homero] no sólo en la vida de su propia nación, sino de la humanidad entera. Y ello por una razón análoga. El poema de Dante, aunque condicionado por el tiempo, se eleva, por la profundidad y la universalidad de su concepción del hombre y de la existencia, a una altura que sólo alcanza el espíritu inglés en Shakespeare y el alemán en Goethe [...]. La poesía arraigada en el suelo –y no hay ninguna verdadera poesía que no lo esté– sólo se eleva a una validez universal en cuanto alcanza el más alto grado de universalidad humana. El hecho de que Homero, el primero que entra en la historia de la poesía griega, se haya convertido en el maestro de la humanidad entera, demuestra la

capacidad única del pueblo griego para llegar al conocimiento y a la formulación de aquello que a todos nos une y a todos nos mueve (Jaeger, 1982: 51).

En la poesía de Ramos Sucre la figura femenina es el único ser capacitado para permitir la salvación del sujeto poético. Su papel es pretendidamente activo –aunque con frecuencia se frustra–. Empleando un símil bélico, para finalizar este capítulo guerrero, ella es la infanzona de “La frontera” (*ECE*, 176) que trae la victoria animando a las criadas a batallar cuando los guerreros han comenzado a relacionarse con los enemigos –«La infanzona habilita la gente del servicio, la criadas simples, en el uso de la ballesta y del arco. Distingue, esforzando el oído, los atabales de la morisma. Los castellanos se han dividido en facciones y olvidan la saña con los infieles»–. Sin embargo, al igual que al final del poema, concluyen las gestas. Ramos Sucre observa «la cota de armas de lumbre diamantina, arrojada a los pies de una cruz» y se prepara para contarla.

Capítulo VI – La penitencia de Arnaldo de Daniel

Ramos Sucre y el viaje enamorado en la *Divina Comedia*

*Yo volvía el discurso al caso de Dante, a sus cuitas de amor en la
cámara del sobresalto y de la amargura.*

“La huella”, *Las formas del fuego*

(Ramos Sucre, 1989: 256)

Tú me has anunciado la Noche: ella es ahora mi vida.
Novalis⁵⁰⁹

*¡Sorprendentes viajeros! ¡Cuántas nobles historias
leemos en vuestros ojos, tan hondos como el mar!
Mostradnos los estuches de vuestra rica memoria,
esas joyas maravillosas, hechas de astros y cielos.*

*¡Sin vapor y sin vela quisiéramos navegar!
Para alegrar el tedio de nuestras cárceles, haced
que en nuestras almas, tan tensas como la tela
resuenen vuestros recuerdos con sus orlas de
[horizontes.*

Decidlo, ¿qué habéis visto?

Charles Baudelaire⁵¹⁰

*Gracias, de ti me llega sutil idea magna:
alma y tú, eternidad, los dos, ya un solo “Ser”,
¿único? ¿casi único?
Así, cuando mi muerte, mi alma será eterna:
yo, amor; yo, tuyo. ¿Iguales? ¿casi iguales,
tú y yo?
Eternidad, lo mismo, para ti y para mí.
Eternidad: los dos.*

Dámaso Alonso⁵¹¹

El buitre que vuela a las más altas cimas para devorar a sus presas ha depositado en la montaña del Purgatorio al poeta, sin atacarle todavía un centímetro de piel. Siguiendo la transición que planteaba Kierkegaard (2017), el héroe espontáneo ya está *nel mezzo del cammin* para bautizarse como poeta. Tras la acción, detiene su arrojo, curioseosa y busca. Percibe un devenir apático y halla indiferencia. En buena medida se construye así su canto.

FANTASÍA DEL PRIMITIVO

Los querubines de semblante esclarecido vibraban sus espadas versátiles de fuego.
Las estrellas de lumbre entusiasta animaban el portento de la noche diáfana, erigían los guiones pontificales del cortejo de las virtudes e imitaban su cántico de esperanza.

⁵⁰⁹ *Himnos a la noche* (I) (1981: 47).

⁵¹⁰ “El viaje” sección III, en *Las flores del mal* (2010: 439).

⁵¹¹ *Duda y amor sobre el Ser Supremo*, segunda parte “Alma eterna”, “El Alma Eterna y el gran ‘Ser’ ” (1985: 186).

Yo descubriría delante de mis pasos el amaranto del certamen de los trovadores, la sencilla rosa de carmín y el junco ritual, el cingulo del poeta florentino en el alba del purgatorio.

Yo me vi rodeado de mis sueños y memorias de la tierra. Siguiendo el hilo de un río lacio, un grifo solemne dirigía un bajel, ataúd de la virgen del nimbo, sacrificada en un eclipse. Desde su sepulcro había revolado sobre la humanidad, en alas del pavor, la protesta de su fe.

Yo recibí la gracia de atinar con el secreto de prodigios recatados a la mente profana del hombre. Convertida en una forma celeste, la virgen del nimbo alentaba los paladines del emperio al socorro de los conflictos de los fieles y ella misma había serenado la faz y enaltecido la última hora de Roldán (*ECE*, 264).

El poema –según su colocación, uno de los últimos de su poemario final–, introduce una serie de claves que nos permiten comprender el modo en el que Ramos Sucre se apropia del trasmundo dantesco. Conforman el texto una composición unitaria y trascendental, ajena al mundo terrestre, que por momentos se le mezcla al sujeto –«Yo me vi rodeado de mis sueños y memorias de la tierra»–. Parece una síntesis del ascenso del individuo por la montaña del Purgatorio, desde los ángeles guardianes de los que hablaba Dante con las espadas en el Antepurgatorio (VIII) y el junco que Virgilio le coloca en la cintura en la playa del Purgatorio (I) hasta la llegada al Paraíso Terrenal, con el grifo⁵¹² incluido en la procesión mística –el cual va tirando un carro–. Cabría decir que el sujeto se encuentra en el Paraíso Terrenal, preparado para acceder al Paraíso. A este respecto, no deja de resultar sintomático que la composición se sitúe, como ya se ha comentado, cerrando *El cielo de esmalte*: es el poema ciento treinta y uno de los ciento treinta y dos que componen la obra. ¿Referencia indirecta de una culminación vital, de esos sujetos que conforman un todo tras el que aparece el mismo poeta? El artista que transita por el Purgatorio asciende hasta la séptima cornisa, la de los lujuriosos, para encontrarse, como hicieron Dante y Virgilio, con los poetas Guido Guinizelli y Arnaut Daniel⁵¹³. Guinizelli, en el canto XXVI del “Purgatorio”, se refiere al citado trovador en estos términos:

⁵¹² Cfr. Dante (2010: 336-385 [XXIX-XXXII]).

⁵¹³ En “Introducción” a sus *Poesías*, preparada por Martín de Riquer (2004), así como en el capítulo XXVII de *Los trovadores* (2012: 605-615), el investigador catalán proporciona los escasos datos biográficos que se conocen del trovador –a causa de su pertenencia a un estrato social bajo–, así como las dieciocho poesías de él conservadas –junto a una más objeto de debate que se comenta en la nota 5 (*vid.* De Riquer, 2012: 606-607)–. Sí se conoce una *Vida* anónima incluida en nueve de los cancioneros que transmiten su obra. Se han divulgado datos concretos de su biografía: nació en Peirigord (Ribeirac), abandonó sus estudios de letras para ser juglar, atravesó dificultades económicas y fue considerado «un trovador de dicción incomprensible» (De Riquer, 2004: 17).

«Oh hermano mío, aquel que allí discierno»,
dijo de uno que estaba a nuestro alcance,
«fue el mejor forjador del hablar materno.
Versos de amor y prosas en romance⁵¹⁴
hizo mejores...»
(Dante, 2008: 309
[XXVI, 115-119])⁵¹⁵.

Seguidamente, tras mencionar también al Lemosín –el trovador Giraut de Bornelh– y a Guittone del Viva d’Arezzo⁵¹⁶, Guinizelli se marcha y Dante se aproxima a esa figura cercana a ellos que aquel le ha señalado. Es el momento en el que Arnaut Daniel toma la palabra e interviene en provenzal trovadoresco; único instante de todo el poema en el que Dante⁵¹⁷ se permite tal variación lingüística, «significativo tributo de Dante a la lírica provenzal» (De Riquer, 2012: 613):

⁵¹⁴ Aquí introduce Dante la hipótesis de que el trovador hubiese escrito una obra en prosa sobre Lancelot (vid. De Riquer, 2012: 613) o sobre Rinaldo (cfr. Bowra, 1952: 460-461).

⁵¹⁵ De Riquer (2004: 44-45) analiza las palabras puestas por Dante en boca de Guinizelli: apunta que Arnaut Daniel superó a todos con su preciosismo lingüístico, sus versos amorosos y su «prose di romanzi» –un aspecto ampliamente debatido que se ha relacionado incluso con «la “prosa en romaniz paladino” de Gonzalo de Berceo»– (De Riquer, 2004: 44).

⁵¹⁶ «...y al estulto deja/ que al Lemosín defienda a todo trance./ No a lo cierto, a la voz tienden la oreja,/ y afirman su opinión en argumentos/ que ni arte ni razón les aconseja./ Así, de los antiguos los acentos/ hicieron de Guitón el más egregio,/ mas de otros le vencieron los talentos» (Dante, 2008: 309 [XXVI, 119-126]). Finaliza Guinizelli con una alusión: son estúpidos quienes creen que el del Lemosín es superior a Daniel; se considera este un comentario despectivo a Giraut de Bornelh, trovador por el que Dante sentía admiración. En opinión de Riquer (2004: 44-45), podría aludir al lemosín Bernart de Ventadorn, el cual no interesó al florentino –contrariamente a lo que sentía por Giraut de Bornelh, un poeta que admiraba–.

⁵¹⁷ No es cometido de esta tesis abordar datos biográficos concretos de las grandes figuras con las que se plantea la tarea comparativa, pero sí resulta enriquecedor introducir una semblanza –a modo de recordatorio– de las mismas. Dante –abreviatura de Durante (Petrocchi, 1988)–, nace en Florencia en 1265. Sus padres, Alighiero II di Bellincione d’Alighiero y de Gabriella –abreviado Bella–, pertenecían a familias de cariz distinguido: él a una rama burguesa con antepasados nobles (Crespo, 1958); ella, descendía de la importante familia Abafi, aunque su rama familiar era pobre. Bella fallece hacia 1278 y Alighiero II se desposa con Lapa di Chiarissimo Cialuffi, con la que tuvo dos niños: Francisco y Gaetana (Crespo, 1985: 21). Unos años después, antes de que Dante cumpliera dieciocho años, también muere (Crespo, 1985: 25). Dante tuvo acceso a los estudios del *trivium* y el *quadrivium*; conocimientos que contribuyeron a enriquecer su obra, llevándolo incluso a interesarse por su lengua, lo que le podría valer el sobrenombre del «primer lingüista de Italia» (González Ruiz, 1980: 745). Sentimentalmente, se señala en su biografía el matrimonio con Gemma di Manetto Donati, con la que tuvo tres hijos: Jacopo, Pietro y Antonia –no se conoce con seguridad si tuvo un cuarto hijo, Giovanni–. Además de Gemma, es indispensable aludir a Bice di Folco Portinari, esposa de Simone de Bardi, fallecida el 8 de junio de 1290, la mujer ensalzada como Beatriz en la *Divina Comedia*. Asimismo, la actividad política de Dante merece atención, pues influye en el desenlace de su biografía. Dante entra en la vida política de la ciudad tras inscribirse en el gremio de médicos, en 1295 (Crespo, 1985: 29). Algunos grupos y actos en los que intervino, fueron: el Consejo del Capitán del Pueblo, del Consejo de los Ciento, la firma de la paz con Arezzo en 1298, la visita de San Gimignano en

Me aproximé al instante al que me había
mostrado, y la manera le hice oír
gentil con que a su nombre acogería.
Y él libremente comenzó a decir:
«Tan m'abellis vostre cortes deman,
qu'ieu no me puesc ni voill a vos cobrir.
Ieu sui Arnaut, que plor e vai cantan;
consiros vei la pasada folor,
e vei jausen lo jorn qu'esper, denan.
Ara vos prec, per aquella valor
que vos condus al som de l'escalina,
sovenha vos a temps de ma dolor!»⁵¹⁸
Y se escondió en el fuego que allí afina.
(Dante, 2008: 311
[XXVI, 136-148]).

Dante admiró a Arnaut Daniel e incluso en *De la lengua vulgar*⁵¹⁹ apuntó que, si un poeta había cantado bien el amor en lengua vulgar, ese era Arnaut Daniel⁵²⁰, lo que ocasionó una revalorización de su obra a partir del siglo XV⁵²¹ –a pesar de la fama de

1300 para negociar el envío a Florencia de compromisarios para la renovación de la Liga Güelfa. Tras el alzamiento de Bonifacio VIII como Papa tras renunciar el anterior se incrementaron los problemas para Dante, pues formaba parte de la facción blanca, poco condescendiente con las exigencias papales. Acusado, como señala Crespo (1985: 34) de apropiarse del dinero público, de extorsión, de corrupción y de ganancias ilícitas, de oposición a la Iglesia y de perturbador de la paz con Pistoia, fue condenado al pago de una multa de cinco mil florines, a permanecer fuera del territorio florentino durante dos años y a no volver a intervenir en los asuntos públicos de la ciudad. El diez de marzo de aquel mismo año, Dante fue condenado a muerte en rebeldía. Deberá exiliarse y, así, transita por Verona, Lucca, Lunigniana y Rávena. Atacado por la malaria, murió en Rávena, en 1321, y fue enterrado en un sepulcro cercano a la iglesia de San Francisco. «Dante pertenece a la Edad Media y pertenece al Humanismo y al mismo tiempo se halla entre ambos. O, más bien, es un hombre de su tiempo, un medieval [...] que salta al Humanismo y más allá de él, empujado por el genio de una inspiración que alcanza a expresar la entraña más profunda de la condición de hombre» (Fontán, 1965: 571).

⁵¹⁸ «Tanto me place vuestra cortés demanda/ que no puedo ni quiero esconderme a vos./ Yo soy Arnaldo, que lloro y voy cantando;/ afligido contemplo la pasada locura,/ y veo gozoso ante mí el día que espero./ Ahora os pido, por aquel valor [Dios]/ que os conduce a lo alto de la escala,/ que os acordéis a tiempo de mi dolor» (Dante, 2008: 310-311).

⁵¹⁹ Apunta Nicolás González Ruiz en su “Introducción” a *Sobre la lengua vulgar* (1980: 744-747): «El tratado *Sobre la lengua vulgar* abarcaba, en el proyecto de su autor, cuatro libros, pero quedó interrumpido poco después de haber empezado el capítulo catorce del libro segundo [...]. Resulta sumamente significativa la coincidencia de que el mayor poeta italiano sea al mismo tiempo el primero en haber estudiado la lengua italiana. El amor hacia la lengua de su tierra [...] fue el que le impulsó a componer una obra tan “anticipadora”».

⁵²⁰ Junto a él, Dante menciona a Bertran de Born como el mejor poeta en lengua vulgar que haya cantado a las armas (De Riquer, 2004: 43).

⁵²¹ También Petrarca lo consideraba digno de elogio y, como Dante, contribuyó al auge del poeta (De Riquer, 2004: 43). Alabó en sus *Triunfos* [*De cupidinis*, IV] el «dir strano e bello de Arnaut Daniel» (De Riquer, 2012: 610).

poeta difícil⁵²²—. Dante lo califica de orfebre del lenguaje o *miglior fabbro*⁵²³, expresión que después tomará Eliot para su dedicatoria a Pound de *La tierra baldía*⁵²⁴. Esta concepción del artista como un artesano, procedente del mundo griego⁵²⁵, tuvo también su fortuna en relación con Ramos Sucre: Ángel J. Capelleti (2001), por ejemplo, lo considera «orfebre de sus sueños». Con Arnaut Daniel, considera De Riquer (2012: 607),

se eleva a notable altura el poder de la palabra, se construye un válido y original mundo poético y se logra, en una lírica que tan estrecha tiene la temática y en la que da la sensación de que ya se ha dicho todo lo que permiten las situaciones del llamado amor cortés, hablar de un modo extraordinariamente nuevo.

Un trovador interesado en los entresijos de la creación, indagador de una rima ni demasiado corriente ni excesivamente frecuente⁵²⁶, gustoso del monosílabo, de la alegoría, de la originalidad léxica para sorprender, de la dislocación de conceptos para lograr una expresión extraña y hermosa (De Riquer, 2012: 609-611). Bowra (1952) ha advertido algunas concomitancias o “enseñanzas” de Arnaut Daniel en el poeta florentino, especialmente en su *Vida nueva*: el nacimiento del amor a primera vista, el orgullo por la amada, la visión en ella de todas las virtudes, la capacidad de ella para mantener su amor en secreto, el nacimiento de rumores en torno al poeta, la pérdida del sentido o del habla causada por el amor⁵²⁷.

⁵²² Que no oscuro, como subraya De Riquer (2012: 612), pues la idea discurre en el texto con claridad una vez desentrañados ciertos términos o figuraciones.

⁵²³ Cfr. De Riquer, 2004. En la página 23 se refiere a las alusiones del propio Arnaut Daniel sobre la relación entre el trabajo poético y el artesanal: en “Canso do ill” empleaba vocablos como «obri e lim», ‘obrar y limar’ para describir su tarea.

⁵²⁴ Es conocida la ayuda prestada por Pound para pulir el poema de Eliot. A modo de curiosidad, véase el homenaje de John Liddy (2008) a Eliot en “La tierra del desecho: una cosecha para el lector”, especialmente la página 82, donde se incluye la referencia a Pound.

⁵²⁵ Interesante resulta la conexión que De Riquer (2004: 25) plantea entre tales expresiones medievales que relacionan trabajo artesanal y poesía y el mundo griego. Argumenta su observación amparándose en Alfonso Reyes y *La crítica en la edad ateniense*, donde el escritor mexicano apunta que estaba en boga el uso de términos de carpintería entre los poetas, seguramente por influencia del poeta Agatón (De Riquer, 2004: 25).

⁵²⁶ La *rima cara*, consonancia complicada y de sonoridad pomposa del tipo “embarga-esparga”. Para mayor concretización, cfr. De Riquer (2012: 608-609).

⁵²⁷ Cfr. Bowra (1952), especialmente las páginas 463 y 464.

No obstante, a pesar de tales vinculaciones, es necesario señalar, con Bowra (1952: 465-466), la actitud ambigua de Arnaut Daniel respecto a la relación amorosa. En “Quan chai la fuelha” (Daniel, 2004: 187 [V, 37-40]) compara su pasión con la de Paris por Helena, un tipo de amor culpable e incómodo en la Antigüedad y la Edad Media. El lector no se encuentra ante un enamorado idealista como Dante, sino ante un poeta que no deja de lado la carnalidad. Bowra (1952: 466) considera que aquí reside el motivo de que Dante lo sitúe entre los lujuriosos en el Purgatorio; otra explicación se vincula con una anécdota sobre su intervención en un debate obsceno con Raimon de Durfort y Truc Malec que menciona De Riquer a partir del estudio de Contini: “Per la conoscenza di un serventese di Arnaut Daniel”, de 1936. En la página 231, Durfort se refiere a Arnaut Daniel en estos términos: «Arnaut el escolar, a quien arruinan los dados y el tablero y va como un penitente, pobre de vestidos y de dinero» (*ápu*d De Riquer, 2012: 612).

En el horizonte cultural de Ramos Sucre, Arnaut Daniel también disfruta de su lugar. En uno de los textos iniciales de *La torre de Timón*, “Al pie de un cipo” (27-28), escribe sobre el cumanés José María Milá de la Roca Díaz (1879-1911), autor del poemario *Aristas y facetas* (1907) –donde, por cierto, se incluye una composición que conecta con el genio argentino de Borges⁵²⁸–, fallecido a causa de la lepra⁵²⁹, y también se refiere al mencionado trovador:

AL PIE DE UN CIPO

Llamábase José María Milá Díaz un hombre que en nuestra más antigua ciudad oriental sufrió hasta ayer la vida; la pasó toda cantando y llorando, movido a imitación de Arnaldo de Daniel que así estaba en el purgatorio del vate gibelino. A causa de un grande infortunio podría negarse que cantara, pues sus versos, pobres en cadencia, se apresuraban a modo de sollozos apretados y bruscos. Por todos esos méritos, en la ciudad de Cumaná se apresuran a honrar la memoria del mártir, y nosotros aplaudimos con fervor la tardía ofrenda, desde acá, desde bien lejos, hijos dispersos de esa idolatrada Jerusalem. No era posible otra conducta, porque Milá entre los más recientes literatos de las comarcas orientales, es agosto. Lo es como un numen, porque la lepra, la enfermedad que comparte con la locura el carácter de sagrada, había encendido un nimbo de santidad sobre su frente. Como la locura es de inferior

⁵²⁸ Se trata del poema “Prismas” (Milá de la Roca Díaz, 1907: 12-13). Tanto el título como la lúdica disposición de los versos, a imitación de la luz atravesando el poliedro, conectan con los versos de “Prismas”, de Borges, publicados catorce años más tarde en la revista *Ultra*. El contenido difiere –Milá incide en el paso del tiempo y Borges se centra en la pura descripción–, pero el sentido general que es el de la luz extinguiéndose está presente en ambos.

⁵²⁹ Recuérdese que la lepra estuvo presente en la vida del poeta a través de su fraternal compañero Cruz María Salmerón Acosta. *Vid.* capítulo II.

majestad, ilustre en el paganismo, durante cuyo reinado enfurece la alegría de las bacantes y el vaticinio de las pitonisas, mejor cuadraba a nuestro hombre de pensamiento y de sacrificio la enfermedad conocida en remota mención bíblica y que en el divino infierno fue terror dantesco.

Justísima es la ofrenda al hombre que aceptó, sin gemir de dolor ni de terror, la enfermedad a que el genial pueblo de Colombia acomoda la expresión del libro sagrado relativa a la muerte: ¡el rey de los espantos!

Sobrehumano se exhibe él, atormentado por la enfermedad que obliga a Job a maldecir su nacimiento, y que inspiró a los varones piadosos de la primitiva Iglesia la comparación de la faz del desdichado con la del león, porque ambos, desdichados y leones del desierto, eran familiares a aquellos santos, apóstatas de la alegría, apartados en aislamiento salvaje. Crece su dignidad si se recuerda que no consagró una sola de sus quejas a la desgracia inmensa, como la de aquellos predecesores suyos en lejanos siglos, a quienes se apartaba de la sociedad con la ceremonia lúgubre del canto de difuntos entonado por el sacerdote y de la ceniza vana y estéril esparcida sobre la cabeza miserable.

De tal manera lo consagraba la desventura, que con su cadáver se santifica la tierra de su descanso. No necesitaba de la hospitalidad en los cementerios bendecidos, porque es santa toda tierra donde se abre una fosa a un mártir como al naufrago un puerto. Además, es bendita toda nuestra tierra, y por ello recibe el homenaje de los días espléndidos y de las noches solemnes. Tanto es así, que sobre nuestros escombros cumplen un rito fúnebre las estrellas temblando desde la negrura celeste como lágrimas de agua bendita en las ceremonias eclesiásticas sobre el paño de los ataúdes.

Debe erguirse sobre la morada definitiva un monumento funeral con severa tristeza, como para la amarga vida y la temprana muerte. Convendría que lo amparase un follaje doliente, como aquel de la poesía heinesca, armonioso de cantos vespertinos, a cuya sombra los enamorados interrumpían el diálogo para llorar sin saber por qué, de súbita tristeza. Se hablaría con elocuencia a los venideros, si se representara al mártir meditando con la faz afligida de aflicción nazarena sobre la mano mutilada, cuando desde la ventana de su cuarto de enfermo comparaba su reclusión con la libertad del mar lejano, en cuya brisa intermitente venía muy rara vez un desmayado clamoreo a interrumpir el silencio abrumador sobre el vecino arenal llameante. El transeúnte se descubriría ante él, como ante un dios derruido y deforme de desenterrada idolatría, y muchos habrían de comparar su actitud a la del hombre que bajó al abismo, cuando meditaba sus castigos tremendos.

Panegírico a José María Milá de la Roca Díaz, poeta desdichado, continuo sufridor, «augusto» –en alusión a su pseudónimo⁵³⁰–; hombre que «pasó toda la vida cantando y llorando, movido a imitación de Arnaldo de Daniel que así estaba en el purgatorio del vate gibelino». Efectivamente, el propio trovador se describe de ese modo en el poema de Dante, en el citado verso 142: «Yo soy Arnaldo, que lloro y voy cantando». Ramos Sucre toma la acción ejecutada por Arnaut Daniel y la aplica a Milá de la Roca Díaz. Podríamos afirmar que, por extensión, el propio Ramos Sucre está actuando a imitación del Dante autor. Sin embargo, el sujeto que transmite los hechos en

⁵³⁰ En el Prólogo de *Aristas y facetas*, firmado por Federico Madriz Otero (1907: XII), se menciona el pseudónimo empleado por el autor: César Augusto Cumaná, con el que firmó sus obras *Renacimiento* y *Broches de Flores*. En la Advertencia, previa al Prólogo, se alude a la enfermedad del poeta y a su indisposición para corregir las erratas tipográficas en la publicación.

el caso del cumanés muestra distancia –la cual se contrarresta con tres referencias relativas a la colectividad: «nosotros aplaudimos», sostiene en el primer párrafo; «nuestra tierra» y «nuestros escombros», recalca en el cuarto–. Como un Guido Guinizelli plural, ajeno al plano escatológico y en un tono menos admirativo, el sujeto de “Al pie de un cipo” comenta críticamente los versos de Milá de la Roca Díaz: «A causa de un grande infortunio podría negarse que cantara, pues sus versos, pobres en cadencia, se apresuraban a modo de sollozos apretados y bruscos». Si Arnaut Daniel es «el mejor forjador», maestro para Dante, autor de los mejores poemas de amor, Milá de la Roca Díaz se muestra –sin abandonarse nunca la alabanza– como un poeta parco en recursos, de versos con escasa musicalidad que se «apresuraban». Comprobamos esta opinión al abrir las páginas de *Aristas y facetas*. Los versos octosílabos⁵³¹ junto a los endecasílabos, combinados a veces con heptasílabos –a modo de silva⁵³²– demuestran su fetichismo por tales metros. A ello se suma la elevada cantidad de verbos, que denotan rapidez de acción. Muy distante esta escritura de ese *tempo lento* señalado en la obra del poeta cumanés.

Ramos Sucre, pues, encuentra en la *Divina Comedia*⁵³³ una mina de inspiración poética. Sin ir más lejos, lo sigue demostrando en “Al pie de un cipo” en relación con la enfermedad de Milá de la Roca Díaz; enfermedad «que en el divino infierno fue terror dantesco». Recuérdese que padecen lepra los falsificadores de la décima bolsa del octavo círculo (Dante, 2008: 316-327 [XXIX, 37-72]). Este es el aspecto que Ramos Sucre más admira del poeta fallecido. No es su arte poética, sino su estoicismo y resistencia a la fatalidad lo que se le muestra digno de alabanza. Ensalza entonces al sujeto, a su enfermedad e incluso su tierra a través de alusiones pertenecientes al terreno religioso; las cuales, a raíz de la *Divina Comedia*, adquieren sin esfuerzo un tinte cristiano. Ramos Sucre parece contagiarse de la entonación religiosa:

⁵³¹ «Miro el cielo: obscuro está,/ miro el campo: le hallo gris.../ Y doquier vuelvo los ojos/ todo lo percibo así:/ y todo lo miro obscuro/ y todo lo encuentro gris... // Y es que me falta una luz/ que le dé vida al matiz,/ y encuadrando los colores,/ los haga vivir en mí...» “Grises” (Milá de la Roca Díaz, 117).

⁵³² «Llanto amargo vertemos a la muerte/ de los seres queridos;/ si los muertos pudieran, llorarían,/ con más razón, acaso, por los vivos...» “Una verdad” (Milá de la Roca Díaz, 54).

⁵³³ Siguiendo la *Enciclopedia dantesca* (1970: 79) el título, como es sabido, fue *Comedia*, hasta que Boccaccio le tildó de “divina”.

- Cumaná es «esa idolatrada Jerusalem».
- La lepra es presentada como una enfermedad sagrada, paralela a la locura, la cual le concedió una aureola de «santidad» a su persona.
- En el capítulo anterior se ha presentado el comentario del adjetivo «nazarena» en relación con “Un sofista” (421-422), apuntando la posibilidad de desviar la acusación sobre la escasa originalidad de Lugones hacia el propio Ramos Sucre. Y no solamente por la referencia a Heine y la «aflicción nazarena» puede gravitar esta acusación sobre el cumanés, también por la diferenciación que plantea entre paganismo y cristianismo –como planteó Heine entre helenos y nazarenos– respecto al carácter sacro de las enfermedades.
- Introduce en su texto una referencia al santo Job –quien, entre otros castigos, recibió de Satanás el padecimiento de la lepra como prueba de su amor a Dios⁵³⁴– y a su vida en «aislamiento salvaje» como un león.
- Califica a Milá de la Roca Díaz de «mártir».

A Ramos Sucre le atrae del poeta su aguante propio del mártir y del santo. La lepra era una enfermedad que, según la opinión popular, se extendía por Colombia y especialmente por Boyacá –de aquí la referencia en el segundo párrafo–. Una hipérbole que ha sido desmentida posteriormente: «se reconoce que Colombia no es la primera potencia leprosa del mundo ni Boyacá un inmenso lazareto, como se llegó a afirmar» (Martínez y Guatibonza, 2005). La resistencia a la enfermedad identifica al poeta con un héroe y lo eleva éticamente. Ramos Sucre pone de manifiesto tal consideración al señalar que «debe erguirse sobre la morada definitiva un monumento funeral con severa tristeza». Parece inevitable aludir a las efigies levantadas en espacios públicos de “Plática profana” (*LTT*, 4-7), idóneo recuerdo de aquellos hombres ejemplares. A través de estos monumentos «se hablaría con elocuencia a los venideros», hallando en tales representaciones la esencia de modelos para los hombres futuros; otra idea que remite a los héroes de “Plática profana”. En este caso, además, se trata de un poeta que halló, como los arrojados héroes, «temprana muerte»: a los treinta y dos años⁵³⁵.

⁵³⁴ Cfr. *La Santa Biblia* (1987: 636).

⁵³⁵ «Casi como un Cristo cumanés aguardando la redención» (Flores, 2014 [*ápu*d Yusti, 2016]).

Un mártir, pues, que sufre su «aflicción nazarena», resistiendo –según el texto– la mutilación de una mano. Es la actitud de un ser persuadido por el premio que trae la entereza, un comportamiento que recuerda la moralidad propia del cristiano. «Dante fue con respecto al platonismo y al cristianismo, lo que Homero había sido con respecto al paganismo», advierte Santayana (2009: 95). Lo material, lo sensual y la observación de la naturaleza queda sustituida –ya por Platón y Aristóteles– a favor de la moralidad. El viraje de Dante se produce a partir de la amalgama entre la tradición hebrea y la griega, que genera la teología cristiana y la inserción en esta de notas particulares sobre su contemporaneidad e incluso vivencias personales:

...la tradición hebrea introdujo en el espíritu de Dante la conciencia de una historia providencial, de una gran misión terrena –transmitida de una generación a otra– y de una gran esperanza. La tradición griega le ofreció la filosofía natural y moral. La unión de estos elementos había constituido el cuerpo de la teología cristiana [...]. Dante introdujo en el armazón de la teología ortodoxa, teorías y visiones propias, fundiéndolo todo en una unidad moral y en un entusiasmo poético. La fusión era perfecta entre los elementos personales y los tradicionales. Vertió en el crisol política y amor, los cuales perdieron también sus impurezas y se refinaron dentro de una religión filosófica. La teología se convirtió para él en un guardián del patriotismo, y, en un sentido extrañamente literal, en el ángel del amor (Santayana 2009: 81-82).

Esta relación entre aspectos teológicos y biográficos nos interesa particularmente. Cómo *mueve* el amor las estrellas; cómo puede dirigir al sujeto a un estadio superior. En *El síndrome de Beatriz en la literatura hispanoamericana*, Cervera Salinas (2006: 22) apunta que «la espiritualidad romantizada de Dante llega hasta autores como el colombiano José Asunción Silva o el venezolano José Antonio Ramos Sucre». Dante constituye la materia que une –al menos por una de las costuras– al poeta colombiano con el venezolano. En ambos casos se advierte la dificultad para alcanzar en el presente esa plenitud amorosa y la consagración, a través del amor, al misterio que entraña la muerte salvífica. Respecto a Silva (1865-1896)⁵³⁶, en el “Prólogo” a sus *Poesías*, Unamuno (1908) anota que el amor es solo una excusa para el desarrollo del poema dantesco:

⁵³⁶ Silva, heraldo del modernismo, genera relaciones fecundas con Ramos Sucre. El emparejamiento entre el venezolano y el colombiano cobra fuerza si se contemplan sus suicidios. La vida de ambos se encontraba invadida de ese *mal du siècle* tan propiamente romántico que los dirige a la apatía más rotunda, a la falta absoluta de entusiasmo ante una vida considerada inconsistente y vana.

Los jóvenes cuando salen de la infancia y antes de entrar en la virilidad, en esa edad indecisa y ambigua en que se dejó ya de ser niño y aún no se es hombre, se imaginan que los ojos de la novia son las estrellas mellizas en torno de las cuales gira sumiso el universo todo. Y llegan a creerse que todo arte y toda poesía se encienden no más que en la luz de esos ojos. Y, sin embargo, no es la hermosura de Elena, sino la ira de Aquiles el centro de la Iliada, ni es, en rigor, Beatriz más que un pretexto para la Divina Comedia, ni es el amor el quicio cardinal único de las tragedias de Shakespeare, ni Dulcinea es más que un fantasma en el Quijote, ni Margarita otra cosa que un episodio en el Fausto.

Resulta curiosa la relación que el escritor bilbaíno establece entre José Asunción Silva y los cinco pilares escogidos en esta tesis para estudiar la poesía de Ramos Sucre. Ni carnalidad ni erotismo superfluo advierte Unamuno en ese amor que expresa Silva; este no se reduce a una pasión caduca ni a sentimentalismos. Se trata del trampolín para acceder a otro lugar, y ese lugar es el sentido de la existencia y el misterio que entrañan la vida y la muerte. Igualmente sucede en la *Divina Comedia*. El amor es medio de acceso a un más allá pleno y dichoso, no es mero contacto físico, sino pureza, contemplación, llegada a un estrato donde se irradia porque se está lleno. «El trasfondo y el punto de partida de todas las cosas es en Dante *l'intelletto d'amore*, el numen del amor» (Santayana, 2009: 92). El amor no es más que un pretexto, pero en la *Divina Comedia* es el pretexto fundamental para acceder al estadio trascendental. Y esa trascendencia es la que lleva al sujeto, casi de modo circular, al verdadero amor. Pero qué sucede cuando ese «numen del amor» se transforma en un «numen fatídico» (“La hora” [ECE, 219]) o «numen infernal» (“La parvulista” [ECE, 195]) o comete alguna traición y se convierte en un «numen aleve» (“El político” [ECE, 174]) o simplemente le es indiferente cuanto transcurre a su alrededor y se trata de un «numen independiente» (“El rebelde” [ECE, 147])⁵³⁷; cómo se resuelve la tensión cuando el sujeto confiesa: «Yo vivo a los pies de la dama cortés, atisbando su benigna sonrisa de numen» (“La merced de la bruma” [ECE, 214]) sin llegar a alcanzarla. La única salida que se les proporciona a los sujetos de Ramos Sucre es la muerte, el hallazgo de esa enigmática Beatriz. El citado párrafo de Unamuno, amén de reunir todos los referentes que se abordan en esta tesis, actúa como piedra angular sobre la que sentar las bases de esta sección. Como dialogando en las aulas

⁵³⁷ Referencias todas, como se observa, de *El cielo de esmalte*. *Numen* es un término del gusto de Ramos Sucre, el cual aparece también en *La torre de Timón*: “El avinamiento de Sagitario” (120), “Geórgica” (128), “Antífona” (142), e igualmente, aunque en menor medida, como corresponde a su aire más cruento y físico, en *Las formas del fuego*, en un poema vinculado a la figura femenina: “La heroína” (308).

salmantinas con el maestro, así se inicia, pues, el presente capítulo.

En el despliegue de una de las ideas centrales de esta tesis, según la cual observamos una evolución en la producción de Ramos Sucre desde lo estético hasta lo religioso pasando por lo ético –como corresponde al propio plano biográfico de numerosos individuos– y, a la vez, en relación a cómo condensa las distintas facetas en su perfil de genio de la evocación, resulta oportuno atender a las palabras que Dante coloca al inicio de *El convivio* (1949: 11):

...todos los hombres, por naturaleza, desean saber. La razón de lo cual puede ser el que toda cosa, impulsada por providencia de su propio natural, inclínase a su perfección; de aquí que, pues la ciencia es la última perfección de nuestra alma, y en ella reside nuestra última felicidad, todos, por naturaleza, a desearla estamos sujetos.

Dante desarrolla este convite entre 1304 y 1307, ya se encuentra en un estadio de madurez, lejos del ardor juvenil que imprime a su *Vida nueva* –escrita entre 1292 y 1293⁵³⁸–. En él ofrece, para deleite de todos los que aspiran al conocimiento, una síntesis de sus ideas fundamentales y asuntos de corte intelectual; contenidos que hasta entonces se habían transmitido en latín y que Dante imprime en dialecto vulgar⁵³⁹. La perfección del ser humano está en el conocimiento, apunta Dante. Esta será la búsqueda constante de Ramos Sucre: conocer el secreto, lograr fundirse con el universo y resolver el enigma, saber de dónde viene y a dónde va. Dante sienta en *El convivio* las bases del estadio más místico. Dice Borges en *Siete noches* (1985) que la lectura de la *Divina Comedia* es uno de los mejores dones que la literatura regala al ser humano. En este capítulo queremos mostrar los muchos obsequios que la *Divina Comedia* hizo a Ramos Sucre.

⁵³⁸ «Y si en la obra presente, que se llama CONVIVIO, y quiero que tal sea, se habla más virilmente que en la *Vida Nueva*, no es mi intención, sin embargo, derogar aquélla en parte alguna, sino antes bien beneficiarla con ésta, mostrando cuán de razón es que sea aquélla férvida y apasionada y ésta templada y viril. Pues conviene decir y hacer en una edad de diferente manera que en otra; que ciertas costumbres son idóneas y laudables en una edad e inconvenientes y reprobables en otra [...]. Hablé en aquélla [en la *Vida nueva*] a la entrada de mi juventud, y en ésta ya la juventud pasada» (Dante, 1949: 13).

⁵³⁹ Lo que lo lleva a metafORIZAR su discurso con un pan de avena en lugar de trigo «Toda vez que está ya purgado este pan de las máculas accidentales, queda por excusar en él un elemento, esto es, el que sea vulgar y no latino; que por semejanza se puede decir de avena y no de trigo» (Dante, 1949: 19).

VI.1. SOSPECHAS FORMALES DEL TRASMUNDO DANTESCO

La importancia de Dante y su *Divina Comedia* para Ramos Sucre ha sido comentada por diversos estudiosos. Francesca Polito (2009a) ha registrado “Las alusiones al universo dantesco en la crítica literaria sobre José Antonio Ramos Sucre”, recalcando la frecuencia con la que la crítica ha establecido tales concomitancias⁵⁴⁰. En este apartado hemos apostado por plantear y desarrollar unas sospechas formales que, en última instancia, pretenden arrojar cierta luz sobre la definitiva estructuración de los poemarios de Ramos Sucre. De antemano se incluye la disculpa que merece este disparo al aire porque, hasta ahora, no existe información alguna que corrobore las intuiciones que aquí se presentan. Sin embargo, y asumiendo por descontado la frustración final, vaya este atrevimiento. Acompañado por Puccini (1996) y por Montejo⁵⁴¹ (2012), un interrogante ha ido ocupando nuestro pensamiento en esta investigación. Es el que sigue:

Sus dos últimos libros son coetáneos, pero están separados por una voluntad de estilo y una estructuración cuidada de los poemas, la cual no ha sido aún estudiada (Puccini, 1996: 672).

Por esta suma vigilancia que delatan sus páginas, creo que un enigma todavía no aclarado se desprende de la publicación, en 1929, de los dos volúmenes simultáneos que recogen su producción posterior a *La torre de Timón*. ¿A qué normas secretas obedece esa misteriosa ordenación de sus dos libros? La índole de motivos parejamente variada en ambos se confunde, y no parece ser el punto de distingo. Tampoco el sentido de los títulos logra revelarnos su secreto, si bien de seguro forma parte de éste. ¿A qué claves no identificadas todavía responde la separación de las dos obras, si con toda seguridad no obedece a un procedimiento antojadizo? Me he preguntado esto, y me lo pregunto hoy, sin hallar satisfactoria respuesta. Acaso el orden de ambas compilaciones sea el mismo de las fechas en que fueron escritas, pero ¿de acuerdo a qué razones da por concluido uno para empezar el otro? (Montejo, 2012: 28).

⁵⁴⁰ Polito (2009a) aborda todo un haz de referencias críticas, desde los años ochenta del siglo XX con Paz Castillo hasta las propias ponencias de la investigadora en el siglo XXI –años 2003 y 2006–, ambas relativas a Ramos Sucre y Dante: “Intermitencias dantescas en la obra de José Antonio Ramos Sucre” y “José Antonio Ramos Sucre y Dante: aparición de la mujer en la urbe”. Particularmente interesante se muestran las alusiones vinculadas a esta última comunicación, donde la estudiosa napolitana –docente en la Universidad Central de Venezuela– establece una simetría entre el poema “Entonces”, de *La torre de Timón* y los sonetos de *La vida nueva*, observando en ambos notas relativas a la belleza femenina, al entorno urbano, a la noción de viaje e incluso a la sensación de vuelo. Junto a la nómina crítica entre Ramos Sucre y Dante, añadimos un estudio fruto de nuestra investigación sobre el poeta realizado gracias a tres becas recibidas durante los cursos 2012, 2013 y 2014 bajo la tutela del Dr. Vicente Cervera Salinas en la Universidad de Murcia. Parte de esta investigación vio la luz en 2014 bajo el sello Editum con el título *El trasmundo dantesco en Ramos Sucre*.

⁵⁴¹ “Nueva aproximación a Ramos Sucre”, texto publicado por primera vez en la *Revista Oriente*, en 1981.

La precisión de Ramos Sucre, atendiendo a las modificaciones realizadas en el trasvase de los textos de *Trizas de papel* a *La torre de Timón* así como observando sus cartas manuscritas, no admite discusión. El poeta cumaneño se preocupa por la reelaboración de los textos, por alcanzar el tormentoso *mot juste*; motivo este que conduciría a pensar en que, *a priori*, como resultado de tal actitud artística, todo vocablo impreso en su obra poética resultaría digno de atención. Normas, claves, razones, solicita Montejo. La tentación de intentar contribuir, aunque sea de modo minúsculo o ni siquiera así, a un misterio que viene acosando las páginas aquí reunidas es intensa. Teniendo presente siempre la atención concedida por parte de Ramos Sucre a la simbología, al enigma y al ocultismo, tan en auge en la Europa medieval⁵⁴² (Alfonzo Perdomo, 1988: 49), se toma como referente el simbolismo dantesco de la *Divina Comedia* para ir desentrañando concomitancias posibles entre las obras de ambos poetas. La sospecha formal que se plantea a continuación queda resumida sencillamente como sigue: los tres poemarios de Ramos Sucre podrían responder a las tres secciones que establece Dante para su *Divina Comedia*. *La torre de Timón*, *Las formas del fuego* y *El cielo de esmalte* para, respectivamente, “Infierno”, “Purgatorio” y “Paraíso”. A continuación, una serie de puntos en los que se sustenta esta propuesta:

- La extensión de los poemarios revela una actitud abarcadora, épica, en gran medida debido al número de composiciones que contienen. La cantidad de referencias descubre, asimismo, un deseo enciclopédico desde el punto de vista cultural, artístico, literario e incluso histórico.
- La absorción del primer poemario –de título genérico y extensión menor– en el siguiente implica una voluntad amplificadora.
- La división en solo dos poemarios de las doscientas cincuenta y ocho últimas composiciones, configurando uno de ciento veintiséis y otro de ciento treinta

⁵⁴² A este respecto, cuestiona y responde Alfonzo Perdomo (1988: 49): «A través del período medieval la tradición esotérica se revitalizó y enriqueció llegando a alcanzar una notable fuerza en toda Europa. ¿Estriba en esto el interés común de románticos y simbolistas por este momento de la historia? ¿Tiene que ver la atracción que ejerció la Edad Media en Ramos Sucre con esta presencia de carácter esotérico? En ambos casos la respuesta parece ser afirmativa».

y dos, demuestra una intención unitaria sin prescindir de una diferenciación sencilla.

- Los títulos otorgados a las obras y, particularmente a las dos últimas.

Los poemarios de Ramos Sucre podrían haberse estructurado, como mínimo, en el doble de títulos. Son obras curiosamente amplias, con un número elevado de poemas, pese a la reducida extensión de los mismos; lo cual contrasta con la tónica *in crescendo* en la modernidad: las *plaquettes* y los cuadernillos de poemas. Impera en Ramos Sucre una voluntad grandiosa, de construir una obra monumental dentro de su cosmovisión e imaginario. Con unos límites bastante evidentes, el poeta cumánés produce y reelabora, juega sin salirse de la senda construida a partir de *Trizas de papel*. El heroísmo, la violencia, la mujer, la angustia vital, el dolor, la maldad, la venganza y repudia social, la creación artística, la lectura, el poder de la imaginación, el hermetismo, la magia y la escatología son algunas de las bases en las que se mueve su obra y no es muy arriesgado afirmar que apenas se aparta de ellas. Pese a la extensión, es digna de destacar, pues, la unidad de sus obras, tanto de cada título por separado como del conjunto que constituyen las tres. Porque, como se ha advertido en el capítulo II, cada poemario goza de su idiosincrasia –como cada una de las secciones del poema dantesco– y los tres unidos permiten una visión global de las obsesiones del poeta –igual que el viaje del florentino⁵⁴³–. Seguidamente se discrimina cada una de las tres conexiones posibles, desde el título hasta el contenido.

⁵⁴³ A pesar de esta estructura tripartita del poema dantesco, grandes poetas estudiosos de la obra como Ossip Mandelstam o T.S. Eliot ha apuntado la unidad de la *Divina Comedia*. Mandelstam, en “Hablando de Dante” (1965: 79) considera que «el poema entero es una sola estrofa unificada e indivisible. O, para ser más exacto, no una estrofa, sino una configuración cristalográfica, es decir, un cuerpo». Se refiere al poeta florentino como «el más grande e indiscutible maestro del material poético reversible y convertible, el primero y al mismo tiempo el más eminente director químico, que sólo existe en las marejadas y oleajes, sólo en las viradas y maniobras de la composición poética» (Mandelstam, 1965: 100). En cuanto Eliot, en su artículo sobre Dante, incluido en *El bosque sagrado* (2004: 447), el escritor inglés se refiere a la importancia de considerar el poema en su conjunto, pues es el único modo de atender a su grandeza poética: «Uno de los grandes méritos del poema de Dante es el de que la visión sea prácticamente completa; que el significado de cualquier pasaje, de cualquiera de los pasajes seleccionados como “poesía”, esté incompleto a menos que nosotros mismos hayamos comprendido la totalidad, es una prueba de esta grandeza».

VI.1.1. ¿Virgilio y Dante sintetizaron los poemarios de Ramos Sucre?

Podría considerarse mera coincidencia, pero es curioso advertir que al menos los dos últimos poemarios de Ramos Sucre conectan con las dos últimas secciones del trasmundo dantesco. Con menor claridad se define el primer parentesco entre *La torre de Timón* y el “Infierno”: transcurren cuatro años desde la publicación de *La torre de Timón* hasta la aparición de *Las formas del fuego*, es inevitable contemplar con ciertas reservas este primer vínculo. Se desconoce si para 1925 Ramos Sucre habría podido idear la estructuración de su producción; no parece, empero, demasiado plausible. Menos dudas parecen ofrecer los dos últimos poemarios, publicados en el mismo año tras la acumulación de un buen número de composiciones.

En cuanto al contenido de los poemas insertos en cada obra, es interesante distinguir una temática imperante en ellos que los vincula a cada sección del poema dantesco. Para cerrar el primer canto del “Infierno”, Virgilio anuncia a Dante qué va a descubrir en cada uno de los niveles que se dispone a atravesar.

«...De donde, por tu bien, pienso y discierno
que me sigas y yo seré tu guía,
y he de llevarte hasta el lugar eterno
donde oirás espantosa gritería,
verás almas antiguas dolorosas:
segunda muerte lloran a porfía;
verás gentes también que son dichosas
en el fuego, que esperan convivir
un día con las almas venturosas.
A las cuales, si aspiras a subir,
más que la mía existe un alma pura:
con ella, al irme yo, te veré ir;
que aquel emperador que hay en la altura,
puesto que fui rebelde a su doctrina,
que yo no llegue a su ciudad procura».
(Dante, 2008: 13
[I, 112-126]).

El infierno, donde los personajes gritan y se lamentan de su condenación eterna; el purgatorio, donde los individuos entre llamas viven con la esperanza de la salvación; el paraíso, donde habita Beatriz y otras almas puras que esperan al sujeto.

VI.1.1.1. *La torre de Timón* y el “Infierno”

Sin pretender forzar las concomitancias, sí se pueden advertir determinados ecos entre *La torre de Timón* y el “Infierno”. Pero antes de entrar en ello, una aclaración. *La torre de Timón* remite al filántropo transmutado en misántropo conocido como Timón⁵⁴⁴. Es claro que el personaje llama la atención de Ramos Sucre. Arruinado por repartir sus riquezas, completamente solo, sin familia ni relaciones sentimentales que amenicen su vida, Timón está convencido de que sus amigos lo ayudarán con fraternal disposición. Pero, como se sabe, nada más lejos de este idealismo. Todos se van a negar a ayudarlo económicamente. Esto va a provocar su descreimiento en la humanidad; su paso de la filantropía a la misantropía. No obstante, la crítica habitualmente ha interpretado⁵⁴⁵ que Ramos Sucre extrajo tal referencia de la obra *Timón de Atenas*, de Shakespeare. No parece disparatado que Ramos Sucre se aproximase a dicha obra del bardo inglés; sin embargo, la otra parte del título de Ramos Sucre convoca una reflexión fundamental: si, en la obra de Shakespeare, Timón no menciona ninguna torre y se introduce en una cueva para concluir sus días, podría ser que Ramos Sucre estuviese aludiendo a alguna otra creación.

⁵⁴⁴ La historicidad de Timón ha sido ampliamente debatida por la crítica: ¿personaje real convertido en leyenda o personaje literario hecho prototipo de la vida solitaria? Para una síntesis de estas teorías, *vid.* Tomassi (2011), nota 2 de la página 47. Su estudio gravita en torno a las concomitancias entre la torre de Timón que apunta Pausanias y la torre que en la comedia *Ranas*, de Aristófanes, Heracles señala a Dioniso como punto óptimo para observar el inicio de una *lampadedromía* –carrera con antorchas– y, desde allí, ejecutar su suicidio –lanzándose él mismo al escuchar la señal de inicio–. Aunque Tomassi considera improbable las conexiones entre tales construcciones, no deja de ser interesante para la reflexión que se está desarrollando el rechazo de Dioniso a lanzarse desde la torre y preferir el camino que el propio Hércules ejecutó: viajar por el infierno (Aristófanes, 1993: 229 [vv. 130 y ss.]). Aristófanes menciona no obstante a Timón en *Lisítrata* y en *Las aves*; se sirve del personaje como paradigma de misántropo –sin llegar a mencionar la torre–. *Cfr.* el trabajo de Manuela García Valdés (1996): “Algunas consideraciones sobre *Pluto* de Aristófanes y *Timón* o el *Misántropo* de Luciano”, especialmente las páginas 192-195.

⁵⁴⁵ Véase “Historia verdadera de dos ciudades”, estudio de Adolfo Castañón (1998) incluido en el número 11 de la revista del Centro de Actividades Literarias José Antonio Ramos Sucre titulada *Trizas de papel* (año 11, pp. 6-12) y que en este lugar se extrae del volumen de Castañón *América sintaxis* (2009: 519): «El indócil visionario actualiza a William Shakespeare a través del título de su libro: *La torre de Timón*». Sí advierte Arráiz Lucca en “La muerte en la poesía venezolana” –tras señalar también su vinculación con el bardo inglés– que «Ramos Sucre lo sube a una torre, cosa que Shakespeare no hace, pero lo importante es que se trata de un solitario, de un misántropo» y continúa: «casi nunca se expresó sin el recurso de una máscara, entre ellas la de Timón de Atenas, el personaje que Shakespeare trabajó» (2009: 74).

Sí aluden Pausanias y Luciano de Samosata⁵⁴⁶ a la torre de Timón. En el Libro I de la *Descripción de Grecia*⁵⁴⁷, “El Ática y Megáride”, Pausanias (1994: 168), cerca de la Academia y de la tumba de Platón, señala: «en esta parte de la región se ve la torre de Timón, que es el único que supo que no llegaría a ser feliz de ninguna manera, a no ser que huyera de los demás hombres». Asimismo, Luciano de Samosata en su diálogo *Timón o el Misántropo* (2004: 24 [42]) coloca la siguiente advertencia en boca de un Timón desengañado que ha hallado, cavando, un tesoro que ya no está dispuesto a compartir: «En cuanto a mí, compraré ahora todo este campo situado en el extremo, edificaré una torre sobre el tesoro, suficiente para vivir en ella yo solo, y que será, espero, mi propia tumba cuando muera».

Luciano presenta a su personaje ya empobrecido, llevando una vida retirada de la sociedad. Ante él aparecerá Tesoro mientras está cavando –ha sido enviado allí por Pluto, guiado por Hermes–. Hermes y Pluto deben convencer a Timón para que acepte ser rico de nuevo, aunque sea a modo de lección para sus enemigos. El retorno de la riqueza trae consigo la vuelta de todos los aduladores e interesados, a los que, ahora, Timón despide entre pedradas. Ha decidido ser rico, pero él solo, en la torre que se construye. Amargarse en un océano de riqueza, tal es el resultado de este misántropo (García Valdés, 1996: 196-197). La desconfianza hacia la sociedad es absoluta y ello parece conectar con el tono que imprime Ramos Sucre a sus poemas. No obstante, el cierre que Shakespeare ofrece de su obra también podría haber interesado al cumanés⁵⁴⁸. En *Timón de Atenas*, el protagonista fallece al final, y lo hace, además, separado del espectador: maldiciendo el egoísmo de sus congéneres, solamente esperando la comprensión de la naturaleza, Timón se introduce en una cueva para morir. El receptor lo desconoce hasta que un soldado se encuentra con

⁵⁴⁶ En la “Vida de Marco Antonio”, Plutarco introduce una referencia que también puede relacionarse con la construcción de una torre: Marco Antonio, tras intentar suicidarse, es llevado a Alejandría, donde se construye un refugio a orillas del Faro, para aislarse del género humano, imitando al misántropo Timón.

⁵⁴⁷ Contemplada como guía de viaje y obra literaria, Pausanias ofrece a la posteridad una descripción de la Grecia continental, de sus logói –mitos, leyendas, hechos históricos– y theóremata –los espacios y lugares para visitar, el patrimonio artístico presente en los mismos–. Véase la “Introducción” de María Cruz Herrero Ingelmo para la edición de Gredos (Pausanias, 1994).

⁵⁴⁸ Las alegorías presentadas por Luciano de la riqueza en Tesoro –junto a Vanidad, Insensatez, Orgullo, Molicie, Insolencia y Engaño– y la de la pobreza en Penia –junto a Trabajo, Constancia, Sabiduría y Fortaleza– (García Valdés, 1996: 195-196) tampoco parecen interesar a Ramos Sucre.

su tumba ante el mar y su epitafio escrito en una lengua que no comprende. Ante la hipocresía de la sociedad, la única respuesta que encuentra es el abandono.

Pero no solo hay que hablar de este personaje. Mención aparte merece la torre que lo antecede. De las diversas torres a las que se alude en el “Infierno”⁵⁴⁹, particularmente interesantes resultan las que se hallan próximas e incluso dentro de la Ciudad de Dite:

- «Y llegamos al pie de una atalaya»; «Y digo, prosiguiendo, que mucho antes/ que al pie de la alta torre nos hallásemos...» (Dante, 2008: 79, 81 [VII, 130; VIII, 1-2]).

Dante y Virgilio se aproximan a la ciudad de Dite. Llegan al pie de una elevada torre desde la que unos centinelas transmiten unas señales luminosas que anuncian su presencia a Flegias, en cuya barca van a cruzar la laguna Estigia, en el quinto círculo.

- «“Maestro, claramente/ sus bermejas mezquitas ya discierno,/ allá en el valle, cual de hoguera ardiente/ salidas”. Y él me dijo: “El fuego eterno/ que las sofoca así las enrojece,/ y así las ves en este bajo infierno”./ Llegamos hasta el foso que aparece/ defendiendo a esa tierra desgraciada:/ su muralla de hierro hecha parece./ Después que una gran vuelta fuera dada,/ paramos do, con fuerza, el timonel/ “Descended”, nos gritó, “que aquí es la entrada”» (Dante, 2008: 85 [VIII, 70-81]).

La Ciudad de Dite está rodeada de torres que reflejan el color del fuego eterno. Es esta una de las pocas referencias a las llamas infernales, hasta entonces no mencionadas.

⁵⁴⁹ Recuérdese, por ejemplo, la mención de Ugolino encerrado en «aquella torre fuerte/ a la que el nombre de Hambre yo le he dado» (Dante, 2008: 367 [XXXIII, 22-23]). Se trata de la Torre de la Muda o Torre de los Gualandi, en Pisa; allí fue condenado Ugolino –gibelino que coqueteaba con el bando güelfo, accediendo al casamiento de una hija suya con el güelfo Giovanni y adscribiéndose a ellos a través del prestigio del que gozaba su nieto Nino Visconti entre los güelfos, y posteriormente, tratando de nuevo con los gibelinos– por el arzobispo Ruggiero a morir de hambre junto a dos hijos –Gaddo y Uguccione– y dos nietos –Nino y Anselmuccio– en 1289 (Dante, 2013: 196 [nota 13 de Echeverría]).

- «... mis ojos entonces me llevaron/ de la alta torre hasta la cima ardiente;/ por donde, de imprevisto, se asomaron/ tres Furias que de sangre iban teñidas» (Dante, 2008: 93 [IX, 35-38]).

Las Furias están situadas en una torre y, al descender, atemorizan a Dante.

En estos cantos, Dante pinta las proximidades de la *ciudad doliente*. Como se va descubriendo según se descende, se trata de un espacio de penumbra y hielo, atravesado por vientos, tempestades y sombras, donde el propio Dite está enterrado en el lago Cocito.

Antes de llegar al Bajo Infierno, la ciudad de Dite –constituida por los cuatro últimos círculos del infierno– el escenario ofrece los siguientes rasgos:

- Espacios repletos de individuos, como los avaros y pródigos del cuarto círculo⁵⁵⁰.
- El agua oscura (Dante, 2008: 79 [VII, 124]) y sucia (Dante, 2008: 81 [VIII, 10]) también goza de protagonismo: el río Aqueronte⁵⁵¹, tras girar por los cuatro primeros círculos del infierno, desemboca en la laguna Estigia, «triste arroyuelo», pantano que envuelve la ciudad de Dite⁵⁵² donde están los iracundos sobre el fango –gente desnuda que se golpea– y también bajo el agua –gorgoteando su canto lastimero, generando la imagen del agua hirviendo y emitiendo humo (Dante, 2008: 79 [VII, 119] y 81 [VIII, 12])–. Asimismo, en el río Flegetonte (Dante, 2008: 127 [XII, 47]) están sumergidos los violentos del primer recinto del séptimo círculo –los violentos contra el prójimo–; este río da lugar al Cocito en el noveno círculo.
- «Aire negro y humeando» (Dante, 2008: 81 [IX, 6]), oscuridad y niebla que dificultan la visión y provocan que Virgilio, en lugar de observar, se detenga a escuchar.

⁵⁵⁰ «Igual que olas que quedan destrozadas/ cuando al escollo de Caribdis llegan,/ así son estas gentes zarandeadas./ Más almas en tal sitio se congregan/ que en los demás» (Dante, 2008: 73 [VII, 22-26]).

⁵⁵¹ Introducido en “Infierno” (Dante, 2008: 31 [III, 77]). En él, recuérdese, Carón con su barca cruza a los condenados.

⁵⁵² Del Aqueronte «Es la laguna Estigia su destino, triste arroyuelo, cuando al fin se acaba/ junto a la playa gris de pravo sino» (Dante, 2008: 77 [VII, 106-108]).

- Camino áspero, abrupto, que va dificultando la bajada al precipicio (Dante, 2008: 123 [XII, 1, 10]). Incluso zonas inaccesibles como el octavo círculo –al que acceden a lomos de Gerión, descendiendo al pie del acantilado (Dante, 2008: 185 [XVII, 82-136)– o el noveno –al que descienden atravesando el Gran Foso defendido por los Gigantes llevados en la mano del gigante Anteo (Dante, 2008: 349-351 [XXXI, 112-145])–.
- Un bosque de tierra quebrada y espinas es el segundo recinto del séptimo círculo (Dante, 2008: 135 [XIII, 4-6]): el bosque de los suicidas y las Arpias.
- Malas Bolsas, en el Octavo Círculo (Dante, 2008: 191-339 [XVIII-XXX]) son diez valles con forma circular y concéntrica que dan a un pozo interior. Están al pie de un acantilado y de aquí nacen escolleras unidas por puentes –excepto en la sexta bolsa, que se produjo un derrumbamiento–, pero no existe paso de una bolsa a otra.
- Según van internándose en el infierno, se acentúa el helor. Como señala Echeverría (Dante, 2013: 190), «solo a Dante, en la escatología tanto pagana como cristiana, se le ha ocurrido concebir un infierno de hielo».
 - o El río Cocito está helado (Dante, 2008: 349 [XXXI, 123]).
 - o El Noveno Círculo se caracteriza por estar prácticamente repleto de hielo.
 - En el primer recinto del Noveno Círculo, Caína, los traidores a su familia están sumergidos –excepto el rostro– en el hielo. Algunas alusiones: las figuras van sumidas en helor (Dante, 2008: 355 [XXXII, 35-36]), rechinando los dientes (Dante, 2008: 355 [XXXII, 39]), el hielo les cierra los ojos (Dante, 2008: 355 [XXXII, 47-48]), uno ha perdido las orejas a causa del frío (Dante, 2008: 357 [XXXII, 52]).
 - En el segundo, Antenora, los traidores a la patria muestran los rostros cárdenos del helor –nótese, como expresa Echeverría (Dante, 2013: 192), el paso de la lividez del XXXII, 34 (Dante, 2008: 355) a lo mortecino en XXXII, 71 (Dante, 2008: 359)–. En Antenora, se encuentran «los reos fríos», como dice Buoso di Dovera (Dante, 2008: 361 [XXXII, 117]).

- En el tercero, Tolomea, «la helada/ rudamente a otra gente recubría» (Dante, 2008: 371 [XXXIII, 91-92]). Aquí se encuentran los traidores a la hospitalidad, quienes tienen los rostros mirando hacia arriba, motivo por el que no pueden llorar –pues se les congelan las primeras lágrimas y el resto tienen que regresar hacia dentro– (Dante, 2008: 371 [XXXIII, 94-99]). El frío hace que Dante pierda sensibilidad (Dante, 2008: 371 [100-102]), pero sí puede sentir la proximidad del triple viento que produce Lucifer con sus tres pares de alas.
- En el cuarto, Judesca, el viento que produce Dite es tal que impide a Dante avanzar (Dante 2008: 377 [XXXIV, 8]). Aquí, los condenados por traición a la majestad humana y divina están metidos en hielo, como en los tres recintos anteriores; pero en este lugar no asoman ni siquiera el rostro –están completamente sumergidos– (Dante, 2008: 377 [XXXIV, 12]). El frío impide a Dante hablar (Dante, 2008: 377 [XXXIV, 22]). Dite se encuentra con medio cuerpo en el hielo (Dante, 2008: 379 [XXXIV, 28-29]), horrendo y deforme, con tres caras y tres pares de alas (Dante, 2008: 379 [XXXIV, 37-48]) que hielan el Cocito (Dante, 2008: 379 [XXXIV, 52]), para condenar a Judas Iscariote –con la cabeza dentro de una de las bocas de Dite y las piernas fuera–, Bruto y Casio (Dante, 2008: 381 [XXXIV, 62-69]).

Desde *La torre de Timón* abundan los escenarios oscuros, tenebrosos y vacíos que, al contrario que en el “Infierno”, resultan idóneos para la meditación y el descanso. Las «vacías tinieblas» de “Preludio” (3) o la «casa espaciosa y antigua donde no haya otro ruido que el de una fuente» en “Discurso del contemplativo” (39) resultan muestras

evidentes de ello. La noche instaura un espacio idóneo para la expresión de la interioridad romántica; así, entre otros, lo expresó también Novalis⁵⁵³.

Asimismo, los entornos invernales constituyen el paisaje prototípico del viaje infernal que ejecutan los sujetos poéticos. Con frecuencia los individuos habitan primeramente bajo «la maravilla de los cielos y de los mares nativos perpetuamente luminosos», como apunta el sujeto de “Entonces” (*LTT*, 23). Sin embargo, como también revela este individuo, el dolor no se disipa «con el ardor ecuatorial de la vida, que me ha rodeado exuberante y que sólo en mí languidece». Así, ese entorno tropical, ardiente, vibrante, logra tornarse en un infierno invernal que tiene mucho, como se verá, de geografía nórdica⁵⁵⁴. Los sujetos sufren muchas veces un exilio interior, un encierro casi voluntario –literal y simbólico– donde contemplan el invierno que los circunda. «Siento, asomado a la ventana, la imagen asidua de la patria. La nieve esmalta la ciudad extranjera», comenta el exiliado de “El episodio del nostálgico” (*LTT*, 45). El sujeto de “El tesoro de la fuente cegada” (*LTT*, 85) se refiere así al personaje que lo acompaña: «Tú sucumbías a la memoria del mar nativo y sus alciones. Imaginabas superar con gemidos y plegarias la fatalidad de aquel destierro». Encierro literal, donde la nieve cubre a tierra, y encierro simbólico, donde se adquiere conciencia del desgaste, pues «el tiempo es un invierno que apaga la ambición con la lenta, fatal caída de sus nieves» (“El solterón” [*LTT*, 29]). Todos estos paisajes que plasma Ramos Sucre pueden calificarse, como hace Guardini (1958) con los de Dante, como “paisajes de eternidad”, bañados, según Hatzfeld (1965: 61), por cierto halo nostálgico⁵⁵⁵. Soledad, silencio, conciencia de finitud,

⁵⁵³ En los *Himnos a la Noche*, Novalis expresa la experiencia mística que experimenta en 1797 ante la lápida de su amada Sophie von Kühn. Los seis *Himnos*, publicados en 1800, muestran la sensación que posee Novalis de pertenecer al reino de la Noche, el cual crea el ambiente ideal para la expresión de su interioridad. Frente a la luz de la razón –propia de la Ilustración–, que impide la expresión libre de las emociones, impera aquí la oscuridad que permite acceder a un conocimiento superior. Novalis acepta su obligación de vivir en el reino de la luz, pero confirma en el cuarto himno que su corazón va a permanecer fiel a la Noche: «Todavía despiertas, viva Luz, al cansado y le llamas al trabajo –me infundes alegre vida [...]. Pero mi corazón, en secreto, permanece fiel a la Noche, y fiel a su hijo, el Amor creador» (Novalis, 1981: 50 [IV]).

⁵⁵⁴ Véase capítulo VII.

⁵⁵⁵ En relación con las atmósferas ambientales, Guardini (1958) apunta que, según avanza el viaje dantesco, el interés concedido a la abstracción se incrementa, reduciendo los comentarios descriptivos. Así, en las referencias relativas al Paraíso, prima la atención concedida a la luz, protagonista indiscutible de tal ambiente, como sugiere el cielo esmaltado del último poemario de Ramos Sucre.

desapego del ardor vital que Ramos Sucre extiende a toda suerte de seres vivos –como el ave de “Visión del norte” (*LTT*, 63) o la flor de “La casa del olvido” (*LTT*, 116-117). El análisis de “Visión del norte” –introducido en *Trizas de papel* (R.S., 1991: 89) ocupando el lugar trigésimo segundo y con el mismo título– puede resultar ilustrativo en este punto.

VISIÓN DEL NORTE

La mole de nieve navega al impulso del mar desenfrenado, mostrando el iris en cada ángulo diáfano. Tiembla como si la sacudiera desde abajo el empuje de pechos titánicos; pero la trepidación no ahuyenta al ave, retirada y soberbia en lo más alto del bloque errabundo; antes engrandece su actitud extraña, como de centinela que avista el peligro, observando una ancha zona.

Las ráfagas fugaces no alcanzan a rizar el plumaje ni los tumbos de la ola asustan la testa inmóvil del pájaro peregrino, cuyo reposo figura el arobo de los penitentes. Boga imperturbable a través del océano incierto, bajo la atmósfera destemplada, interrogando horizontes provisorios.

El ave no despidе canto alguno, sino conserva la mudez temerosa y de mal agüero que exalta en leyendas y tragedias la aparición y la conducta de los personajes prestigiadores y vengativos, los que por el abandono de la risa y de la palabra excluyen la simpatía humanitaria y la llaneza familiar.

A vueltas de largo viaje, circulan aromas tibios y rumores vagos, y ruedan olas abrasadas por un sol flagrante, las que atacan y deshacen la balumba de hielo, con la porfiada intención de las sirenas opuestas al camino de un barco ambicioso.

El panorama se diversifica desde ahora con el regocijo de los colores ardientes, y con la delicia de los árboles vivaces y de las playas bulliciosas, descubriendo al ave su extravío, precaviéndola de conocer tórridas lontananzas, aconsejándole el regreso al páramo nativo; el ave se desprende en largo vuelo, y torna a presidir, desde cristalina cúspide, el concierto de la soledad polar.

Es una estampa en la que el sujeto poético ofrece el viaje de ida y vuelta de un ave; un ave valiente, que se desplaza sobre un bloque de hielo agitado por el mar; un «pájaro peregrino, cuyo reposo figura el arobo de los penitentes». En su continuo vagar, el detenimiento es el mayor placer –éxtasis de todo transeúnte agotado–. Este animal incentiva sus particularidades a través de su silencio, un rasgo que funciona como indicio de un ser sigiloso y retorcido del que cualquiera se ha de cuidar. Acostumbrado el animal a la quietud de la nieve, el rastro de la vida –de los «rumores», del «sol flagrante», de los «colores ardientes», de «los árboles vivaces y de las playas bulliciosas»– no acapara su atención y, si el sol derrite el hielo sobre el que viaja, emprende el vuelo y regresa a su «soledad polar». He aquí un ave que podría ser el sujeto poético que la describe –e incluso el propio poeta que plasma a ese individuo– con la que muestra seguridad, coherencia consigo mismo, autoconocimiento y aceptación. Animal u hombre, peregrino en ambos casos, el ser vivo busca la vida para aceptar al final que su lugar es el silencio.

En relación con la amplitud de sus obras, recuérdese que *La torre de Timón* no es la carta de presentación de Ramos Sucre. Esta contiene el primer poemario del autor, *Trizas de papel*, el ensayo no culminado “Sobre las huellas de Humboldt” y cincuenta y ocho nuevos textos que ya instauran la senda poética por la que va a circular Ramos Sucre. Existe en el poeta cumánés, además de un deseo insaciable de corregir, un claro afán de amplitud. Que añada cincuenta y ocho textos a una obra anterior demuestra un propósito abarcador –y en los poemarios sucesivos dejará bastante claro este interés por la dilatación–.

En cuanto a la presencia de Timón, podemos señalar que las referencias a este personaje en el título ya introducen el tono del poemario: cierto rechazo del mundo, indiferencia hacia sus habitantes, absoluta apatía del sujeto. Si concedemos relevancia al contenido, comprobamos que en *La torre de Timón* abundan las composiciones relativas a sujetos dolidos que se lamentan de su suerte. La tristeza de los sujetos poéticos se sucede entre otras modulaciones concretadas en loas heroicas y textos de cariz creativo. Concretando aún más en el personaje de Timón, podemos decir que la sombra de este nos permite configurar en el poemario un ciclo de doce composiciones susceptibles de calificarse bajo el marbete de “los penitentes solitarios” –aquellos que se lamentan por la condena recibida al tiempo aceptan la tortura con la vista puesta en una posible redención–. Algunos de ellos, incluso, demuestran poseer un fondo compartido con la biografía del propio autor⁵⁵⁶. Forman parte de este grupo:

- “Preludio” (3)
- “Cansancio” (14-15)
- “Elogio de la soledad” (19-20)
- “Entonces” (22-23)
- “El solterón” (29-30)
- “La tribulación del novicio” (32-33)

⁵⁵⁶ Por ejemplo, Salvador Garmendia (1987: 20) considera que en “La vida del maldito” «aparecen algunos rasgos autobiográficos apenas encubiertos por las tintas del claroscuro». Tal es también la consideración mantenida a lo largo de esta tesis y, fundamentalmente en el próximo capítulo, constituirá uno de los ejes en el análisis de la poesía ramosucreana comparada con la escritura dramática shakespeariana.

- “Discurso del contemplativo” (39-40)
- “Ocaso” (53)
- “El culpable” (69)
- “La vida del maldito” (103-104)
- “El romance del bardo” (129)
- “Vestigio” (130)

Todos estos sujetos han debido experimentar cierta confusión previa a su encierro. Algunos han cometido pecados veniales, otros de mayor gravedad. A cada uno de ellos, le correspondería un círculo diverso en el infierno dantesco.

Poema	Tipo de sujeto	Círculo infernal
“Preludio”	«Yo quisiera estar entre vacías tinieblas, porque el mundo lastima cruelmente mis sentidos y la vida me aflige».	Antesala o vestíbulo.
“Cansancio”	«...mi tristeza, que trasciende y contagia [...]. Atenuando mi propio dolor y el que acabo de recoger a mi paso por los barrios de la miseria y del vicio».	Antesala o vestíbulo. También segundo círculo (entendiendo el vicio como lujuria).
“Elogio de la soledad”	«La historia me ha dicho que en la Edad Media las almas nobles se extinguieron todas en los claustros, y que a los malvados quedó el dominio y la población del mundo»; «Así defendía la soledad uno, cuyo afligido espíritu era tan sensible...».	Antesala o vestíbulo. También quinto círculo (los soberbios).
“Entonces”	«Los años habrán pasado sin amortiguar esta sensibilidad enfermiza y doliente».	Antesala o vestíbulo.
“El solterón”	«Desligado de la vida, desinteresado de la humanidad».	Quinto círculo (iracundos, perezosos, tristes, rencorosos, soberbios, envidiosos).
“La tribulación del novicio”	«...mi natural lujuria».	Segundo círculo (lujuriosos).
“Discurso del contemplativo”	«...disipará en mi espíritu la desazón exasperante del rencor».	Quinto círculo (iracundos, perezosos, tristes, rencorosos, soberbios, envidiosos).

“Ocaso”	«Mi alma [...] bendice el avance de la sombra».	Quinto círculo (iracundos, perezosos, tristes, rencorosos, soberbios, envidiosos).
“El culpable”	«Festejábamos, después de mediar la noche, el arribo de una extranjera y su belleza arrogante [...]. Entreveía en el curso de mis sueños [...] una doncella de faz seráfica [...]. Encontré la virgen de rostro cándido [...]. La contemplaba respetuosamente. Me despidió, indignada, de su presencia»	Segundo círculo (lujuriosos).
“La vida del maldito”	«Casé improvisadamente con una joven [...]. La conduje con cierto pretexto delante de una excavación abierta adrede [...]. Yo portaba una pieza de hierro y con ella le coloqué encima de la oreja un firme porrazo. La infeliz cayó de rodillas dentro de la fosa, emitiendo débiles alaridos como de boba. La cubrí de tierra, y esa tarde me senté solo a la mesa, celebrando su ausencia».	Séptimo círculo (violentos [homicidas]).
“El romance del bardo”	«Yo estaba proscrito de la vida. Recataba dentro de mí un amor reverente, una devoción abnegada».	Quinto círculo (iracundos, perezosos, tristes, rencorosos, soberbios, envidiosos).
“Vestigio”	«La muerte benévola te llevó [...]; pero tu imagen alada [...] humilla las malezas de mi jardín sellado».	Quinto círculo (iracundos, perezosos, tristes, rencorosos, soberbios, envidiosos).

Todos son cantos de sujetos abocados a la soledad –más o menos voluntariamente–. Para la mayoría, el fracaso de sus vidas conecta con el aislamiento y la imposibilidad de relacionarse con la dama; en algunos, el recuerdo de la mujer funciona como balsa salvadora –“El romance del bardo”– y en otros dos, incluso, la intervención final de ella permite la reconciliación de este exiliado vital –“Preludio” y “Entonces”–. Si bien podrían configurar estas circunstancias un estado ideal para la creación, no es tal el resultado de esa quietud en los poemas de Ramos Sucre. En la segunda parte de *Creación y destino I. Ensayos de crítica literaria* (1986), Albert Béguin se refiere a “La experiencia poética”. El proceso creativo implica generalmente sosiego, ausencia de vida casi. Para Béguin, este proyecto de vida supone un destino inevitable, pese a las prisiones –la soledad frente a la sociedad o la propia corporeidad– que la tarea creativa implica.

Purgatorios que parecen encerrar infiernos cuando, en realidad, deberían constituir refugios paradisíacos por la paz que se desprende de ellos. Pero esa calma es solamente ausencia de vida donde se persigue, en vano, dicha gloriosa.

En relación con los sujetos pecadores indicados, pasamos a centrarnos en “Preludio”, texto que abre *La torre de Timón* y, por ello, de especial interés. Respecto al tema que estamos apuntando, la relación entre *La torre de Timón* y el “Infierno” dantesco, hay que decir que se pueden plantear en este poema ciertas concomitancias con el canto I infernal, lo cual merece cierto detenimiento.

PRELUDIO

Yo quisiera estar entre vacías tinieblas, porque el mundo lastima cruelmente mis sentidos y la vida me aflige, impertinente amada que me cuenta amarguras.

Entonces me habrán abandonado los recuerdos: ahora huyen y vuelven con el ritmo de infatigables olas y son lobos aullantes en la noche que cubre el desierto de nieve.

El movimiento, signo molesto de la realidad, respeta mi fantástico asilo; mas yo lo habré escalado de brazo con la muerte. Ella es una blanca Beatriz, y, de pies sobre el creciente de la luna, visitará la mar de mis dolores. Bajo su hechizo reposaré eternamente y no lamentaré más la ofendida belleza ni el imposible amor.

La composición está situando al creador y al receptor. Es una especie de carta de presentación que no se ubicaba en *Trizas de papel* y que, posteriormente, incorpora en primer lugar de su producción, al estilo de los proemios en obras de cariz épico donde se presenta al sujeto y se anuncia levemente el desarrollo de los acontecimientos. Su título, de resonancias musicales, remite a una composición inicial breve. En él, el sujeto poético saluda al mundo con una confesión. Expresa sus aspiraciones, sus anhelos, sus sufrimientos y su deseo último, que es reposar junto a Beatriz, o lo que para él es lo mismo: abandonar el sufrimiento, «estar entre vacías tinieblas», sin recuerdos que lo atormenten ni inquieten. A semeja su situación a la del individuo que escucha el aullido de los lobos en un desierto de nieve. Silencio, soledad, confusión que en un entorno así no debe ser poca. Cabe decir que en la vorágine del mundo el sujeto se siente perdido. Un poco al estilo de la selva oscura (Dante, 2008: 3 [I, 2]) –que también califica de «gran desierto» (Dante, 2008: 7 [I, 64])– en la que Dante inicia su viaje «*nel mezzo del cammin*» (Dante, 2008: 3 [I, 1), a los treinta y cinco años. La misma edad que tiene Ramos Sucre cuando se publica *La torre de Timón*. Es interesante, asimismo, la vinculación metafórica que establece Ramos Sucre entre los recuerdos con «lobos aullantes en la noche». La

incorporación de este animal puede remitir, de nuevo, al inicio de la *Divina Comedia*, cuando se produce el encuentro del poeta florentino con tres animales –un leopardo, un león y una loba– que simbolizan, según nota de Ángel Crespo, «tanto los vicios que conducen a la perdición eterna, como las fuerzas maléficas y procedentes de los demás que se alzaron contra Dante y le hostigaron durante su vida» (2008: 7) –lujuria, violencia o soberbia y deseos violentos o codicia, respectivamente–. En ambos casos, animales salvajes dispuestos a martirizar⁵⁵⁷ a los sujetos. Asimismo, encontramos en los dos textos entornos que producen temor en los sujetos: el mundo vertiginoso, el desierto de nieve, la selva oscura. En los dos casos, además, los sujetos se refieren a la impresión que les suscitan estos espacios mediante el mismo vocablo: «Es tan amarga que algo más es muerte», dice Dante (2008: 3 [I, 7]); «me cuenta amarguras», afirma el sujeto de “Preludio”. Resulta curioso, sin embargo, el modo en el que se invierten los significados. Dante quiere abandonar la selva oscura –el mundo de pecado y confusión– y subir al otero –que simboliza la virtud–. Hay en él un claro movimiento ascendente propio de una cosmovisión cristiana, aunque no sin cierta dosis de intuición y misterio habitual del gnosticismo⁵⁵⁸. En el caso de “Preludio”, del mundo que lo atormenta y de su asilo, también sube hasta Beatriz –«yo lo habré escalado de brazo con la muerte»–, pero la dama ya no atrae con su potencia todas esas cualidades admirables. Beatriz convoca las vacías tinieblas, el descanso eterno. Ella no pierde su posición superior respecto al sujeto: «sobre el creciente de la luna» va a custodiar a ese individuo que se conforma con la absoluta nada. No se advierte aquí preocupación por la trascendencia, sino mero deseo de reposo. Tal vez esta búsqueda pueda encerrar un agnosticismo latente que no inquieta en exceso al sujeto. Sin duda, se advierte en los poemas de Ramos Sucre una renuncia a la práctica

⁵⁵⁷ En consonancia con el reino animal incluido en el “Infierno” dantesco, parece oportuno señalar, siguiendo a José Balza (2001: 960), que «Ramos Sucre desliza animales en medio de las situaciones que menos parecieran requerirlo. Pueden ser sólo elementos de la decoración o apoyos que concluyen un gesto con dinámica apertura [...]. A veces, desde luego, no son únicamente ellos, sino el adjetivo inmediato (cosa frecuente en Ramos Sucre), lo que los suspende con vida propia, rivalizando en la escena general. Recordemos, de *Las formas del fuego*, ese “pez deleznable”, el “escarabajo fosforescente”, las “aves con ojos de rubí”, el “cisne velívolo”; el “pez corpulento”, los “dragones crispados”, el “cocodrilo de basalto”, el “caballo dosalvo”, un gato desorejado”, las “ranas criadas del limo”, “las panteras frenéticas”, los “saurios torpes”, “el papagayo de voz desapacible”, las “grullas amaestradas”, las “ratas cabrillantes”, la “medusa presumida”, la “anguila versátil”, y tantos otros».

⁵⁵⁸ Véase Lévi (1988: 216).

del cristianismo, que, al decir de Garmendia⁵⁵⁹, no deja de recordar a la dureza de trato que Ramos Sucre sufrió durante la infancia de parte de su tío religioso.

La confusión en la que se encuentra Dante, que ha perdido el camino correcto, es en Ramos Sucre desesperación agotadora. La vida martiriza al sujeto de “Preludio” y, sin embargo, se refiere a ella con términos relativos al ámbito sentimental: es una «amada»⁵⁶⁰. A pesar de «su tedio por la vida uniforme y estrecha» (“Fulmen”, *LTT*, 60), persiste todavía en Ramos Sucre, aunque cada vez más débilmente, la maravillosa llama del asombro. Pero esta amada es, no se olvide, «impertinente». Fastidia al sujeto en su «fantástico asilo», lo interrumpe, lo azora. Es una amada incontrolable que, para más inri, se limita a transmitirle lo que para él son mala noticias, «amarguras» que solo hacen incrementar su dolor. Gracias al voluntario y tranquilo aislamiento, alejado del «movimiento, signo molesto de la realidad», el poeta cumanés se distancia de las olas *woolfianas* que continuamente le devuelven recuerdos que le hacen sufrir. Sabe que es el modo de que desaparezcan⁵⁶¹, pues hasta el momento no hacen más que atormentarlo. Concluye Ramos Sucre esta hermosa composición con la presencia de un habitual a lo largo de toda su obra: la muerte. Esta va a ser definitivamente toda la dicha de esos penitentes condenados a la soledad. Tras la llegada de la muerte, el sujeto no volverá a lamentarse por «la ofendida belleza»⁵⁶² ni el imposible amor». Espera reposar para siempre junto a ella, sin que ese *para siempre* resulte demasiado tiempo alguna vez.

⁵⁵⁹ Es en la página 24 de su “Introducción” a *Las formas del fuego*, en la editorial Siruela, donde advierte Garmendia: «el rechazo del cristianismo, en el cual se ve reflejado el terror y la esterilidad de su infancia, y la búsqueda solitaria de un tiempo recuperador, reservado para las almas eruditas en el mundo pagano, son obsesiones que no cesan de manifestarse en su escritura».

⁵⁶⁰ Igualmente emplea tal denominación en otras composiciones como en “El retorno” (*LTT*, 46), donde abandona el reino de ultratumba para retornar a la vida: «pero al sentir tras de mí el clamor de la vida, como el de una novia abandonada y amante, volví sobre mis pasos».

⁵⁶¹ Alfonzo Perdomo (1988: 77) apunta respecto a este poema que «para el poeta recordar es actualizar lo vivido, es decir, renovar el sufrimiento pues, para él, la vida es fuente de aflicción y de amargura. Así, porque causan dolor, se desea abolir los recuerdos», pero ellos vuelven sin cesar.

⁵⁶² En relación con este sintagma se puede traer a colación el poema “Él recuerda la olvidada belleza”, del poemario de 1899 *El viento entre los juncos –The wind among the reeds–* del Nobel irlandés William Butler Yeats, quien se sirve del esoterismo para referirse al amor sin prescindir del angustioso esplín y del deseo mortuorio: «Al ceñirte en mis brazos estrecho/ Contra mi corazón la belleza/ Que del mundo hace tiempo se borrar» (Yeats, 1991: 133).

Entre este grupo de pecadores que sufren en solitario su congoja, es posible advertir, por momentos, un arrepentimiento incipiente. Esta leve y momentánea inclinación no contrarresta sin embargo su condición de pecadores. Tal vez el castigo tremendo que soportan en vida permita aproximarlos, tras ella, a la cima próxima a la redención; quizá, de su infierno vital, este novicio ascienda al lugar glorioso y contemple los ojos llorosos de la Virgen tras su tránsito junto a Arnaut Daniel (*LTT*, 32-33):

LA TRIBULACIÓN DEL NOVICIO

Bebedizos malignos, filtros mágicos, ardientes misturas de cantárida no hubieran enardecido mi sangre ni espoleado mi natural lujuria de igual modo que esta mi castidad incompatible con mi juventud. Vivo sintiendo el contacto de carnes redondas y desnudas; manos ligeras y sedosas se posan sobre mis cabellos, y brazos lánguidos y voluptuosos descansan sobre mis hombros. A cada paso siento sobre mi frente los pequeños estallidos de los besos. Una mujer con palabras acariciantes se inclina hasta tocar con la suya mi mejilla. Su voz insinúa dentro de mí el deseo como una sierpe de fuego. Todo mi ser está embargado de fiebre y lo inquieta un loco deseo de transmitirse encendiendo nuevas vidas. Barbas selváticas, cuernos torcidos, cascos, todos los arreos del sátiro podrían ser míos. Demasiado tarde he venido al mundo; mi puesto se halla en el escondrijo sombrío de un bosque, desde el cual satisficiera mi arrebatado espionando la belleza femenina, antes de hacerla gemir de dolor y de gozo.

Por desgracia otra es mi situación y muy duro mi destino; me viste un grueso sayal más triste que un sudario; vivo en una celda, y no en medio de árboles frondosos en un campo libre. Suspiro por un raudal modesto bajo la sombra de ramajes enlazados y cuya superficie temblorosa señalara el vuelo de las auras. Diera la vida por ver en la atmósfera matinal y serena un instantáneo vuelo de palomas, como una guirnalda deshecha. Y en una diáfana mañana, cuando recobran juventud hasta las ruinas, desechar la última sombra del sueño, turbando con mi cuerpo el éxtasis del agua, enamorada de los cielos. Huida la noche, volviera yo a la vida, cuando el concierto de los pájaros comienza a llenar el vasto silencio, despertara con más lujo que un déspota oriental, segador de hombres. Bajo la luz paternal del sol sintiera el júbilo de la tierra y contemplara el mar, después de haber jadeado escalando un monte. Sufro por mi estado religioso mayor esclavitud que un presidiario; con mortificaciones y encierros pago el delito de esta rebosante juventud; aislado, herido por desolación profunda, resguardo mis sentidos, y niego satisfacción a mis deseos y hospitalidad a la alegría. El mar palpitante, el viento incansable, el pensamiento volador exasperan el enojo de mi cautiverio, recrudecen la tiranía de mi condición, agravan los grillos que me aherrojan. Debo recatarme de participar en la alegría de la tierra amorosa y robusta; vestir perpetuo traje de oscuridad, cuando a todas partes la luz, rauda viajera, lleva su aleluya; reemplazar con rigurosa seriedad la grave sonrisa que conviene al espectador de la tragicomedia del mundo. Sabiendo que el organismo cede con la satisfacción, he de resistirle aunque reproduzca sus deseos con más furia que la hidra sus cabezas, y merezca por insistente y por traidor su personificación en Satán torvo y enrojecido.

No se calma este ardor con claustro inaccesible ni con desierto desolado. Con esa abstinencia, la locura me haría compañero de santos desequilibrados y extáticos. Ni la penumbra de los templos abrigados me auxilia, porque es tibia como un regazo y favorable al amor como un escondite. La oración tampoco es defensa porque su lenguaje es el mismo que para cautivarse emplean los hijos y las hijas de los hombres. Ni es para alejar del siglo la belleza que resplandece en las efigies: algunas me recuerdan las mujeres que hubiera podido amar, tienen los mismos ojos hermosos y tranquilos, la misma cabellera destrenzada sobre las espaldas y los hombros, y sobre los mismos pies menudos y curiosos debajo del vestido descansa la estatua soberbia del cuerpo. No es bastante el único refugio que alcanzo

a los pies del hijo de Dios extenuado y sangriento. Más me apacigua comunicándome su dolor la madre Virgen a los pies del grueso madero. Lloro, mientras vencida bajo su calcañar, según la lección bíblica, se tuerce la serpiente perezosa y elástica. Pierden su brutalidad los groseros anhelos, si atiendo a esos ojos lacrimantes, azules de un azul doliente, como el cielo de un país de exilio. Sería distinto, si fueran sus ojos negros, como aquellos otros de brasa infernal, que me han envenenado con su lumbre.

Obsérvese, en primer lugar, el tipo de escritura: más narrativa y menos sintética. Esta composición se incluía en *Trizas de papel* bajo el título “Dolores de un fraile” y aparecía en séptimo lugar (R.S., 1991: 23-25). Sin otras modificaciones aparentes que el cambio de título –más elaborado y poético que el anterior– junto a las modificaciones de *mixturas* por *misturas* en la primera línea y el cambio de los puntos suspensivos por un punto en *exilio* ya prácticamente hacia el final –ambos cambios pueden deberse, tal vez, exclusivamente a la transcripción–, la composición ocupa el lugar decimotercero de *La torre de Timón*. Destacan, formalmente, tres párrafos extensos compuestos por abundantes enumeraciones confeccionadas a partir de la yuxtaposición, imperando el uso –abuso quizá– del punto y coma. Es este un discurso que, si bien puede ilustrar gráficamente el torrente quejumbroso del sujeto poético, dista bastante de la propensión por la oración simple y el párrafo breve a la que se afiliará Ramos Sucre.

El título sintetiza con idoneidad el contenido de la composición: se hace partícipe al lector de las penas de un novicio, y va a ser él mismo quien las transmita. El sujeto poético, pues, experimenta el marchitamiento de su juventud floreciente y va a ilustrarla mediante una serie de enumeraciones caracterizadas por la asíndeton que ejemplifican cómo se siente. La relación con la que se abre el poema introduce una serie de elementos con los que intenta impactar al receptor, mostrando el ardor lujurioso que experimenta este joven novicio.

La castidad a la que se ve abocado lo inflama más que cualquier pócima, conjuro o sustancia irritante como la cantárida. No transmite esta enumeración, sin embargo, demasiada sugerencia al lector. Ni los «bebedizos malignos» ni los «filtros mágicos» evocan, a nuestro juicio, esa plasticidad adecuada a su sangre excitada. Sin embargo, el empleo del verbo *espolear* sí resulta, para nosotros, magistral. Tras esta primera enumeración, el sujeto incorporara una segunda. Esta resulta más plástica e interesante

para el tema debido a la cantidad de miembros corporales que la componen: «carnes redondas y desnudas», «manos ligeras y sedosas», «brazos lánguidos y voluptuosos», una «mejilla»; partes, en definitiva, de una «belleza femenina» que el novicio siente próximos a sí: en sus «cabellos», sobre sus «hombros», rozándole la mejilla. Asimismo, los términos *deseo* y *fiebre* transmiten la agitación del sujeto. La rotundidad de estas oraciones se incrementa mediante las imágenes empleadas, radiando de modo ideal la combustión que en él no conoce mengua: «Su voz insinúa dentro de mí el deseo como una sierpe de fuego. Todo mi ser está embargado de fiebre y lo inquieta un loco deseo de transmitirse encendiendo nuevas vidas». La comparación entre la voz femenina y la serpiente genera en el lector la asociación entre mujer y germen del pecado. De alguna manera, el novicio parece exculparse y otorgarle a ella la condición de promotora del delito. Ella es la embaucadora, la causa indiscutible de las martirizantes consecuencias que sufre el sujeto. En el párrafo siguiente, el crecimiento del deseo se identifica con una hidra que reproduce con velocidad sus cabezas y la satisfacción se relaciona con «Satán torvo y enrojecido» debido a la tentación constante que lo asalta.

Interesante, en cuanto al léxico, es el empleo de la isotopía de lo ígneo para comunicar este deseo *in crescendo*: *estallidos*, *sierpe de fuego*, *fiebre*, *encendiendo nuevas vidas*, *ardor*. Insinuantes susurros de mujer, cual fósforos poco titubeantes, inician la rauda combustión que asciende de modo vertiginoso en inquietas espirales de fuego. Se desata el incendio, el calor aumenta al extenderse las llamas, la eclosión es inminente. El novicio se ha convertido en un volcán y la erupción parece impostergable; pero tras revelar que ansía vestir la piel de un lascivo sátiro y disfrutar extáticamente del amor en toda su plenitud —una nueva enumeración para caracterizar a este hombre-cabra de insatisfecho apetito sexual—, el incendio se detiene con la visión de la realidad en la que se encuentra inmerso. Es curioso que Ramos Sucre no introduzca esta modificación del sujeto en un párrafo aparte, sino que lo anuncia al final del primero para desarrollarlo en el siguiente. Comunica el novicio, pues, que está destinado a espiar antes que a hacer gemir; es un observador inactivo, contempla y no participa.

En el párrafo siguiente, el sujeto introduce las causas de tal distancia con la figura femenina. Otra enumeración, esta caracterizada por el empleo del punto y coma,

comunica al lector su auténtico estado: la vida monástica, el padecimiento con «mayor esclavitud que un presidiario», las «mortificaciones y encierros» alejado de la sociedad, la coartación de los deseos. Entre los barrotes, el sujeto aspira a la vida libre y auténtica, al amanecer contemplando el vuelo calmado de aves inofensivas, a disfrutar de un baño renovador en plena naturaleza. Como si se tratase de una fiesta, con esa «guirnalda deshecha» que conforma el vuelo desparejo de las palomas, con el «concierto de los pájaros» musicalizando el silencio al clarear. La castidad ha sido la causa de la congoja que ha debido soportar en la tierra. Cada vez más hundido en una existencia infernal, exasperado por «el viento incansable» que es signo de vida, pero que también azota a los lujuriosos del segundo círculo del infierno, pareciera haber llegado al mundo solo para sufrir. Sin embargo, al tiempo que se sentía «aherrojado» en su celda, todo ese detenimiento ha resultado ser una elevación, un «jadeo» mientras ha estado «escalando un monte». Así, la hoguera lujuriosa que lo ha atormentado interiormente se ha metamorfoseado en las llamas de la séptima cornisa del Purgatorio, donde el fuego ya no se identifica con el deseo imparable, sino con la purificación. Aquí se encuentra Arnaut Daniel, quien llora y canta mientras se decide a purificarse; este novicio, sin embargo, ya parece decidido a ello. ¿Dónde ha encontrado el consuelo el sujeto poético? Precisamente en los ojos de la Virgen, llorando a su hijo a los pies de la cruz, reflejo del amor materno y divino, mientras aplasta con sus pies el símbolo de la tentación.

A lo largo del tercer párrafo el sujeto tantea opciones para soportar el torbellino de lujuria. Busca a través de elementos que conectan con la espiritualidad. Pero ni el «claustro inaccesible», «ni la penumbra de los templos», ni «la oración» lo consuelan. Tampoco resulta del todo satisfactorio «el único refugio que alcanzo a los pies del hijo de Dios extenuado y sangriento». Ni siquiera lo calma la imagen de Cristo, símbolo de la redención definitiva, del padecimiento y la resurrección. Sin embargo, donde halla descanso y apaciguamiento es en los ojos que reflejan este amor de Cristo a los hombres: los «ojos lacrimantes, azules de un azul doliente» de la Virgen al pie de la cruz. Al fin, así, «pierden su brutalidad los groseros anhelos», intuye el profundo amor de Madre y Redentora y accede al conocimiento místico de otro estadio: el del Amor con mayúsculas, la dicha de la que Dante es partícipe al alcanzar, por fin, el paraíso. Es interesante añadir que los ojos de esta mujer redentora bien pueden recordar a los ojos de Beatriz, reflejo de

la naturaleza tanto humana como divina de Cristo⁵⁶³, a cuya luminosa mirada Dante accede, al fin, en el paraíso terrenal diez años después de su muerte (Dante, “Purgatorio”, 2008: 353 [XXX, 28-39]); antes, recuérdese, ha cruzado las aguas del Leteo llevado por Matilde –siendo sumergido en él para olvidar sus faltas– y ha sido recibido entre abrazos por cuatro doncellas –las virtudes cardinales– que lo han llevado ante los ojos de la dama, mientras otras tres –las virtudes teologales– han preparado sus ojos para atisbar en los de Beatriz el misterio⁵⁶⁴:

Tras bañarme, llevóme con presteza
donde danzaban ya las cuatro bellas:
cada una me abrazó con gentileza.
«Somos ninfas aquí, del cielo estrellas:
antes que Beatriz bajase al mundo
nos destinaron ya por sus doncellas.
Te hemos de conducir hasta el jocundo
brillo de su mirar, al que adiestrado
serás por tres que miran más profundo».
Tal cantaron; y vime transportado
ante el pecho del grifo, donde, puesta
de frente, a Beatriz hallé a mi lado.
«Que a gozar tu mirada se halle presta
las verdes esmeraldas», me dijeron,
«que de Amor han armado la ballesta».
Mil deseos ardientes condujeron
mis ojos a sus ojos, que tenía
clavados en el grifo, y no me vieron.
Cual sol que en un espejo relucía,
la doble fiera en ellos reflejaba
y en una u otra forma se veía.
Considera, lector, si me asombraba
mirar cómo la cosa estaba quieta
y en su ídolo después se trasmutaba.
Mientras contenta, y de estupor inquieta,
gustaba el alma mía el alimento
que da más sed mientras la sed aquieta,
mostrando su más alto nacimiento
en sus hechos, con danzas y con cantos,
iniciaron las tres su movimiento.
«Vuelve, vuelve, Beatriz, los ojos santos
a tu fiel», entonó su cantinela,
«que por verse ha movido pasos tantos.

⁵⁶³ «Los ojos de Beatriz –la revelación de Dios al hombre– son solamente espejos que devuelven, meramente reflejadas, la belleza y la luz» (Santayana, 2009: 112). Una insinuación de que «la finalidad de la vida no es sino el seno de Dios [...], una completa desaparición y absorción en la divinidad» (Santayana, 2009: 112).

⁵⁶⁴ *Vid.* Echeverría, nota 104 en Dante (2013: 399).

Tu gracia nos darás si se desvela
a él tu boca, de modo que discierna
la segunda belleza que ella cela».
Oh esplendor de la viva luz eterna,
¿quién que bajo la sombra empalidece
del Parnaso, o abreva en su cisterna,
no ha de pensar que el pensamiento empece
si trata de decir cómo brillaste
donde el cielo entre músicas te mece,
cuando en el aire libre te mostraste?
(Dante, “Purgatorio”, 2008: 369 y 371
[XXXI, 103-145]).

La mirada de la mujer resulta en ambos poetas un elemento fundamental para acceder al secreto del abismo. También lo es la sonrisa en el caso de Dante, pero nos interesan especialmente los ojos por gozar estos de una importancia indiscutible: se convierten en pantalla para la contemplación celestial. No obstante, es preciso introducir una apreciación: frente a la mirada luminosa de Beatriz, la Virgen ramosucreana muestra unos ojos invadidos de lágrimas. Podemos decir, pues, que los elementos del viaje salvador planteados por el poeta cumaneño aparecen invertidos; hasta el punto de que la eternidad no resulta la vida gloriosa en el paraíso, sino el cese definitivo de la pena esclavizadora. La verdadera vida ramosucreana no es radiante ni está invadida por la alegría, sino que se sume en el vacío y se encuentra dominada por el reposo: un estado de dichosa ataraxia donde el sujeto no experimenta inquietud.

VI.1.1.2. *Las formas del fuego* y el “Purgatorio”

Las formas del fuego es el anuncio de la destrucción y, a la vez, un modo de purificación. Porque el fuego liquida, pero también puede preservar la existencia con su poder. Montejo (2012: 80) advirtió la intervención del mismo en la poesía de Ramos Sucre como parte «de una expiación purificadora», como un modo de limpiar y redimir al individuo para acceder a una nueva vida –la cual queda reflejada en el calor desprendido por la llama–. Tal es, como se sabe, el poder del fuego en la última cornisa

del “Purgatorio”⁵⁶⁵. Aunque el elemento ígneo aparece en mayor medida –sin nunca abusar de él– en el “Infierno”⁵⁶⁶, es particularmente interesante la inclusión del mismo como agente purificador en el “Purgatorio”.

Con frecuencia aparece lo ígneo en los poemas de Ramos Sucre (Medina, 1989: LXV). Advierte Álvarez (1992) un incremento del mismo en *Las formas del fuego*, aspecto que le permite establecer una pauta para caracterizar los poemarios. He aquí algunas referencias de la obra de Ramos Sucre relativas a dicho elemento:

- Embellece el entorno: en “El rito” (272), «llamas sinuosas [...] subían las columnas y embellecían la flor exquisita del acanto».

⁵⁶⁵ Antes, sin embargo, también en el “Purgatorio”, el fuego es empleado por Virgilio como símil del deseo amoroso, que se incrementa «hasta que goza de la cosa amada» igual que el fuego se eleva de modo natural a las alturas (Dante, 2008: 209 [XVIII, 28-33]). El deseo amoroso no satisfecho es también asimilado con el fuego en “La tribulación del novicio” (*LTT*, 32-33), recuérdese: «Su voz insinúa dentro de mí el deseo como una sierpe de fuego. Todo mi ser está embargado de fiebre y lo inquieta un loco deseo de transmitirse encendiendo nuevas vidas», el novicio se refiere a unos «ojos negros, como aquellos otros de brasa infernal, que me han envenenado con su lumbre». Otras referencias al fuego en el “Purgatorio”:

- En el canto IX, aún en el Antepurgatorio, Dante (2008: 133 [19-33]) sueña que un águila lo transporta «al fuego» (v. 30) y, efectivamente, Lucía transporta al poeta a la puerta del Purgatorio.
- En el canto XXV, el alma, al morir el cuerpo, irradia una fuerza generadora de una forma aérea llamada «sombra» por Estacio (Dante, 2008: 295 [101]), la cual se compara con la llama naciendo del fuego (Dante, 2008: 295 [97-98]).

⁵⁶⁶ Algunos ejemplos: en el canto VIII, ya próximos Virgilio y Dante a la ciudad de Dite, observan, al pie de una alta torre, unas luces brillantes que Dante denomina «fuego» (2008: 81 [VIII, 9]); en el canto IX, las tumbas de los heresiarcas están abrasadas (Dante, 2008: 99 [IX, 118-120]); desde su tumba en el sexto círculo, Farinata degli Uberti califica el infierno como «la ardiente/ ciudad» (2008: 103 [X, 22-23]); cuando Virgilio explica a Dante la topografía del infierno, se detiene en el castigo que sufren los pecadores del séptimo círculo: una lluvia de fuego (2008: 117 [XI, 46-66]) y Dante se refiere a «la ciudad roja» (2008: 119 [XI, 73]) de Dite; en el primer recinto del séptimo círculo, los violentos contra el prójimo están sumergidos en la sangre ardiente del río Flegetonte (2008: 129-131 [XII, 100-139]); en el tercer recinto del séptimo círculo residen los violentos con Dios que se ven obligados a sufrir «grandes lenguas inflamadas» (2008: 149 [XIV, 29]) y los violentos contra la naturaleza, que no pueden detener su carrera bajo la lluvia de fuego a menos que –como dice Brunetto Latini a Dante– acepten la condena de abrasarse durante un siglo (2008: 159-161 [XV, 1-39 y referencias en pp. 169-171: XVI, 6, 11, 17, 46]); los simoniacos de la tercera bolsa del octavo círculo, metidos cabeza abajo en huecos de roca con los pies fuera y ardiendo (2008: 203 [XIX, 25]); en la quinta bolsa del octavo círculo unos demonios, Malasgarras, sumergen a los estafadores en una resina ardiendo y les pinchan la cabeza con arpones si la asoman (2008: 223-227 [XXI, 1-57]); en la octava bolsa del círculo octavo, «con tantas llamas [...] resplandeciendo» (2008: 283 [XXVI, 32]), aparecen lenguas de fuego que ocultan las almas de los consejeros fraudulentos (2008: 283-285 [XXVI, 40-42 y 47-48]).

- Purifica y genera vida: “El rito” (272) llevado a cabo a partir de las cenizas del compañero fallecido del sujeto tiene la finalidad de devolverlo a la vida. En “El convite” (296), Thais hechiza a los hombres, entre otros procedimientos, «mientras arrojaba al fuego un laurel seco». El sujeto de “Bajo el velamen púrpura” quema el cadáver de su compañero y apunta: «guardo sus cenizas [...] para sumarlas a las de mí mismo». El fuego también despierta el asombro de los sujetos de “La ilusión” (317) para purificar: «Admirábamos la virtud del fuego en disipar las reliquias humanas».
- Funciona como espejo del sentimiento amoroso de “El hidalgo” (310), quien define este como «los signos del fuego, presagios del infortunio»⁵⁶⁷ –pues ese fue el momento en el que inició su agonía–.
- Revitaliza: la virgen de “Cenit” (311) «festeja la gloria del fuego elemental» que trae un incendio destructivo y regenerador.
- Se presenta como un misterio para el astrónomo de “La verdad” (313).
- Genera diversión y limpia desde el punto de vista de unos jinetes salvajes en “El acontecido” (339).
- Transmite visiones que sumen al sujeto en una confusión plácida en “Montería” (381): «Me recogí en mi cortijo al caer la tarde y quise envolverme en el humo de una hoguera de enebro. Yo gustaba singularmente de este leño perfumado [...]. El aroma exhalado del fuego me inspiró una embriaguez dominante».
- Intenta propagar la vida. En “El desahucio” (399) el sujeto apunta: «Alboroté el fuego para restablecerla del pasmo del frío». Así cuida de una cortesana enferma a la que, sin embargo, no logra salvar.

Hay que precisar que, aunque en menor medida, el elemento ígneo también se introduce en el poemario con connotaciones negativas:

⁵⁶⁷ Nótese la relación con el título del poemario.

- Funciona como elemento de penitencia en “El castigo” (277), donde, a través de la hipálage «llamas soberbias» se castiga al visionario que trata con aspectos sobrenaturales.
- Es indicio de peligro en “Spleen”⁵⁶⁸ (279), donde «el humo tortuoso de una fogata» dificulta la visión, provoca el disparo de unos «infieles» que pretenden «el exterminio de la civilización» y sucede la muerte de un pescador en lugar de la del inglés que se había separado de ellos.

Para profundizar en este punto, se estima particularmente interesante la composición “El guía” (280), donde se propone una síntesis por el trasmundo dantesco recalando especialmente en la presencia las llamas y de la sed. En esta parte cabría advertir ciertas resonancias del canto XXVI (Dante, 2008: 301 [XXVI, 18-21]) del “Purgatorio”. Estamos situados en la séptima cornisa.

EL GUÍA

Sucumbíamos de sed en el territorio cálido. Un aliento de fuego se levantaba del arenal reverberante, ceñidor de un lago salado.

Uno de los nuestros arrojó una piedra dentro de un pozo de betún y provocó un incendio y sucesivos estampidos.

Nosotros buscábamos el domicilio de la raza veraz de los iraníes, bajo la dirección de un guía indiferente.

Debíamos subir una montaña caliza y hospedarnos en una ciudad de hombres corredores del monte, destruida por los terremotos.

Los caballos morían de comer un ajeno rastrero o de la ponzoña de los escorpiones.

No vimos en aquel trayecto señales de habitación, sino las reliquias de pabellones de campaña y de otras viviendas efímeras. El paraje calizo y monótono había enfermado de tedio, veinte años antes, una colonia de desterrados.

Los cazadores aguerridos de la ciudad aislada en la zona volcánica, se abstuvieron de molestarnos. Vestían pantalones anchos, recogidos inferiormente en unas polainas, y mostraban en la cintura un arsenal inquietante.

Vivían en el presente, limitando, estoicos o mezquinos, las necesidades. El humor bravío y el juicio rudimentario sugerían el temperamento de las aves de presa.

El guía taciturno, enemigo del júbilo, se retiró de nosotros advirtiendo el fin de la jornada.

Escuchamos inmediatamente la bienvenida en el canto de los ruiseñores de Firdusi.

El poema comunica un viaje y sus vicisitudes. Formalmente, se vuelve a observar en esta composición el tipo de escritura condensada, detallista y, a la vez, impulsadora

⁵⁶⁸ Título de reminiscencias románticas y sobre todo baudelairianas; recuérdese el soneto LXXV de *Las flores del mal* titulado precisamente “Spleen”: «el alma de un poeta viejo erra por los aleros/ con ecos tristes de fantasma friolero» (Baudelaire, 2010: 250-251).

del contenido que se transmite. Cada párrafo se compone de una oración, dos a lo sumo. En cuanto al protagonista poético, en esta ocasión Ramos Sucre sitúa al lector ante un sujeto poético explícito no identificable que concede voz a una colectividad mediante el pronombre *nosotros*.

La calidez que desprende el entorno del poema parece nacer de un incendio provocado por uno de los personajes –se desconoce si con intención– al lanzar una piedra en un pozo de betún. El grupo padece una sed insaciable: el agua que los rodea es un lago salado. Parecen los falsificadores de dinero acosados por la hidropesía, el tercer grupo que integra la décima bolsa del octavo círculo infernal (Dante, 2008: 329-339 [XXX]). El grupo va encabezado por «un guía indiferente» y se dirigen al asentamiento de los iraníes; he aquí una referencia terrestre que concreta la dirección oriental de este viaje. Para alcanzar su destino, han de hospedarse en una ciudad destruida a causa de los terremotos, en la que fenecen los animales a causa de vegetales –ajeno– en mal estado o por las picaduras de escorpiones venenosos y donde, además, los individuos enferman de aburrimiento y desidia debido al «paraje calizo y monótono». El calor, la sequedad y la abulia se unen al castigo de la sed, puntos que parecen propios de ese territorio sin esperanza que es el infierno.

Sin embargo, el trayecto no se ha detenido, sino que ahora deben ascender por una montaña, elevación que constituye el purgatorio dantesco; monte, recuérdese, situado en una isla en las antípodas de Jerusalén –las aguas del hemisferio austral–. Especie de cono formado por el Antepurgatorio, siete cornisas que giran siguiendo su estructura donde se purgan los siete pecados capitales de mayor a menor gravedad y, en la cima de la misma, el Paraíso Terrenal, paso previo al Paraíso. Si esta montaña ya remite al purgatorio más que al infierno –aunque pueda tener, como el de Dante, mucho de infernal⁵⁶⁹–, otra referencia que introduce el sujeto poético va a caracterizar a los habitantes de esta montaña como auténticos penitentes. Se trata de «cazadores aguerridos» que no molestan

⁵⁶⁹ «El infierno del Dante es un purgatorio negativo, con lo que se significa que su purgatorio parece tomar forma en su infierno, como si se tratase de un molde; es como la tapa o tapón del abismo, y se entiende que el titán florentino al escalar el Paraíso quiso lanzar de un puntapié el purgatorio en el infierno» (Lévi, 1988: 216).

al grupo, que «vivían en el presente, limitando, estoicos o mezquinos, las necesidades». Estos cazadores, habitantes de un entorno volcánico, son conscientes del tiempo y de su tránsito. Parcos, de inteligencia primaria, capaces de dosificar sus necesidades con entereza o tacañería, atienden al instante y poseen perspectiva temporal, son conscientes de que existe un futuro y quizá para él miden, distribuyen y dosifican sus consumiciones. Son, como dice Dante en el canto XXVI del “Purgatorio”: «almas seguras/ de estar en paz un día» (Dante, 2008: 303 [XXVI, 53-54]). Un canto este en el que, recuérdese, los individuos lujuriosos arden en llamas, y, como han visto Dante, Virgilio y Estacio en el cierre del XXV, van entonando el primer verso de un himno eclesiástico:

El *Summae Deus clementiae* dentro el seno
del gran ardor estábase cantando;
yo me volví de maravilla lleno
y a sombras vi entre llamas caminando,
y aunque mi andar mis ojos vigilaban,
a ellas los dirigí de cuando en cuando.
Y *Virum non cognosco* articulaban
en alta voz, el himno terminado,
y otra vez en voz baja lo empezaban.
Y, al terminar: «Diana se ha quedado,
tras expulsar a Helice, en la floresta,
que ésta el filtro de Venus ha probado».
Cantaban más, y hablaban de la honesta
condición de maridos y casadas
que cumplieron la ley que les fue impuesta.
Creo que sólo así son depuradas
mientras el fuego aquel las martiriza,
porque con este pasto son cuidadas
y su llaga al final se cicatriza
(Dante, 2008: 297-299
[XXV, 121-139]).

«*Summae, Deus, clementiae*» es el primer verso de un himno religioso cantado por la Iglesia en los maitines del sábado, donde se pide a Dios que limpie la lujuria de tales pecadores con «*flammis adure congruis*», con las llamas adecuadas; «*Virum no conosco*» –‘no conozco varón’– son las palabras que recoge Lucas (I, 34)⁵⁷⁰ que pronunció la virgen María al anunciarle el arcángel Gabriel su estado; Diana, diosa casta, rechazaba que sus ninfas tuviesen relaciones, motivo por el que persiguió a la ninfa Helice, que fue seducida por Zeus y este la convirtió, junto a su hijo Arcadio, en oso –la

⁵⁷⁰ *La Santa Biblia* (1987: 1209).

Osa Mayor y la Menor, según las *Metamorfosis* ovidianas (II, 402)⁵⁷¹—. Referencias todas ellas relativas a la purga de la lujuria y a la castidad. Observan Dante, Virgilio y Estacio unos penitentes entre llamas que pasan cantando dicho himno, refiriendo las palabras de María, el mito de Helice, aduciendo diversas anécdotas sobre pureza y castidad y padeciendo la tortura del fuego que finalmente logrará purificarlas. Seguidamente, por cierto, en el canto XXVI, al darse cuenta estas figuras en llamas de que Dante parece estar vivo, se dirigen a él en estos términos:

«Oh tú que vas, y no por ser más tarde,
tras los que tal vez sigues reverente,
respóndeme, que en ser y en fuego ardo.
Tu respuesta no es sólo conveniente
para mí, que padecen menos sed
la India y la Etiopía que esta gente».
(Dante, “Purgatorio”, 2008: 301
[XXVI, 16-21]).

Finaliza el poema con la desaparición de “El guía” desentendido y triste, consciente del fin del viaje, y el acceso del grupo al pueblo iraní, dándoles la bienvenida los ruiseñores sobre los que poetizaba el autor iraní Firdusi. Virgilio es el guía de Dante por el “Infierno” y el “Purgatorio”⁵⁷², y tras cesar su discurso en el canto XXVII, desaparece sin avisar en el XXX, cuando hace acto de presencia Beatriz. Antes, además, al final del XXVI, interviene Arnaut Daniel, tras dejarle paso Guinizelli y, a continuación, «se escondió en el fuego que allí afina»: también con una desaparición, pues, se cierra el canto XXVI (Dante, 2008: 311 [XXVI, 148]).

Cantan los ruiseñores y parece anunciarse un despertar. Los individuos de “El guía” han llegado a su destino. Es la preparación para acceder a ese pueblo iraní que buscaban. Algo similar a lo que le sucede a Dante al alcanzar la cima de la montaña —el Paraíso Terrenal, paso previo al Paraíso—, donde Matilde prepara en el canto XXVIII la llegada de Beatriz; un pasaje que, por cierto, genera una nueva “Divagación” (*LFF*, 349) a Ramos Sucre:

⁵⁷¹ Véanse notas de Echeverría en Dante (2013: 363-364) y de Ángel Crespo en Dante (2008: 296-297).

⁵⁷² Aunque, en ciertos momentos, cede el puesto al centauro Neso (Dante, “Infierno”, 2008: 129 [XII, 92]).

DIVAGACIÓN

Yo había esperado el equinoccio de primavera, el día tradicional del florecimiento del narciso.

La flor de la metamorfosis había sido honrada en los anales de un pueblo justo y de suerte contraria.

Quise visitar las reliquias de su vivienda y me interné por la hondonada de un río seco. De las ramas lánguidas de una espesura emprendían el vuelo más aves de gorjeo molesto.

Yo me recliné cerca de una estatua descabezada. Su diestra empuñaba una lanza de fresno, conforme el uso de la *Iliada*, y su escudo redondo yacía por tierra, deshecho en pedazos. Sobre el zócalo se leía el nombre de un artista inmortal.

Yo recibí el premio de mis afanes y de mi veneración a los vestigios de una edad sencilla. Una mujer, viajera en un carro tirado por leones, me invitó a su lado y me inspiró una confianza viva. Su imagen, con el mismo aparato y decoración de las fieras, adornaba una fuente soterrada y su nombre era el del país en siglos de más ventura.

Me señalaba los derroteros siderales y me hablaba de los días ulteriores, reservados a la bonanza. Su discurso había anticipado el arribo de la noche, de palio fosforescente.

Alteró a voluntad el aspecto de la redonda y me dejó en el principio de una llanura fértil, donde los seres se ofrecían a la medida de la exigüidad del hombre y los celajes se pintaban con los tintes inválidos del crepúsculo matinal.

Un caballo dosalbo, de linaje solar, dominaba el territorio y lo registraba desde una altura. Su voz de bronce y el sonido profundo de sus pasos determinaban en lontananza la fuga oblicua del lobo de ladrido maldito.

Sumamente interesante la inclusión de este poema en *Las formas del fuego*, pues ilustra, por un lado, esa decadencia de la heroicidad señalada en el capítulo anterior y, por otro, ofrece la posibilidad de una síntesis del viaje dantesco –síntesis del inicio del descenso y del ascenso al Paraíso Terrenal–. El sujeto poético explícito no identificable afirma haber esperado el equinoccio de primavera para emprender su viaje hasta las ruinas «de un pueblo justo». Como Dante, que lleva a cabo su periplo durante el equinoccio de primavera, época en la que –según creencia medieval– Dios originó el mundo, a decir de Ángel Crespo (Dante, “Infierno”, 2008: 5 [I, 37-40] y “Paraíso”, 2008: 5-6 [I, 37-42]); más concretamente, el Viernes Santo del año 1300 (Dante, 2013: 4-5). El sujeto de “Divagación” se interna por una hondonada hasta un río seco. Aunque ese pueblo ha sido justo, ha sufrido una desgracia: pese a venerar «la flor de la metamorfosis», «el narciso⁵⁷³», no son capaces de observar su reflejo, pues el cauce del río está seco. Surge en este punto el recuerdo dantesco de la selva oscura hasta la llegada al Aqueronte. El escenario que el sujeto expone en el tercer párrafo tiene mucho, pues, de paraje desesperanzado: «un río seco», «ramas lánguidas», «aves de gorjeo molesto». Y entre

⁵⁷³ También goza Narciso de su momento en la *Divina Comedia*, véase “Infierno” (XXX, 128-129 [Dante, 2008: 337]).

ello, las ruinas de un pasado glorioso. Es en este momento cuando el lector accede con claridad al cese de la edad heroica: una estatua, que empuña una lanza siguiendo el modelo de la *Iliada*, ha sido decapitada; un escudo se encuentra fragmentado en el suelo. El tiempo de las grandes gestas heroicas parece haber tocado a su fin. Ya no se encuentra el guerrero, ni siquiera su sombra en una escultura. Solo sobrevive «el nombre del artista inmortal», el que intenta recuperarla a través de la creación.

Así, pese a esta decadencia, hay quienes persisten en su compromiso heroico. Como el sujeto, que lo exhibe acudiendo a visitar las «reliquias», los «vestigios» de tal civilización extraordinaria –no está dispuesto a dejar que esta se desvanezca–. El premio de su empeño –en el caso del poeta, cabría hablar del premio de su labor artística–, es la visita de una dama que viaja en un carro tirado por leones; una dama que tiene mucho de la diosa Cibele, la Gran Madre, con poder sobre la naturaleza⁵⁷⁴. En estilo indirecto, el lector accede al conocimiento del discurso de la mujer, quien le revela al sujeto cómo era la vida del pueblo en los tiempos más afortunados. Su discurso trae la llegada de la noche. Ella sitúa al protagonista al amanecer en una llanura bella, donde los individuos se ofrecen con humildad. Cierra el poema la imagen cenital de un caballo blanco presentado mediante una prosopopeya: se caracteriza por asustar a los lobos con «su voz de bronce y el sonido profundo de sus pasos». La introducción de la dama trae a la memoria el encuentro del poeta con Matilde en el canto XXVIII del “Purgatorio”.

Hay que decir que esta es una de las pocas ocasiones donde aparece la figura femenina en *Las formas del fuego* y, cuando lo hace, se destacan de ella precisamente sus formas, su apariencia física –al tiempo que se subraya su carácter decidido y fuerte–. Sin descender del todo de su pedestal, Ramos Sucre hace de cada dama «una divinidad telúrica», como escribe en “La entrevista” (290); mujeres con carácter, hermosas, seguras y sensuales; pero sin llegar a provocar tensión sexual alguna. Igualmente sucede en la *Divina Comedia*: no existe tensión sexual respecto a la figura femenina. Brandeis (1965: 235-236) apunta que ni siquiera la aparición de la seductora Matilde en el canto XXVIII del “Purgatorio” despierta un atisbo de sexualidad. Su atractivo es el de una criatura

⁵⁷⁴ Véase Grimal (2008: 100).

celestial, reflejo de la belleza divina. Dante, situado en un *locus amoenus* –hermoso y fresco jardín, tenuemente iluminado, musicalizado con cantos de aves y agua corriente– observa a Matilde cantando y recogiendo unas flores a la orilla del río. Su hermosura, afabilidad y graciosos movimientos no despiertan en el peregrino el deseo físico, sino el gozo ante el profundo amor divino que ella refleja con su devoción. Algunos ejemplos donde se advierte la presencia de la mujer en este poemario:

- Precisamente en “La entrevista” (290), se ofrece la imagen de una mujer bella, reposando en una butaca, vestida con un traje barroco, desatándose el cabello en actitud sensual.
- También aparecen mujeres de modo colectivo y en actitud dominadora, como la cabalgata de “El desagravio” (294) –aquí el sujeto, tras la mofa de las mujeres, recibe el perdón de su dama–.
- Una muestra de mujer embaucadora es Thais, en “El convite” (296) o Calipso, «la ninfa, vestida de sus cabellos» en “El desvarío de Calipso” (345).
- Encontramos sujetos femeninos crueles como la mujer de “El desesperado” (300), la cual «rehusaba aliviar, con su presencia, los dolores inhumanos» padecidos por el sujeto.
- Otro gesto de sensualidad es el pie descalzo de la duquesa en “La caza” (348), quien ha perdido «un chapín de cordobán» mientras se divierte realizando tal actividad y el sujeto, admirador de su belleza, lo recoge y lo esconde.
- Un caso especialmente interesante es la Beatriz introducida en “Crepúsculo” (352), la cual es tan inteligente e ingeniosa que se burla de Silvio:

CREPÚSCULO

Silvio resiste difícilmente el ingenio de Beatriz. Las burlas irritan al galán presumido.
El gótico sol de los vitrales pinta la orla de una alegre nube, de forma alternativa.
Los follajes componen una oscuridad continua, a la hora de la tarde, en la ciudad blanca.
Beatriz contempla el río, suspensa ante el caudal transitorio y la figura idéntica.
El galán se aleja amenazando rivales imaginarios. Beatriz usa, para despedirlo, una cortesía juiciosa, abstinerente.
La joven retorna, en presencia de una luna eclipsada, a los severos pensamientos de su tedio.
Las tinieblas incoercibles, de pies suaves, de carátula burlesca, soplan unas largas flautas de ébano o de plata.
Un ladrido brusco, originado en los claustros interiores de la tierra, consterna el bosque de laureles.

Una vez más, técnicamente, Ramos Sucre se sirve de una escritura colindante con la telegrafía: encontramos oraciones simples en su mayoría y prácticamente cada una de ellas constituye un párrafo independiente. Se combina a lo largo de la composición la descripción del crepúsculo y el diálogo entre los personajes a través de un sujeto poético implícito. Van alternándose, como fogonazos traspasando la vidriera policromada, referencias al diálogo y al entorno hasta fundirse ambas en el tercer párrafo con la actitud meditativa de la joven ante la luna eclipsada.

En el poema, el sujeto poético implícito recrea un diálogo entre Silvio –personaje mencionado en el “Infierno”, hijo de Lavinia y Eneas, individuo este último que bajó vivo al infierno y al que se refiere Dante por descender él también en cuerpo y alma allí (Dante, 2008: 15 [II, 13])⁵⁷⁵– y Beatriz. Dos personajes entre los que Dante no plantea relación alguna pero que, para Ramos Sucre, engalanan la hora crepuscular. Él, «galán presumido», incapaz de sostener el juego dialéctico de Beatriz, abandona el intento de establecer con ella una relación. Se limita a huir de su lucidez emitiendo amenazas a las que ella responde con sagaz elegancia. Ella, profunda, observadora, absorta en meditaciones relativas al fluir del que hablaba Heráclito, «contempla el río, suspensa ante el caudal transitorio y la figura idéntica». La composición finaliza con una nota inquietante: «un ladrido brusco» que parece proceder del infierno inquieta el bosque de laureles. En la *Divina Comedia* se alude en distintos momentos al ladrido de Cerbero, del que también se había hecho eco Virgilio en el mismo canto en el que nombra a Silvio⁵⁷⁶.

Finalizamos este paseo entre el fuego purificador. Tras las concomitancias señaladas, continuamos con la relación entre los títulos ramosucreanos y las secciones de la *Divina Comedia*. Accedemos, pues, al último nivel dantesco que asociamos con el último poemario del cumanés.

⁵⁷⁵ Introducido también en la *Eneida* (Virgilio, 2006: 139 [VI, vv. 760- 766]): « “Aquel joven, ves, que se apoya en un asta sin hierro,/ tiene, por suerte, sitios próximos a la luz; el primero/ a las auras etéreas surgirá, con ítala sangre/ mezclado; Silvio, nombre albano, tu prole postrera,/ a quien, tardío, para ti ya longevo tu esposa Lavinia/ parirá en las selvas, rey y padre de reyes,/ de donde el linaje nuestro dominará en Alba Longa».

⁵⁷⁶ *Eneida* (Virgilio, 2006: 128-129 [VI, 401 y 417]).

VI.1.1.3. *El cielo de esmalte* y el “Paraíso”

Desde el título del poemario, Ramos Sucre alude a un ámbito etéreo que no deja de ser un entorno frío, duro y brillante como el esmalte. Demuestra el poeta un sentido espiritual especialmente acusado en esta obra –en comparación con las anteriores– que se materializa en las referencias a la tradición cristiana⁵⁷⁷ –del Antiguo y del Nuevo Testamento– así como en la inclusión de figuras virginales y angélicas.

Entre las referencias al Antiguo Testamento, cabe señalar un personaje que a Ramos Sucre parece llamarle la atención especialmente: Moisés. Este se menciona en:

- “Lección bíblica” (*LTT*, 35)⁵⁷⁸.
- “El castigo” (*LFF*, 277).
- “Entre los beduinos” (*ECE*, 183).
- “El sedentario” (*ECE*, 217).

Respecto al Nuevo Testamento, la figura de Cristo también es mencionada mediante alusiones a su nacimiento y muerte –incidiendo en el símbolo de esta última: la cruz–. Todos estos casos aparecen casi exclusivamente recogidos en *El cielo de esmalte*:

- En “Bajo el ascendiente de Shakespeare” (*LFF*, 330), se observa el tímpano de una iglesia con «Jesús en compañía de los doce apóstoles».
- En su muerte, “Lucía” «reprodujo el semblante de la muerte de Jesús» (*ECE*, 139).
- El sujeto de “El peregrino de la fe” (*ECE*, 148) indica: «Yo recliné la cabeza en una piedra, compadeciendo la frente proscrita de Jesús».
- Leemos en “Azucena” (*ECE*, 154) que «Llega en el nacimiento del día de las

⁵⁷⁷ Con ciertas alusiones al Islam, como la introducción del ángel Israfel en “El jardinero de las espinas” (*ECE*, 259), al que a continuación nos referiremos.

⁵⁷⁸ Este es un texto donde la figura de Moisés no actúa como referencia o comentario enriquecedor al argumento, sino que es el centro del contenido. Ramos Sucre realiza una descripción de Moisés, desde el personaje hasta su reflejo en el arte. Refiriéndose previamente al aspecto del personaje para entrar en materia, cierra el texto describiendo la grandiosa escultura de Miguel Ángel, con los característicos «cuernos augustos de la fuerza» a causa de la errónea traducción de San Jerónimo en la *Vulgata*.

albricias, después del viernes agónico». En la tradición cristiana es sabido que se considera viernes el día de la muerte de Jesús⁵⁷⁹. En distintos poemas Ramos Sucre se hace eco de esta consideración religiosa –un aspecto que recuerda a Vallejo⁵⁸⁰; ambos, por cierto, murieron también un viernes tras varios días de agonía⁵⁸¹–.

- “La parvulista” (*ECE*, 195), «Arrastra consigo la muchedumbre de los inocentes y los reconcilia con la fe de Cristo».
- En “El espejo de las hadas” (*ECE*, 203) se habla de «las hadas setentrionales, reconciliadas con el niño Jesús y partícipes de la fiesta de su nacimiento».
- En “La jornada del eremita” (*ECE*, 211) se menciona a «Nuestro Señor».
- «El padre de un ahorcado se declaró igual a Jesucristo» en “El disidente” (*ECE*, 226).
- El asceta de “Gloria” (*ECE*, 241) «Se pierde en la contemplación del crucifijo de semblante desesperado y alcanza el límite sideral de la santidad».
- En “La virgen de la palma” (*ECE*, 245) se recoge: «Un velo de seda violácea, joya ancestral, imitaba la colgadura del templo de Jerusalem, rasgada por una mano invisible en la muerte de Jesús».
- “Los paladines” (*ECE*, 246), muestran a unos caballeros que «habían edificado una iglesia redonda, acordándose del Santo Sepulcro», los cuales «se despojaban de la severidad para festejar el nacimiento del Salvador».

⁵⁷⁹ Véase Mt. 27, 42-43: «Llegada ya la tarde, como era la preparación de la pascua, es decir, la víspera del sábado, José de Arimatea [...] se atrevió a ir a Pilato a pedirle el cuerpo de Jesús» (*La Santa Biblia*, 1987: 1207); Lc. 23, 54: «Era el día de la preparación de la pascua y rayaba ya el sábado» (*La Santa Biblia*, 1987: 1243); Jn. 19, 31: «Los judíos, como era la preparación de la pascua, para que no quedaran los cuerpos en la cruz el sábado –pues era un día grande aquel sábado– rogaron a Pilato que se les quebraran las piernas y los quitaran» (*La Santa Biblia*, 1987: 1269).

⁵⁸⁰ Recuérdese, en *Los heraldos negros* (1918-1919), “El poeta a su amada” –«Amada, en esta noche tú te has crucificado/ sobre los dos maderos curvados de mi beso;/ y tu pena me ha dicho que Jesús ha llorado,/ y que hay un viernesanto más dulce que ese beso» (Vallejo, 2009: 74 [vv.1-4])–, o “La de a mil” –«Y digo en este viernes tibio que anda/ a cuestras bajo el sol:/ ¡por qué se habrá vestido de suertero/ la voluntad de Dios!» (Vallejo, 2009: 96 [vv. 16-19])–.

⁵⁸¹ Ramos Sucre, ya se ha dicho, fallece el viernes 13 de junio de 1930, cuatro días después de debatirse entre la vida y la muerte tras la sobredosis de veronal el 9 de junio; Vallejo, recuérdese, muere también viernes, pero no uno cualquiera, sino el Viernes Santo 15 de abril de 1938. *Cfr.* Hans Magnus Enzensberrger (1975: 74): “Vallejo: víctima de sus presentimientos” y Noel Salomon (1975: 296): “Algunos aspectos de lo ‘humano’ en *Poemas humanos*”.

- “Las virtudes” (*ECE*, 248) recoge que «un ciervo, el de San Huberto, muestra la pesadumbre del viernes santo».
- En “Elaina” (*ECE*, 253) se lee que «La virgen se incorpora de donde yace, en los días de portento y de amenaza. Su voz incoherente ha revelado las maravillas de otro siglo, del mundo sobrenatural, el alivio de las almas del purgatorio en el viernes santo».
- “La huella” (*ECE*, 256) señala que «Una luz febril recorría los cielos en la noche del viernes santo».

Como se puede comprobar, prácticamente todas las menciones pertenecen a *El cielo de esmalte*. El único caso, como se ha indicado, que no corresponde a este poemario es el comentario del tímpano de una iglesia en “Bajo el ascendiente de Shakespeare” (*LFF*, 330) –donde aparecía, recuérdese, «Jesús en compañía de los doce apóstoles»–. La referencia, sin embargo, menos vívida por lo visual y descriptiva, se percibe lejana a la autenticidad transmitida en los ejemplos anteriores.

Continuando con este interés por las figuras de la tradición cristiana, hemos de indicar que también los personajes santificados despiertan el interés de Ramos Sucre:

- Santo Job en “Al pie de un cipo” (*LTT*, 27).
- San Agustín en “Felipe Segundo” (*LTT*, 48).
- San Pablo antes de convertirse al cristianismo en “La conversión de Pablo” (*LTT*, 51-52).
- San Bruno en “Victoria” (*ECE*, 133).
- San Eloy en “El casuista” (*ECE*, 169).
- San Basilio en “Los ortodoxos” (*ECE*, 208).
- San Huberto en “La jornada del eremita” (*ECE*, 211) y en “Las virtudes” (*ECE*, 248).
- Santa Isabel de Hungría en “Siglos medios” (*ECE*, 213).
- San Jerónimo en “El peregrino de la fe” (*ECE*, 148) y en “Gloria” (*ECE*, 241).
- San Francisco de Sales en “El disidente” (*ECE*, 226).
- Santa Brígida en “El domicilio del eider” (*ECE*, 247).

- Santa Catalina en “El aprendiz” (ECE, 250).
- San Sebaldó en “La canonesa” (ECE, 252).

De nuevo, a excepción de las tres referencias relativas a *La torre de Timón*, las doce restantes aparecen en *El cielo de esmalte*. Sin duda, en este poemario la tonalidad varía con respecto a los anteriores. La inclusión de todas estas referencias religiosas imprime una atmósfera mística a las composiciones. Semánticamente tiene lugar una elevación paradisiaca.

Por último⁵⁸², no se puede obviar la cantidad de referencias a figuras virginales en la obra ramosucreana y particularmente, una vez más, en su último poemario. Véase, a modo de ilustración, la siguiente tabla comparativa, donde se ordenan los poemarios atendiendo a la cantidad de menciones halladas sobre la virgen:

Poemario	Poema	Fragmento
<i>El cielo de esmalte</i>	“Lucía” (139)	«La virgen asidua»
	“El peregrino de la fe” (148)	«Una virgen desconsolada»
	“La inspiración” (150)	«Flores virginales»
	“Los hijos de la tierra” (153)	«Una virgen insepulta»
	“El vértigo de la decadencia” (157)	«Una virgen de gesto profético»
	“Entre los eslavos” (160)	«La virgen más bella del lugar»
	“Los acusadores” (167)	«La virgen resentida»
	“El casuista” (169)	«Un trasunto de la Virgen María»
	“La nave de las almas” (175)	«El cielo virginal»
	“La parvulista” (195)	«La Virgen María»
	“El espejo de las hadas” (203)	«La virgen de la espada al cinto»
	“El alumno de Violante” (232)	«Una virgen atenta»

⁵⁸² Asimismo, se refiere a Satán en distintas ocasiones, asunto que se aborda en el capítulo IX.

	“La presea” (239)	«La Virgen María»
	“Ofelia” (225)	«Una virgen florecida en un siglo ideal»
	“El aniversario” (238)	«La virgen pensativa»
	“Gloria” (241)	«La Virgen María»
	“Bajo el cielo monótono” (242)	«La Virgen María»
	“La virgen de la palma” (245)	«“La virgen de la palma”»
	“Elaina” (253)	«La virgen»
	“Constanza” (255)	«Una virgen triste»
	“El jardinero de las espinas” (259)	«Una virgen cristiana [...] martirizada»
	“Fantasía del primitivo” (264)	«La virgen del nimbo»
<i>La torre de Timón</i>	“La alucinada” (24)	«Una virgen demente»
	“La tribulación del novicio” (33)	«La madre Virgen»
	“Discurso del contemplativo” (40)	«El beso virginal del aura»
	“Ocaso” (53)	«Una virgen tímida»
	“El culpable” (69)	«La virgen de rostro cándido»
	“A una desposada” (79)	«Virgen lisonjera»
	“Renacentista” (94)	«La virgen refractaria»
	“Del ciclo troyano” (107)	«Virgen tácita»
	“La casa del olvido” (116)	«El agua virginal»
“Geórgica” (128)	«La virgen finada»	
<i>Las formas del fuego</i>	“Ancestral” (306)	«El velo de la virgen»
	“Cenit” (311)	«La virgen»
	“Bajo el ascendiente de Shakespeare” (331)	«Una virgen fantástica y generosa»
	“Dionisiana” (351)	«El cielo virginal»
	“La quimera” (362)	«La virgen»
	“Bajo la advocación de Saturno” (395)	«Una virgen sincera»

Veintidós referencias en *El cielo de esmalte*; diez en *La torre de Timón*; seis en *Las formas del fuego*. Predominan en el último poemario de Ramos Sucre las damas virginales, de cariz espiritual. En la misma línea mística resulta interesante mencionar la presencia de figuras angelicales, las cuales parecen exclusivas de *El cielo de esmalte*⁵⁸³:

- Los ángeles y arcángeles de “Victoria” (133).
- Los arcángeles de “Isabel” (158).
- «El ángel de una amenaza profética» de “La vida mortecina” (165).
- El «ángel invisible de la muerte» de “El herbolario” (191).
- “La procesión” (228) «a la hora del ángelus»⁵⁸⁴.
- La mención de los ángeles y del ángel músico Israfil⁵⁸⁵, perteneciente a la tradición islámica, en “El jardinero de las espinas”(259).

Todas estas figuras van dotando a las composiciones de una apariencia inmaterial, algo incorpórea y delicada. El lector se encuentra con frecuencia ante personajes celestes, que no pertenecen al reino de los vivos. Van a ser frecuentes las referencias a la blancura de las damas –tanto a su tez como a su vestimenta–, así como a ciertas especies faunísticas⁵⁸⁶:

⁵⁸³ Solo en “El justiciero” (363) de *Las formas del fuego* se menciona a un anciano que tañe «el violón de un ángel filarmónico».

⁵⁸⁴ La presencia angélica aquí está sobreentendida con la alusión a la Anunciación.

⁵⁸⁵ Recuérdese el poema “Israfil”, de Poe (2001: 91-93), publicado por primera vez en 1831: «Vive un espíritu en el cielo/ “las fibras de mi alma son cuerdas de un laúd”;/ nadie canta tan libremente bien/ como el ángel Israfil,/ y las casquivanas estrellas (así dice la leyenda),/ cesan en sus himnos, y atienden el encanto/ de su voz, enmudecidas» (Poe, 2001: 91 [vv. 1-7]).

⁵⁸⁶ Hay que señalar, sin embargo, que este no es un aspecto exclusivo de *El cielo de esmalte*. A lo largo de toda la producción de Ramos Sucre se observa un interés por la albura de la mujer –desde el punto de vista físico y del material– de ciertos animales o incluso del espacio. Véanse los siguientes ejemplos:

La torre de Timón

- En “Preludio” (3) la muerte «es una blanca Beatriz».
- En “Lied” (16) aparece «la dama de la corza blanca».
- “El solterón” (29) observa los rayos «blancos» de luna.
- “A una desposada” (79) incluye unos «bueyes albos».
- En “Vestigio” (130), la dama viste «de azul y blanco» y el jardín del sujeto está «sellado con una sobrenatural blancura de mármol».
- En “Sueño” (105) tenemos «el suelo de arena blanca».
- En “La cuita” (34) «la adolescente viste de seda blanca».

- «La veste blanca» de la dama de “Victoria” (133).
- «El nenúfar blanco» de “El verso” (137).
- El «alce blanco» de “Azucena” (154).
- Los «pájaros blancos» de “El herbolario” (191).
- En “El duelo”, la dama muere «al lado de su lebril blanco» (194).
- «El joven [...] celebró su blancura» en “La hija del cisne” (206).
- El «raso blanco» con el que se visten las cortesanas de “El monigote” (215).
- La doncella de “El cautivo de la sombra” muestra «la tez blanca» (237).
- La presencia de Blancaflor en “La presea” (239).

Tras las referencias relativas a cada uno de los poemarios de Ramos Sucre, advertimos en ellos una variación tonal que acompaña el viaje dantesco. Aunque no podemos corroborar esta intuición, sí concluimos que la evolución poética ramosucreana puede relacionarse con la progresión de la *Divina Comedia*.

-
- En “La presencia del naufrago” (84) aparece «un caballo blanco».
 - En “Vislumbre del día aciago” (112) un ave vuela en medio de «un esplendor blanco».
 - Los dolientes de “Geórgica” (128) «vestían de blanco».
 - “La hija de Valdemar” (61) recuerda el «mármol blanco y frío» bajo una «luna blanca».
 - En “El rezagado” (90) «los meteoros alumbran un panorama blanco».

Las formas del fuego

- “El extravío” (295) incluye «la extraña blancura de la tez» de la mujer.
- Se produce el “Crepúsculo” (352) en «la ciudad blanca».
- “La bruja” (304) envía un «caballo blanco» para encontrarse con un muchacho.
- “El adolescente” (324) va sobre un «esquife blanco».
- En “El paseo” (354) se pinta una mañana que «prefiere el azul y el blanco».
- En “La casta de los centauros” (400) encontramos una mujer «vestida de blanco».
- En “Dionisiana” (351) volvemos a hallar «un caballo blanco».
- En “La alborada” (342) el enfermo va «vestido de blanco».
- En “Divagación” (349) menciona «un caballo dosalbo».
- “El viaje en trineo” (402) incluye unas «pellizas de zorro blanco».

Parece que en el imaginario ramosucreano la blancura y sus connotaciones –pureza, inocencia, virtud– se aplica con frecuencia en sujetos femeninos y animales. No puede dejar de advertirse la relación de tal suma cromática con la ausencia de vida. No solo se trata de seres más o menos delicados, sino de individuos volátiles carentes de energía. En cuanto a los espacios, estos se contagian con la blancura de la dama –el barco sobre el que viaja “La adolescente”–, con la influencia lunar –“Crepúsculo”– o directamente aluden a lo onírico o mortuario –como el mármol del cementerio mencionado en “Vestigio”–.

VI.2. EL NUEVO TROVADOR CANTA AL AMOR SIMBÓLICO

El poeta [...], cuando alcanza la magnitud de Dante, es “inclasificable”. Él mismo constituye un patrón, como Homero o Goethe [...]. Él es centro de convergencia de pasado, presente y futuro. Lo densifica el misterio del tiempo [...]. Dante es, él solo, la Edad Media. Por eso no puede ser incluido en un área determinada: las abarca todas. Es un trovador y un caballero, un místico y un ilustrado, un político y un teólogo.

Estas son las palabras de Ricardo Molina (1971: 202) en su capítulo dedicado a los poetas en la época medieval. No obstante, de todas las facetas que Dante ofrece al lector, en este lugar se ha escogido el perfil trovadoresco por constituir el tema amoroso el eje fundamental de la obra de este tipo de poetas. Las aportaciones del citado estudioso cordobés, junto a las del especialista catalán Martín de Riquer⁵⁸⁷, conforman los pilares fundamentales sobre los que se yergue el presente apartado.

Tras la épica, emergen los trovadores, impulsando sus composiciones líricas hacia las promociones poéticas del futuro. Es, en gran medida, el germen de la lírica porque, como rotula Gimferrer (2012) en su Prólogo para *Los trovadores* de Riquer, “Todos somos trovadores”:

Los trovadores surgen, tras un tiempo de poesía épica oral o escrita, como manifestación de poesía lírica en el doble sentido de la palabra, esto es, que más que contar, canta, y que es además cantada. Y, por mucho que avancemos en el tiempo, a través de Giacomo da Lentini, de Guinizzelli, de Cavalcanti, de Dante, de Garcilaso y de tantos otros, no iremos más allá, ni siquiera si llegamos a Baudelaire o incluso a Eliot o a Pound. El verso de métrica acentual –que desembocará en el endecasílabo y en el soneto– y el yo lírico: más que eso no hallaremos en Góngora o en Mallarmé, en Ungaretti o en Octavio Paz (Gimferrer, 2012: 3).

Si bien el tema amoroso no es el único tratado por el trovador⁵⁸⁸ (Molina, 1971: 176, 179), sí condensa, en el caso de Beatriz, una concepción del mundo con visiones filosóficas y teológicas. Dante y el grupo de poetas que inauguran el *dolce stil nuovo*,

⁵⁸⁷ Se trata del volumen *Los trovadores*, aparecido en 2011 bajo el sello Ariel –previamente publicado en tres tomos en 1975 por la editorial Planeta– a partir de la refundición, revisión y ampliación –como apunta el autor en la “Nota preliminar”– de su estudio de 1948 *La lírica de los trovadores* –obra de la que planteó un segundo tomo y que finalmente derivó al volumen del que dispone hoy el lector para su deleite y estudio compuesto por ciento veintidós trovadores y trescientas setenta y una poesías (De Riquer, 2012: 8).

⁵⁸⁸ Otros temas que aborda el trovador son: «el heroísmo caballeresco, la guerra, la muerte, las ciencias, los conocimientos humanos, las costumbres de su época [...], la vida espiritual, etc.» (Molina, 1971: 179).

renuevan el lenguaje de los trovadores⁵⁸⁹. Las poemas iniciales de Dante, recogidos en su *Vida Nueva*, ofrecen resonancias de los trovadores, de los sicilianos y de Guittone d'Arezzo (De Riquer y Valverde, 2005: 387); obras que muestran un excesivo intelectualismo y vinculación a géneros y temas antiguos. Sin embargo, con la canción “Damas que tenéis entendimiento de amor”⁵⁹⁰ (‘Donne, ch’avete intelletto d’amore’), situada en el capítulo XIX de la *Vida Nueva* (Dante, 2003: 73-78), comienza lo que Dante denominará posteriormente en su obra cumbre –con la intervención de Francesco de Sanctis⁵⁹¹–, *dolce stil nuovo*. Se trata, pues, de otra aportación dantesca que confiere novedad a la poesía de su momento y supone una nueva etapa en la historia literaria. En

⁵⁸⁹ E. Michael Gerli (1981: 68), en “La ‘Religión del Amor’ y el antifeminismo en las letras castellanas del siglo XV”, considera, siguiendo a Briffault, que con anterioridad a los *stilnovisti*, «la lírica provenzal consideraba a la amada y al amor en términos cuasi-religiosos, y la poesía hispano-árabe reconocía *din al-hawa* (religión de amor)».

⁵⁹⁰ La transcribimos completa debido a su importancia: «Damas que tenéis entendimiento de amor,/ quiero hablar con vosotras de mi dama,/ no porque crea agotar su alabanza,/ sino para desahogar la mente conversando./ Digo que cuando pienso en su valor,/ tan dulce Amor se me hace sentir,/ que si entonces no perdiera el atrevimiento,/ con mi hablar haría que se enamorase la gente./ Y no quiero hablar tan alto/ que por temor me vuelva vil;/ sino que trataré de su noble condición,/ por respeto a ella, ligeramente con vosotras,/ damas y doncellas enamoradas,/ pues no es cosa que deba hablarse con ningún otro./ Un ángel invoca al divino intelecto/ y dice: “Señor, en el mundo se ve/ como maravilla el acto que procede/ de un alma cuyo resplandor alcanza hasta aquí”./ El cielo, que no tiene otro defecto/ que el de no tenerla, la reclama a su Señor,/ y todos los santos suplican esa merced./ Sólo la Piedad nuestra parte defiende,/ y habla Dios, que conoce bien a mi dama:/ “Amados míos, sufrid con resignación que/ vuestra esperanza esté ahora, y cuanto yo desee,/ allí donde hay uno que espera perderla,/ y que dirá en el infierno: ¡Oh mal nacidos!/ Yo vi la esperanza de los bienaventurados”./ Mi dama es deseada en lo más alto del cielo:/ ahora quiero haceros saber de su virtud./ Digo que la que quiera parecer noble dama,/ vaya con ella, pues cuando pasa por la calle,/ Amor arroja hielo en los corazones villanos,/ y así congela y mata todos sus pensamientos;/ y quien pudiera soportar el mirarla,/ se ennoblecería, o moriría./ Y cuando encuentra a alguien que es digno/ de contemplarla, ése prueba su virtud,/ pues se le vuelve salud lo que ella le da,/ y tanta humildad le entrega, que toda ofensa olvida./ Y todavía Dios le ha concedido,/ como excelente gracia, que no pueda/ terminar mal quien la ha hablado./ Dice de ella Amor: “Algo mortal,/ ¿cómo puede ser tan hermoso y puros?”./ Luego la mira, y jura para sí/ que Dios pretendía hacer algo nuevo./ Tiene casi el color de las perlas, al como/ le conviene a una dama, no sin mesura:/ ella es cuanto de bien puede hacer la naturaleza;/ y la hermosura se prueba con su ejemplo./ De sus ojos, según ella los mueva,/ brotan espíritus inflamados de amor,/ que hieren los ojos de quien la mira,/ y de tal manera lo atraviesan, que cada uno alcanza/ el corazón: vosotros veis Amor pintado/ en su rostro, allí donde nadie puede mirarla/ fijamente. Canción, yo sé que irás hablando/ a muchas damas, luego que te envíe./ Te aconsejo ahora, porque te he educado/ como hija de Amor, joven y sencilla,/ que allí donde vayas, suplicando digas:/ “Mostradme el camino, pues me envían/ a aquella de cuya alabanza estoy adornada”./ Y si no quieres andar en vano, no permanezcas/ donde haya gente villana: procura, si puedes,/ mostrarte sólo a las damas y hombres corteses:/ ellos te guiarán por el camino más rápido./ Junto a ella encontrarás a Amor;/ encomiéndame a él, como debes hacer» (Dante, 2003: 73-77 [XIX]).

⁵⁹¹ Se debe a Francesco de Sanctis la incorporación de tal denominación –extraída, como se observa, de la *Divina Comedia*– para un grupo de poetas entre los que se sitúan, además de Dante, Guido Guinizelli y Guido Cavalcanti, entre otros.

el canto XXIV del “Purgatorio”, el espíritu de Bonagiunta de Lucca –poeta del antiguo estilo– interroga a Dante y se refiere a esa novedad de la que hace gala aludiendo a la mencionada canción de su *Vida nueva*:

“Mas dime si estoy viendo al contemplarte
al que hizo nuevas rimas comenzando:
‘Damas que del amor sabéis el arte’ ”.
Le contesté: “Yo soy uno que, cuando
Amor me inspira, escribo, y el acento
que dicta dentro voy significando”.
“¡Ay!” me dijo, “ya sé qué impedimento
al Notario, a Guitón y a mí ha vedado
el dulce estilo nuevo que ahora siento”⁵⁹².
Veo que vuestras plumas el dictado
siguen del dictador sin desviarse,
cosa que con las nuestras no ha pasado;
y aquel que en algo más quiera fijarse
no ve lo que hay del uno al otro estilo”;
y, ya contento, decidió callarse»
(Dante, 2008: 281, “Purgatorio”
[XXIV, 49-63]).

Los poetas del *dolce stil nuovo*, con Guido Guinizelli (h.1235-h.1276) como máximo representante⁵⁹³, crean una poesía innovadora, haciendo partícipe al lector de un sentimiento amoroso sencillo, ajeno a las rimbombancias de la poesía cortés. La amada, pues, se convierte en el medio para alcanzar la divinidad. El amor se muestra de modo más bien espiritual y, generalmente, unido a la virtud –es por medio de él como se puede acceder a la eternidad–. Para ilustrar lo expuesto, resulta oportuno aludir a un poema que representa con claridad las ideas señaladas a lo largo de este apartado; se trata de la composición titulada “En el corazón gentil se refugia siempre Amor” (“Al cor gentil ripara sempre Amore”), de Guido Guinizelli, considerado todo un manifiesto de este

⁵⁹² «“O frate, issa vegg’io” diss’elli “il nodo/che ’l Notaro e Guittone e me ritenne/ di qua dal dolce stil novo ch’ i’ odo!...”» (Dante, 2008: 280, “Purgatorio” [XXIV, 55-57]).

⁵⁹³ Así lo reconoce Dante en el canto XXVI del “Purgatorio” (2008: 306-307, vv. 91-99): «“Mas con mi nombre quiero complacerte:/ soy Guido Guinizelli, y aquí expío/ por dolerme ya al borde de la muerte”./ Cual, de Licurgo ante el dolor impío,/ dos hijos con su madre procedieron,/ tal hice yo, pero sin tanto brío,/ cuando sus propios labios descubrieron/ al padre mío, a quien por cima tuve/ de cuantas dulces rimas escribieron».

nuevo estilo—. Un eco de estos versos se encuentra, por cierto, en el canto V del “Infierno” (Dante, 2008: 55 [V, 100]).

A este respecto, las consideraciones de Denis de Rougemont⁵⁹⁴ resultan muy ilustrativas. Mediante los poetas del *dolce stil nuovo* el lenguaje simbólico de los trovadores adquiere tintes de eternidad. La dama se había presentado hasta entonces como una mujer real y distante, sin trascendencia alguna. Sin embargo, estos nuevos poetas se lanzan en busca del ardor más profundo, superando lo puramente físico hasta un plano simbólico. Se identifica el amor, en definitiva, con «la pasión mística» (De Rougemont, 1993: 185) e, incluso, cabría decir que Beatriz, a la manera de la *Daena* zoroástrica, se alza como ángel femenino conductor del alma a las alturas, proyección celestial del propio individuo (Antón Pacheco, 1952: 43).

Es interesante la reflexión de Hauser –a partir de Wechsler en *Ovidio y los trovadores*– de la que se hace eco Molina: el amor cortés es una «sublimación del sistema feudal» (Molina, 1971: 177). Esta afirmación conecta con el concepto de lo sublime al elevarse el tratamiento feudal señor-vasallo al plano sentimental, concediéndole a la mujer «un rango del que nunca había gozado» (Molina, 1971: 176) y exigiéndole a esta nueva señora feudal las mismas consideraciones hacia su vasallo: favor, fidelidad, protección (Molina, 1971: 177). En este sentido, Ortega (1966: 13) en “Epílogo al libro de Francesca a Beatrice”⁵⁹⁵ pone en boca de Francesca que el gran descubrimiento de Dante es la mujer como norma. «Frente al doble ascetismo, igualmente abstruso, del monje y el guerrero, estas mujeres sublimes [las cortes de amor que florecen en el XII, la *lei de cortezia*] se atreven a insinuar una disciplina de interior pulimento e intelectual agudeza» (Ortega y Gasset, 1966: 15). Ellas son presentadas como educadoras, dadoras de medida y, lejos de entenderlas como un botín guerrero al estilo de los héroes homéricos, se consideran un premio al que aspirar (Ortega y Gasset, 1966: 16). El instinto

⁵⁹⁴ Véase Denis de Rougemont (1993): *El amor y occidente*, páginas 182-185. Particularmente reveladora resulta esta transmisión del “secreto”: «Este es el secreto paradójico del amor cortés: ampuloso y frío cuando sólo alaba a la mujer, pero ardiente de sinceridad cuando celebra la Sabiduría del amor: ahí es donde verdaderamente late su corazón. Y Dante no es nunca tan apasionado como cuando canta a la Filosofía, a no ser cuando ésta se convierte en Ciencia sagrada» (De Rougemont, 1993: 183).

⁵⁹⁵ *De Francesca a Beatrice*, título, como es sabido, de la obra de Victoria Ocampo publicada en 1924.

sexual se suaviza con una actitud espiritual. Llegan a ser, como dirá Stendhal, *juges des mérites*. A la dama se le ofrece una amistad sincera que purifica las relaciones eróticas (Molina, 1971: 172). Este sentimiento de idealización donde la dama es tratada como a un señor feudal resulta, sin embargo, ajeno a la materialización artificiosa y al lenguaje complicado. Pese a la profundidad del tema, Dante hace uso de un vocabulario claro y sencillo, logra transmitir con sinceridad ideas abstractas y de hondo contenido filosófico⁵⁹⁶. En este amor visual o de nostalgia, como observó Ortega y Gasset⁵⁹⁷, el entusiasmo del enamorado es definitivo para su mantenimiento.

En relación con Dante, es oportuno señalar que el poeta florentino concluye su *Vida Nueva* con el firme propósito de abandonar la escritura de breves poemas y componer una alabanza a Beatriz que supere cualquier obra laudatoria literaria existente hasta su momento. Tras la escritura del soneto “Allende la esfera...”⁵⁹⁸

se me apareció una maravillosa visión, en la que vi cosas que me persuadieron a no hablar de mi bendita dama hasta que pudiese tratar de ella más dignamente. Y me esfuerzo cuanto puedo por conseguirlo, como en verdad sabe ella. Así, si quiere Aquel por quien todas las cosas viven que mi vida dure algunos años, espero decir de ella lo que nunca fue dicho de ninguna. Y luego quiera Aquel que es señor de la cortesía que mi alma pueda ir a ver la gloria de su dama, esto es, de la bendita Beatriz, la cual gloriosamente contempla el rostro de Aquel *qui est per omnia saecula benedictus* (Dante, 2003: 141 [XLII, XLIII]).

Es el amor, pues, el inicio del viaje; un amor que llega hasta la sublimación máxima en el paraíso celestial. La ideología amorosa de Dante, perceptible ya en sus poemas iniciales, resulta tremendamente novedosa (Fenzi, 2003: 10). Hasta el momento, las teorías médicas definían el fenómeno amoroso como una alteración física, una fijación obsesiva en un objeto de deseo que podía conducir a la desintegración del ser. Fenzi (*ibíd.*) se refiere a Halyabbas y a su *Liber totius medicinae necessaria continens*, donde se describe el amor como uno de los efectos de la melancolía; el *Canon* de Avicena describe el amor como una enfermedad mental. Como remedios a esta alteración, se

⁵⁹⁶ Sobre tal consideración, *cfr.* Peter Dronke (1978): *La lírica en la Edad Media*. En la página 199, subraya la candidez y fortaleza del lenguaje empleado por el poeta florentino. Asimismo, en un estudio anterior se aludió a este aspecto; *vid* Guerrero Almagro (2014: 26).

⁵⁹⁷ *Cfr.* Ortega y Gasset (1966): *Estudios sobre el amor*; específicamente las páginas 191 y 192.

⁵⁹⁸ “Oltre la spera...” (Dante, 2003: 140 [XLI, XLII]).

aconseja disfrutar de baños que rebajen la temperatura y densidad de dichos humores, así como el alejamiento de aquello que despierta el amor para que desaparezca el carácter de excepcionalidad que rodea a dicho objeto y se convierta en algo fácil de reemplazar (Fenzi, 2003: 11). Estas ideas se mantuvieron vigentes hasta el siglo XVI y resultaba una opinión socialmente extendida (Fenzi, 2003: 12).

Más allá del ámbito fisiológico, en el plano moral también resulta condenado el amor. En el siglo XIII, Andreas Capellanus escribe su manual *De Amore*, donde se refiere en la sección “De reprobationis amoris” a todos los desastres causados por este estado. Similar parecer tienen Guittone d’Arezzo y Guido Cavalcanti: en sus poemas muestran que el amor conduce a la destrucción del individuo, quedando anuladas las facultades del intelecto (Fenzi, 2003: 12). La novedad de Dante reside en fundir elementos tradicionales, creando una concepción nueva, «un auténtico universo cultural alternativo» (Fenzi, 2003: 14). Entronca la idea de Dante con la de san Agustín (Fenzi, 2003: 14). Para él, el amor es pura voluntad y constituye la esencia de todo individuo. En este caso, tal y como expone Fenzi (2003: 15):

la voluntad específicamente amorosa se entrelaza indisolublemente con la actividad intelectual y las opciones morales, de modo que acaba por volverse central el momento de la tensión y de la auténtica transformación interior que semejante entrelazamiento provoca continuamente, Es necesario decir, llegados a este punto, que, desde una perspectiva religiosa, el único verdadero objeto de amor es Dios y que amarlo significa ni más ni menos que practicar las virtudes que hasta él nos conducen.

Esta concepción positiva del amor en el caso de san Agustín encuentra un trampolín ideal para trasplantarse desde el ámbito religioso al profano: Cicerón y su *De amicitia*, el *De spirituali amicitia*, de Aelredo –alrededor del siglo XII– y la traducción al latín de la *Ética nicomáquea*, de Aristóteles –los libros VIII y IX están dedicados a la amistad–. En un entorno laico emerge la concepción desinteresada de la amistad, la nobleza y pureza de esta. Así comienza un intercambio entre textos religiosos y profanos (Fenzi, 2003: 16).

Dante se adueña y funde estos elementos en su propia concepción. Sin embargo, en su caso no se puede olvidar la tensión erótica de los poetas provenzales y su facultad educativa en el comportamiento de la sociedad, que tan bien conocía:

De la fusión de tantas presencias culturales [...] (la concepción agustiniana del amor, la reflexión clásica sobre la amistad, las modernas especificaciones cortesanas de la experiencia trovadoresca), Dante consigue extraer, pues, el límpido diseño de la teoría de amor que sirve de cimiento a *La vida nueva* y que será corroborada, enriquecida y potenciada, manteniéndose sustancialmente intacta en sus principios constitutivos, en la *Divina Comedia*. Sintetizándolo al máximo, Dante afirma que el amor consiste en una experiencia transformacional que invade y exalta todas las potencias del alma, tendente a conquistar la propia perfección a través de un acto de entrega total al objeto que la trasciende [...]. La clave para comprender el amor no está ya oculta en cuanto tiene lugar en los meandros del alma sensitiva, entre los humores y las “complexiones” del cuerpo paciente, sino que se halla, todo lo contrario, en el objeto del amor: en el que tal objeto es de verdad, en su ontológica e inalcanzable alteridad. En lo que atañe al sujeto, el amor exige por tanto que se lleve a cabo un proceso de conocimiento tendencialmente infinito, cimentado sobre la fe en la realidad sublime de lo que se ama y que, precisamente por ello, no puede dejar de amarse para siempre (Fenzi, 2003: 17).

Beatriz y su llegada en la existencia del poeta florentino provocan el comienzo de una *Vida nueva*, pues ella se apodera de todo su ser, domina su mente y su tiempo. El *dolce stil nuovo* que Dante concreta en la personificación del Amor en Beatriz, lo remarca Álvarez (1992: 164) en su citado estudio sobre *Ramos Sucre y la Edad Media*. La actitud *stilnovista* de Ramos Sucre emerge en la línea dantesca; la dama es enaltecida como solo un entusiasta e imaginativo enamorado puede hacerlo. Para ilustrar lo expuesto, he aquí el poema “La inspiración” (*ECE*, 150):

LA INSPIRACIÓN

Yo me esforzaba en subir el curso de un río. No soltaba de la mano los remos de un bajel fugaz, fabricado de una corteza. Yo la había desprendido de un árbol independiente, familiar de las alondras y pregonero de sus flores virginales en una selva augusta, reflejada en el espejo del éter.

Yo dibujé en la frente del bajel la imagen fácil del amor y redimí sus ojos del cautiverio de la venda. Había usado en penetrar la corteza fragante un estilo de hierro.

Vine a dar en una llanura libre, donde se encrespaba y corría, vencedora de un asalto de leones, la hueste de unos caballos ardientes.

Se adelantaba hasta la presencia del océano y se volvía al sentir el sonido frenético de la carrera me presentaba a cada instante un motivo nuevo y singular de admiración. Yo pensaba en unos retóricos de la gentilidad, divididos y hostiles al calificar méritos en los caballos de un friso, agilitados por el cincel de Fidias.

El sonido frenético de las trompetas repercutía en el cielo diáfano y anunciaba a la soberana del país quimérico. Vino a la cabeza de una escolta de monteros y de prohombres ancianos, pares de una orden cortés en los días de una briosa juventud. Había dejado un mundo inefable, a semejanza de Beatriz y con el mismo atavío de sus llamas, y esgrimía el acero de Clorinda. Me invitó al estribo de su carro e impuso en mi frente una señal de su autoridad, por donde me visitaron pensamientos y sentimientos de una grandeza ilimitada.

La mujer de “La inspiración” le transmite al sujeto los más altos pensamientos, provoca en él, como indica el título del poema, la inspiración. A través de una señal suya

el sujeto poético se encuentra preparado para alcanzar la más alta sabiduría. Musa y, a la vez, mujer arrojada y valiente, con la espada como fiel compañera, como la Clorinda de Torquato Tasso⁵⁹⁹. Ella es fiel reflejo de un prototipo de dama que interesa a Ramos Sucre: la mujer atrevida y, a la vez, musa. Esta mujer logra insuflar al individuo, como indica el título del poema, la inspiración –también, no se olvide, el reposo final⁶⁰⁰–.

Es interesante destacar en este texto las reminiscencias al Apocalipsis de San Juan⁶⁰¹ al iniciarse «el sonido frenético de las trompetas». Pero estos instrumentos de viento-metal en Ramos Sucre no transmiten inquietud ante la llegada del fin de los tiempos, sino expectación al aproximarse la mujer⁶⁰². Las trompetas, con su particular timbre, avisan de un cambio y aceleran el trote de los corazones que las escuchan.

Sin embargo, otras veces –en consonancia con su oscilación–, el proceso de glorificación y sentido último otorgado a la dama se desvirtúa en Ramos Sucre respecto al modelo. Dante –personaje– avanza en una ruta ascensional –anábasis–, sublimando a Beatriz con las mayores bondades y virtudes derivadas de la pasión mística hasta lograr su compañía y la contemplación de la divinidad. Los sujetos poéticos de Ramos Sucre arrancan desde esa efectiva sublimación, suspendidos en esta seguridad respecto a la

⁵⁹⁹ En *La Gerusalemme Liberata* (1853), como es sabido, Torquato Tasso introduce a Clorinda. Ella, disfrazada de hombre, es asesinada por su amado Tancredo durante una batalla al desconocer este su identidad.

⁶⁰⁰ «Verrá la morte e abra i tuoi occhi», escribe Cesare Pavese en 1950: «Vendrá la muerte y tendrá tus ojos–/ esta muerte que nos acompaña/ de la mañana a la noche, insomne,/ sorda, como un viejo remordimiento/ o un vicio absurdo...» (Pavese, 1995: 211).

⁶⁰¹ Siete ángeles, recuérdese, con siete trompetas cuyo toque provoca: la primera, granizo y fuego mezclado con sangre; la segunda, la caída de una gran montaña ardiendo al mar; la tercera, la bajada a la tierra de una gran estrella ardiendo; con la cuarta se produce el oscurecimiento del sol, de la luna y de las estrellas; la quinta provoca la caída de una estrella que abre el pozo del abismo, de donde salen langostas que torturan a los hombres sin llegar a darles muerte; la sexta hace que una voz ordene la liberación de unos ángeles con un amplio ejército que mata a un tercio de la humanidad, y la séptima trompeta introduce a los siete ángeles con las siete copas de la ira de Dios. Estas siete copas son las siete plagas ocasionadas por el toque de las trompetas, las cuales son derramadas por la tierra, por orden: aparición de úlceras malignas en la humanidad, la muerte de los seres marinos y la conversión del mar en sangre, la transformación de los ríos en sangre, la producción de graves quemaduras solares en los hombres, la llegada de la oscuridad casi absoluta, la llegada de un demoníaco ejército devastador al secarse un río y la producción de un terrible terremoto y granizo (*La Santa Biblia*, 1987: 1439-1447 [8-16]).

⁶⁰² Esta imagen se repite en otras composiciones del cumánés como en “El predestinado” (*LFF*, 231): «el sonido reverberante de las cornetas avisa la llegada de la reina».

dama adorada –ella es el acceso a la salvación–, pero, como en la *Vida nueva*, sin lograr acceder a ella. Así, al estilo de Dante en su *Divina Comedia*, halla el modo de ensalzarla cantando a la sabiduría del amor; pero no al de la vida eterna, sino al de la muerte ajena a toda trascendencia. León (1989: 37), Morales Chavarro (2008: 43) y Álvarez (1992: 91) han observado que la muerte se personifica en la obra de Ramos Sucre de diverso modo; habitualmente en la figura femenina y, con especial frecuencia, bajo el nombre de Beatriz.

Como Arnaut Daniel, la existencia para Ramos Sucre y para gran número de sus sujetos poéticos es un purgatorio donde llorar y cantar; pero este purgatorio no revela futuro alguno, la cima de la montaña escapa a la visión del poeta y le va a parecer preferible el segundo recinto del séptimo círculo del infierno⁶⁰³ que vagar desprovisto de todo sentido.

VI.2.1. Simbolismo de Ramos Sucre

Un factor fundamental para Ramos Sucre del que Dante hace gala en su obra es el símbolo, incentivando las lecturas posibles y realzando el misterio. Considera Sucre (1975: 78) que el cumanés «ve en lo enigmático la verdadera trama de la creación poética». Similar apreciación lleva a cabo Morales Chavarro (2008: 30), quien, a propósito de Carlos Obregón, César Dávila Andrade y Jaime Sáenz –además de Ramos Sucre–, considera: «fueron capaces de recoger esa palabra “muda”, insonora, “inaudible” [...] y tributarla a través de su creación artística para ponerla al alcance del hombre».

La importancia de Dante en la obra de Ramos Sucre conecta, según Rama (1985: 188), con el renacimiento que inspiraron los simbolistas del mismo, la pluralidad de lecturas que permitía su obra y la espiritualización a la que se sometió el universo sensorial, generando transposiciones simbólicas de experiencias reales. Sobre la

⁶⁰³ Donde se sitúa el bosque de los suicidas, quienes, convertidos en árboles animados, se quejan por los picotazos de las arpías y sangran cuando Dante arranca una rama al tronco que resulta ser Pier della Vigna (Dante, 2008: 134-145 [XIII]); un episodio de inspiración virgiliana, según Crespo en su nota 37 del canto XIII del “Infierno” (Dante, 2008: 136-137).

importancia de la que goza lo simbólico en Ramos Sucre, es oportuno aludir al breve poema “Evangelio” (ECE, 243), el cual gira en torno a la materialización de los símbolos de la fe; visión que parece quedar exclusivamente reservada al sujeto poético:

EVANGELIO

El místico revuelo me había sobresaltado. Yo presenciaba una visión aérea. Los símbolos de la fe ganaban una forma espiritual y despedían voz.

Yo caí de rodillas bajo el cielo radiante.

Un mensaje de salud, música del silencio casto, sorprendía la tierra, consolaba la aridez empedernida.

La fuga del ensueño devoto suscitó un lamento unánime en los retiros del valle sombrío. Los humildes se dijeron alucinados por un meteoro de luz vana y se quejaron de su lástima y orfandad.

El sujeto poético atiende a una visión celeste. Se trata de un alboroto visual y auditivo: los símbolos de la fe, aquellos contenidos que expresa el credo y que caracterizan la ideología del católico, cobran forma y adquieren voz. La contemplación impacta al individuo, que observa la luminosidad del firmamento de rodillas. Tiene lugar una revelación, expresada mediante el encadenamiento de un oxímoron y una prosopopeya: *música del silencio* y *silencio casto*. En este ambiente, se le transmite un mensaje al sujeto poético: la tierra seca será recompuesta, se resolverá la infertilidad. Es un aviso sucinto al que parece acceder el personaje en soledad, pues los humildes se lamentan de haber contemplado un rastro de luz aislado e intrascendente sin haber comprendido su misterioso contenido.

Continuando con la simbología ramosucreana, debemos destacar que –de modo general– el símbolo más logrado tiene que ver con la fusión de lo real o físico y el estado de ánimo interior o abstracto. «La más lograda forma de símbolo fue la creada por la fusión de la realidad concreta o física con el estado de ánimo interior o abstracto» (Rama, 1985: 188⁶⁰⁴). La atención que dirige Ramos Sucre al símbolo, aproximando la imagen a este en “Sobre la poesía elocuente” (LTT, 86)⁶⁰⁵, le sirve al poeta para transmitir una realidad que no puede ser expresada con palabras. Es el intento de comunicar lo inefable

⁶⁰⁴ Siguiendo a Anna Balakian en *The Symbolist Movement*.

⁶⁰⁵ «La imagen siempre está cerca del símbolo o se confunde con él».

mediante la vaguedad y la ambigüedad y, a la vez, acceder a una sabiduría secreta (Alfonzo Perdomo, 1988: 59). Esta noción conecta con la Edad Media cristiana.

El simbolismo se revela como un aspecto de vital importancia para el pensamiento cristiano. Se representan hechos relacionados con la religión que el receptor debe interpretar, pues estos son reflejo de lo existente en el más allá –la verdadera vida–. Las cosas que se observan y se encuentran en el mundo conocido son «sugestiones de lo que deberían ser los elementos en aquella ulterior existencia; eran meros símbolos» (Santayana, 2009: 94). En *El convivio*, Dante (1949: 41-42) apunta que todo texto ha de entenderse según cuatro sentidos: el literal⁶⁰⁶, el alegórico⁶⁰⁷, el moral⁶⁰⁸ y el anagógico⁶⁰⁹. Tradicionalmente, se ha atribuido a Dante una carta dirigida a Can Grande della Scala, señor de Verona y Vicenza, escrita a finales de 1316 y principios de 1317, donde, como es sabido, vuelve a referirse a los cuatro sentidos en los que se puede leer una obra y concreta en relación a su *Divina Comedia*⁶¹⁰: literal, alegórico –se expresa que la salvación se produce a través de Cristo–, moral –la obtención de un premio o castigo para el alma según el comportamiento previo– y anagógico –la revelación sobre la existencia de un destino superior: la gloria eterna– (Santayana, 2009: 96). Pero no solo se centra en las lecturas posibles de una obra, sino que Dante, «como muchos otros videntes cristianos, deja traslucir de vez en cuando una concepción esotérica de las recompensas y de los castigos, que convierte en meros símbolos de la calidad intrínseca del bien y del mal» (Santayana 2009: 104):

A través de toda la *Divina Comedia* acechan, tras las luminosas descripciones, los ocultos significados. Y el poema, además de ser una descripción del otro mundo y de las recompensas y los castigos destinados a las almas, es una dramática visión de las pasiones

⁶⁰⁶ «Aquel que no va más allá de la letra propia de la narración adecuada a la cosa de que se trata» (Dante, 1949: 41).

⁶⁰⁷ «Aquel que se esconde bajo el manto de estas fábulas y es una verdad escondida bajo bella mentira» (Dante, 1949: 41)

⁶⁰⁸ «El que los lectores deben intentar descubrir en los escritos, para utilidad suya y de sus descendientes» (Dante, 1949: 41).

⁶⁰⁹ «Superior al sentido, y es éste cuando espiritualmente se expone un escrito, el cual, más que en el sentido literal por las cosas significadas, significa cosas sublimes de la gloria eterna» (Dante, 1949: 42).

⁶¹⁰ En el volumen de sus *Epistole* con prefacio de Alberto Gemmi, editado por Carlo Signorelli en 1965, se incluye la traducción al italiano de la carta escrita en latín (Dante, 1965: 77-101).

humanas en esta vida, una historia de Italia y del mundo, una teoría de la Iglesia y del Estado, la autobiografía de un desterrado, y la confesión de un cristiano y de un amante, consciente de sus pecados y del milagro de la divina gracia que interviene para salvarle (Santayana, 2009: 97).

Para el cristianismo, pues, la vida se plantea como un conflicto entre gracia y pecado. El mayor bien es el Creador; el mal, la materia (Santayana, 2009: 76-77). El ser humano había caído del bien, se había desprendido, y a él podía regresar. El mundo se concibe –ya desde el punto de vista de la filosofía naturalista– como un devenir monótono (Santayana, 2009: 78). Una respuesta que intuyen los sujetos poéticos ramosucreanos para escapar de ese tedio es la práctica del mal. Porque el mal es el que puede introducir la novedad, la sorpresa y hasta la belleza en un mundo perfectamente aburrido, como se expondrá posteriormente: «El mal es un autor de la belleza. La tragedia, memoria del infortunio, es el arte superior. El mal introduce la sorpresa, la innovación en este mundo rutinario. Sin el mal, llegaríamos a la uniformidad, sucumbiríamos en la idiotez» (426)⁶¹¹.

Sobre el simbolismo de Ramos Sucre es posible aducir diversos testimonios. A él se han referido Beroes (1990: 153), Beltrán Guerrero (1993: 276) o Guzmán Toro (2013: 7) transmitiendo la apariencia hermética y esotérica de los poemas ramosucreanos. Para ilustrarlo, he aquí el análisis de “La reforma” (*ECE*, 180) donde el protagonista comparte la visión cristiana de la existencia y la preocupación por la salvación de su alma, unida a ciertos tintes propios de un iniciado en una disciplina secreta⁶¹²:

LA REFORMA

El caballero extático ha salido por el arco de tres puertas, de estilo olvidado, de líneas y proporciones ilimitadas. Observa el cometa de la agonía y su reflejo en el mar de cristal.

Repugna el torneo y la conversación en el palacio de los nobles, morada de la alegría. Ha abrazado la vida penitente desde su estancia en Italia, para desagravio de los pasatiempos juveniles. Asistió, la víspera del regreso, a un festival académico, en donde abundaban los sobrenombres mitológicos. Un abate leía su discurso facticio, a la luz de las antorchas, en una sala adornada de bustos egregios y en presencia de los cardenales.

El caballero alemán posee nuevamente su alma seria y profunda. Descubre, en torno de sí y en el universo, los vestigios del mal originario y sin rescate, el estrago de la voluntad insinuante de Satanás y duda salvarse por sus propios méritos.

Sirve celosamente a María, la madre de Jesús, y dirige, de ese modo, sus actos al contento y a la satisfacción de una dama perfecta, ateniéndose al único principio, libre de censura, de la urbanidad de Italia, desenvuelto una y otra vez en el libro de Baltasar de Castiglione.

⁶¹¹ *Vid.* capítulo VII.

⁶¹² Abordamos en mayor profundidad la nigromancia en el capítulo IX.

Un caballero alemán se ha entregado a «la vida penitente» desde su estancia en Italia, con el fin de disipar sus «pasatiempos juveniles». Resulta curioso que sea precisamente en el país de Dante donde el sujeto abraza esa vida modesta y sencilla, que mantiene a su regreso a Alemania, entre los palacios de los nobles más despreocupados y concentrados en el esparcimiento. No parecen, sin embargo, los pecados de este caballero demasiado graves, a tenor del término empleado por el autor para definirlos: *pasatiempos*. Probablemente llevase a cabo ciertos esparcimientos sin excesiva trascendencia, quizá demostró desdén hacia los asuntos espirituales que ahora lo inquietan. Su actitud, sin embargo, ha cambiado tras su concurrencia «a un festival académico, en donde abundaban los sobrenombres mitológicos». Como ya hemos comentado, tal vez se trate de la participación del sujeto en un acto ritual; un evento que exigía del individuo un nombre nuevo acorde a su entrada en un mundo novedoso también –y, a la vez, por necesidades clandestinas, para evitar peligros a los individuos⁶¹³–.

El protagonista, pues, rechaza el entretenimiento banal; sus intereses gravitan en torno a la salvación de su alma. En esta tesitura, el caballero –con aires religiosos– se dedica a la meditación y adquiere conciencia del mal que rodea al mundo. Duda de su capacidad para no sucumbir a las tentaciones satánicas. Pero, a pesar de sus inquietudes, se dedica a la servidumbre de la Virgen, como corresponde a todo caballero ideal según Castiglione. Estamos ante “La reforma”, como sintetiza el título, de un sujeto que cayó en el pecado, pero que asumió su culpa y se esforzó por alcanzar la redención.

⁶¹³ *Vid.* Françoise Randouyer (1987): “Ideología Masónica a través de los nombres simbólicos”. Concreta su estudio de modo especial en España, donde se emplearon nombres simbólicos para bautizar a los iniciados (Randouyer, 1987: 425), para preservar su anonimato de cara al exterior (Randouyer, 1987: 426) y para establecer con facilidad el contacto entre los que marchaban a las colonias de ultramar y los que se encontraban allí (Randouyer, 1987: 426). La adopción de un nombre nuevo era motivo de confusión para los miembros de la logia –no estaba del todo sistematizado el sentido del mismo (Randouyer, 1987: 426-427)–; una actividad, por cierto, particular de la «masonería ibérica» (Randouyer, 1987: 425). Estas referencias en la obra de Ramos Sucre permiten establecer, a modo de curiosidad, ciertas vinculaciones con una posible asistencia del poeta a reuniones celebradas por la Logia Perfecta Armonía nº 2 en Cumaná, fundada por José Francisco Bermúdez –o tal vez en Carúpano o en Caracas–. Asimismo, un poema como “El nómada” (*LFF*, 289) introduce «un peregrino» cuyo nombre «significaba Ornamento de Doctrina en su idioma litúrgico»; un tipo de denominación que recuerda a las empleadas para bautizar a los miembros de las logias masónicas.

VI.3. IDÉNTICO CAMINO, DESTINO DIFERENTE

De todos los viajes presumibles de ser abordados en esta tesis en relación con los autores tratados, es el que Dante emprende por los tres espacios de ultratumba el que se relaciona más estrechamente con el deambular vital de los sujetos poéticos ramosucreanos e incluso con el del propio autor. El viaje de Dante es increíble por lo sobrenatural, difícil de comprender por lo desconocido, pero sumamente interesante por su trascendencia: Dante se está refiriendo a los premios y castigos que afectan a toda alma según su comportamiento terrestre, y esto resulta competencia de toda la humanidad. La complicación que puede surgir en el lector al intentar conectar con un entorno ajeno a él se esfuma cuando Dante refleja con plasticidad cada uno de los escenarios, sintiéndose el receptor inserto de ellos⁶¹⁴. Por otro lado, en cuanto a la diferenciación en tres escenarios esta resulta, como señala Guénon (2013: 65), habitual en todas las doctrinas tradicionales, aunque puede adoptar formas distintas⁶¹⁵. Tomando como referencia el estadio humano terrenal, el cielo se considera un nivel superior al ser y el infierno aparece como un ámbito inferior⁶¹⁶.

En el capítulo anterior se apuntó que el fin de los grandes ideales y la creciente atracción social por las vanidades terrenas van a recalar en el carácter del individuo. En

⁶¹⁴ Parte de esa viveza puede conectar con el perfil de los personajes que, como expresara Giovanni Papini (1949), aunque están muertos, se parecen más a los vivos. Las acciones propias de los seres vivos son las que ejecutan estos personajes, como si constantemente estuviesen en la tierra. A este respecto, Uscatescu (1965: 683) apunta que los personajes de la *Divina Comedia* «conservan su humanidad: terrible, purificada, angelical, pero humana». En definitiva: todos los personajes se comportan como si estuviesen vivos.

⁶¹⁵ Por ejemplo, en la India se distinguen Infiernos, Tierra y Cielos según una concepción; según otra, se advierten la Tierra, la Atmósfera y el Cielo (Guénon, 2013: 65).

⁶¹⁶ En este sentido, es interesante preguntarse, siguiendo a Guénon (2013: 67) por qué la ascensión es precedida de un descenso a los Infiernos. Guénon considera que tal descenso es, por un lado, una especie de resumen sintético de los estados que preceden al humano; estados que han determinado sus condiciones particulares y que participan en la transformación que se va a realizar y, por otro lado, supone la manifestación de las posibilidades que el individuo conserva en estado no desarrollado y que deben ser exprimidas antes de pasar a un nivel superior. En relación con este segundo punto, Guénon (*ibid.*) considera que ese repaso no consiste en el retorno del individuo a estados ya pasados; sino que solamente se trata de que el ser adquiera conciencia de las marcas en él impresas, experimentándolas indirectamente. Es este un proceso vial común en las tradiciones religiosas: el descenso *ad inferos* y el ulterior ascenso celestial. Se apunta en el “Credo” cristiano esta transición de Jesucristo: «descendió a los infiernos, y al tercer día resucitó de entre los muertos: subió al Cielo...».

el caso del joven, de ese sujeto que es un héroe vital, el fin de las epopeyas lo auspiciará a iniciar una búsqueda. Así, irguiéndose el joven sujeto –también el joven Ramos Sucre– en potente adalid del *contemptus mundi*, escudriñará el consuelo del Amor –de pareja: imposible para Ramos Sucre, pues no parece existir un individuo en el que volcar su sentimiento; divino: habitualmente inefectivo en su caso porque parece no creer en exceso–. Es esta una de las claves que hará desembocar el trayecto de Ramos Sucre en un punto distinto del viaje de Dante, pese a su imitación –círculo a cornisa y cornisa a cielo– del itinerario. Políticamente, Dante encuentra Florencia corrupta y contaminada, en un estado de absoluta decadencia⁶¹⁷ (Santayana, 2009: 83-84), como Ramos Sucre percibe la Venezuela del siglo XX. A ello se suma la propia miseria de Dante en el destierro, al igual que la ya aludida de Ramos Sucre en Carúpano y en Caracas. Pero toda la amargura e irritación encuentra una modulación en Dante mediante un acento poético impregnado de amor. Y es precisamente eso de lo que carece Ramos Sucre.

VI.3.1. El lugar de la divinidad

Dante construye su obra siguiendo el modelo de Dios: da forma visible a las virtudes y vicios, como Dios había hecho con la naturaleza y la vida (Santayana, 2009: 98). Atendiendo a la *Ética* de Aristóteles y al catecismo, con una atención continua al número tres, aborda Dante el tema de la vida después de la muerte con sobriedad y sinceridad (Santayana, 2009: 99). Se lee en el “Purgatorio” (Dante, 2008: 201-203 [XVII, 106-111]) que un ser humano no puede odiar el fin último de su vida, que es Dios. Todo el mal surge del desorden en el que sumen las facultades humanas.

Este Dios-Amor no reside en el horizonte ramosucreano. Acaso pueda indicarse la presencia de un dios vengativo, especie de divinidad mítica que acarrea consecuencias negativas para sus descendientes, especialmente en *La torre de Timón*, y que recuerda, en

⁶¹⁷ Se había mezclado la estirpe romana, de la que procedían, con los inmigrantes etruscos, manchando las costumbres (Santayana, 2009: 83); la lujuria cobraba fuerza en la habitual celebración de orgías; El Rey de Francia intentaba usurpar el poder del Emperador, aliándose con el Papa.

ocasiones, al dios severo del Antiguo Testamento⁶¹⁸. Este dios vengativo, sin embargo, atendiendo al sentido bíblico, ha de interpretarse de modo metafórico y no literal (Barriocanal Gómez, 2009: 16) –como también se entiende de modo metafórico la imagen de un dios rey o juez–. Como el dios que ordena a Abraham sacrificar a su hijo⁶¹⁹. Siguiendo a Lohfink en “Il Dio violento dell’Antico Testamento”, Barriocanal Gómez (2009: 20-21) apunta que para hablar de la violencia divina hay que poner el foco en el tiempo histórico en el que tal Dios hace su aparición. Actualmente, desde el Nuevo Testamento, es posible mirar al Antiguo para advertir la transición de una sociedad violenta hacia una que no lo es. Así, se distinguen tres etapas en este cambio: la participación en la violencia, el desenmascaramiento de la violencia y el anuncio de la no violencia. En este sentido, el Dios violento se entiende como un paso en esa transición hacia la no violencia. Los sufrimientos de Israel en el exilio le permiten desvelar el verdadero rostro divino, frente al rostro violento de Dios que muestra en su origen y que es propio de la tradición de un pueblo guerrero organizado tribalmente:

se comprende [...] que fuera un pueblo belicoso, y que así presentara a su Dios como un Dios guerrero, más batallador y victorioso, aún, que los dioses de los otros pueblos. Desde su nacimiento como pueblo, tras la batalla liberadora del paso del mar, la guerra ha estado como telón de fondo de la historia de Israel, amenazado por el expansionismo de Egipto, de Asiria, de Persia, de Grecia y de Roma (Barriocanal Gómez, 2009: 21).

La revelación divina actuó, pues, desde una moralidad salvaje hasta el amor, donde era impensable el exterminio. Ciertas intervenciones divinas, además, como la batalla en el mar donde Yavhé vence al ejército del Faraón, desvelan claras connotaciones épicas y mitológicas (Barriocanal Gómez, 2009: 24). En relación con ello, el pueblo de Israel configuró la imagen de un Dios guerrero y militar, típicamente épico, en consonancia con la literatura de la época, así como para atemorizar a enemigos de pueblos

⁶¹⁸ Son abundantes los pasajes del Antiguo Testamento donde se alude a la ira de Yahvé. José Luis Barriocanal Gómez (2009: 6) destaca en *El dios violento del Antiguo Testamento* las consecuencias de perplejidad que tales referencias despiertan en el receptor de los hechos. Dios castiga, condena, se venga con sangre e incluso los propios cristianos le piden acciones violentas; «libera al oprimido, pero aplasta al opresor» (Barriocanal Gómez, 2009: 8). En el libro de Ezequiel (7, 8-9; 11,9-12; 24,14 [*La Santa Biblia*, 1987: 1007-1027]) se demuestra cómo el pueblo de Israel merece el castigo de la destrucción de Jerusalén y el destierro; en el libro de los Salmos son frecuentes las protestas contra la violencia y la esperanza de que exista un dios de la venganza y la destrucción (*La Santa Biblia*, 1987: 673).

⁶¹⁹ Motivo que entronca, siguiendo a Kierkegaard, con el sintagma *genio de la evocación* –vid. capítulos I y II–.

invasores –una concepción que, por cierto, no es exclusiva de Israel, sino que deriva de los pueblos de Oriente Próximo (Barriocanal Gómez, 2009: 25, 59)–. En lo que respecta a Ramos Sucre, es posible aducir algunas muestras de este dios vengativo en *La torre de Timón* así como en alguna de sus “Granizadas”. De *La torre de Timón* son las composiciones “La venganza del Dios”⁶²⁰ (58) y “El avènement de Sagitario” (120):

LA VENGANZA DEL DIOS

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. Tenía el nombre de una piedra rara y al mar de tributario en perlas.

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 de pobres. Los nuevos dones infestan de odios vengativos y pueblan con huesos expiatorios.

Este poema aparecía incluido en *Trizas de papel*, ocupaba el lugar veinticinco del poemario, con el título “La venganza de Brahma” (R.S., 1991: 73). Entre ambas versiones cabe señalar cambios como:

- Al inicio del segundo párrafo, se lee «El Dios» en lugar de «Brahma». De nuevo, en el tercer párrafo, se lleva a cabo la misma sustitución.
- También en el último parágrafo, en la última oración, aparece el término «odios», en lugar del primitivo «rencores».

Del número vigésimo quinto, “La venganza de Brahma”, al trigésimo quinto, “La venganza del dios”; este poema permite comprobar que las modificaciones realizadas por Ramos Sucre, aunque leves, reflejan dos aspectos que ya han sido apuntados: el deseo de

⁶²⁰ En el índice de la edición de Ayacucho aparece el término en minúsculas; sin embargo, atendiendo al desarrollo del texto transcrito, parece que el vocablo debería escribirse con mayúscula inicial, pues así aparece a lo largo del mismo.

universalización y el afán de exactitud. La sustitución del dios hindú Brahma⁶²¹ por *el Dios*, construcción más general, hace extensivo el poema a cualquier religión y cultura. No obstante, se mantiene el mito oriental del dios nacido a partir de una flor –Brahma, que surge de una flor de loto del ombligo de Vishnú⁶²²– y la llegada de un extranjero con una señal luminosa/ blanca en la frente⁶²³. Sin embargo, estas referencias aparecen condensadas en un solo personaje –el mensajero– en el caso de Ramos Sucre. El empleo del dios Brahma, dicho sea de paso, puede volver a remitir a Bécquer, con su conocido “Apólogo” sobre los dioses hindúes.

La sustitución del término *rencores* por *odios* parece más acorde a esos «nuevos dones» que el Dios ha generado. Con tino observó Ramos Sucre que una novedad no puede suscitar un resentimiento asentado en el individuo, una ojeriza vieja –que es lo que etimológicamente conlleva el término *rencor*–. Por lo tanto, en la oración se puede considerar más exacto el término *odios* para aludir al sentimiento nacido en ese pueblo que ha cometido unido su crimen y que, a causa de los dones recibidos de la tierra –la venganza del dios–, se divide «en airados bandos de ricos y pobres».

El poema sitúa al lector ante una colectividad violenta y un dios rencoroso; lo único que desprende un rastro de bondad es el entorno, descrito a partir del adjetivo *ameno*, término empleado por la retórica para aludir a lo deleitoso por antonomasia –recuérdese el tópico *locus amoenus*–. Junto al adjetivo, una serie de elementos naturales ofrecen un cuadro rico y colorido: flores, manantiales, un cielo cambiante, un mar repleto de perlas. Es este un «inmerecido país» para estos individuos violentos, desagradecidos con la generosidad de la tierra que los rodea. Deseoso de enmendar la situación, el dios accedió al nacimiento de un individuo en plena selva, a partir de una flor, cuidado por aves y árboles, amigo de las fieras, con el rastro luminoso de un relámpago en la frente. Llega

⁶²¹ Es el dios que genera las cosas. El término tiene que ver con *expansión* y con *sonido*. Véase Chantal Maillard (1997: 41), en “Del mito al hecho: las vías meditativas de la India”: «Brahma o el principio absoluto es un principio de sonido que se expande».

⁶²² Cfr. *El Shiva Purana* (2013: 47); la traducción al español corre a cargo de Matteo Achille Bernasconi.

⁶²³ Véase Heinrich Zimmer (2008), donde se recoge el comentario del reputado mitólogo sobre la historia de Indra. Para la llegada de un ermitaño brahmán, Velloso, con una marca blanca en la frente, *vid.* pág. 18.

este individuo con la misión de suscitar concordia entre los habitantes. Sin embargo, el pueblo lo recibe dispuesto a asesinarlo, y así sucede, ejecutándose el crimen de modo público y vergonzoso. Esta situación es la que despierta la ira definitiva del dios contra el pueblo, que los inunda de riquezas y de envidias, imposibilitándoles la convivencia.

Para aplacar al dios vengativo –que en el próximo poema se puede identificar con Sagitario– en ocasiones es necesario un sacrificio⁶²⁴. Como el de Abraham a Isaac, pero consumado:

EL AVENIMIENTO DE SAGITARIO

Yo había escapado la saña de mis enemigos, retirándome dentro del país, al pie de las montañas, de donde bajan, en son de guerra, las tribus homicidas. Había dejado la ciudad nativa y su alegre ensenada al arbitrio de una facción vehemente.

Me había seguido la cautiva meditabunda, a quien rescaté de los piratas, seducido por su belleza grave. Sólo se animaba al recordar el suelo de su nacimiento, donde las selvas de ébano prosperan cerca del océano infecundo.

Mis huéspedes temían haber ofendido a su dios aborigen, arquero vengativo. Lo creían deseoso de continuar entre los hiperbóreos, moradores, en casas de madera, de un clima propicio, donde una luz vaga reposa los sentidos.

Autoritarios sacerdotes, negados al regalo, buscaban reconciliarlo por medio de una ceremonia decisiva. Me impusieron la separación de mi compañera y el sacrificio de su vida.

Partió de mí con adiós interminable, despertador de la compasión.

Un galope solitario y el aire trémulo de saetas invisibles anunciaban, al mediar la noche, el retorno del numen.

El sujeto poético abandona la ciudad y llega al pie de unas montañas donde habitan unas tribus asesinas. Ha llegado junto con una hermosa joven a la que ha salvado de unos piratas, quizá de África –océano Atlántico e Índico– o la India –Índico– por ser zonas donde crece el ébano. En esa montaña en la que se sitúa el personaje con la joven, habitan unas tribus asesinas que, temerosas de ofender a su dios arquero –recuerda a Apolo, siendo Sagitario–, deciden realizar un sacrificio. La tribu ofrece la doncella a su dios arquero. Sin embargo, es importante añadir que, en la composición, la perspectiva del sujeto se independiza del conjunto: el protagonista no comparte la visión positiva del sacrificio que sí posee el grupo, pues no pertenece a él ni empatiza con ellos. Se lee en el poema: «Me impusieron». El sujeto muestra ante el sacrificio una actitud neutra, con un fondo de lástima contenida –pero esta lástima no surge automática de su interior, sino que

⁶²⁴ Sobre el tema de la inmolación en Ramos Sucre, véase Guerrero Almagro (2016a): “Abertura a lo ilimitado. El sacrificio necesario de Ramos Sucre”.

la provoca la despedida de la joven—. La doncella, una vez sacrificada, cesa en su discontinuidad, pero se ofrece a la continuidad del grupo; como se indica al final del poema, la deidad retrocede y la vida de la tribu prosigue. En palabras del poeta: «Un galope solitario y el aire trémulo de saetas invisibles anunciaban, al mediar la noche, el retorno del numen».

En cuanto a los aforismos ramosucreanos relacionados con la divinidad, atiéndase a: «Dios se ensaña con los pobres», «Dios carece de existencia práctica», «Dios es el soberano relegado y perezoso de una monarquía constitucional, en donde Satanás actúa de primer ministro» (423). Se observa en ellos el tono irónico y quejumbroso derivado, en buena medida, de la asfixia personal y social que experimenta: un entorno donde impera la desigualdad y las malas intenciones, donde Dios parece existir, pero sin conceder dones.

Al igual que Dante, Ramos Sucre va internándose en el fondo más terrible, quizá sin conciencia completa, tal vez movido por inercia a causa de un malestar interno potenciado por el entorno malsano. Como resbalándose⁶²⁵, sin un conocimiento absoluto del camino —quizá a causa de la inexistencia rigurosa de guía; inexistencia debida a la desaparición continua de la figura que ordena emprender el viaje: Beatriz—, resolviendo las dudas según se investiga y se avanza solo. En esta sociedad nauseabunda y dominada por la hipocresía, una de las bazas del sujeto es el regreso a lo original, a la bondad más primitiva, como ese particular guía, «hombre menesteroso, de la aviltada raza aborigen» de “El rezagado” (*LTT*, 90), que conducirá al protagonista —tras haber sido este abandonado por sus compañeros «pérfidamente» en una aldea—.

⁶²⁵ Véase Guerrero Almagro (2014: 58), donde definimos su descenso como un «lento resbalar» e ilustramos esta situación gráficamente mediante un ángulo obtuso, frente al ángulo agudo mediante el que se puede interpretar el viaje dantesco —en consonancia con la intención más o menos consciente de cada uno de ellos: Dante sabe por Virgilio, desde el canto I, que Beatriz lo convoca junto a ella; los sujetos de Ramos Sucre van averiguando, junto al propio poeta, el desarrollo de su trayecto—.

VI.3.2. El lugar de los guías

Así pues, a este viaje tenebroso, desamparado, marcado por la pérdida de ideales y desprovisto de fe cristiana, se suma el extravío continuo de Beatriz, la que ordena el viaje a Virgilio⁶²⁶ y conduce al poeta a la eternidad. En consonancia con la Beatriz inconstante de Ramos Sucre, no existe un guía que acate sus órdenes y esto hará flaquear a los sujetos, delineándolos como altamente dubitativos. Porque precisan de la figura que los reciba y acompañe, ese otro yo que los complete y enriquezca.

Respecto a Virgilio, este muestra a lo largo del poema una relación de cercanía con Dante, de cálida amistad e incluso de cierto paternalismo con él (Bazzochi, 2009: 148). Resulta curioso que Dante, enfocado a mostrar las virtudes del cristianismo, elija como guía no a un místico cristiano, sino a un poeta axial entre paganismo y cristianismo⁶²⁷ (Highet, 1996: 121-122). El poeta mantuano llega a ser el guía de Dante gracias a la intervención de Beatriz –ya hemos comentado que en los versos 52-72 del canto II del “Infierno” (Dante, 2008: 18), Virgilio logra ahuyentar la cobardía de Dante ante el inminente viaje al revelar que fue Beatriz la que le pidió que lo acompañase–.

Respecto a la Beatriz ramosucreana, la única dama cierta y constante es la muerte, motivo por el que el poeta configura tal asociación. Esa Beatriz es quien puede hacerlo retornar a la tierra, la de su «idolatrada Jerusalem», descanso y refugio por fin. Inmerso en un agnosticismo palpable, Ramos Sucre se abraza el deseo de morir para renunciar al

⁶²⁶ René Guénon (2013: 55-56) no considera nada aleatoria la elección de Virgilio como guía. Halla la explicación en el canto VI de la *Eneida*, donde el protagonista desciende al infierno acompañado de la Sibila –tras encontrar en el bosque el ramo de oro que va a entregar a Proserpina–, observa los horrores del Tártaro y encuentra a su padre Anquises, quien le revela los misterios del más allá. Es llamativa la referencia al ramo previo al descenso de los infiernos; el ramo que portaban los iniciados de la ciudad de Eleusis que también recuerda a la acacia de la masonería. El viaje de Dante sucede durante la Semana Santa; se inicia el lunes santo y comienza perdido en una selva. Parece aludir Dante a la búsqueda del ramo misterioso el mismo día del Domingo de Ramos –símbolo equivalente del cristianismo–, viajando por el infierno, el purgatorio y el paraíso hasta el Domingo de Resurrección (Guénon, 2013: 57)–. En relación con la inclusión de Virgilio en la *Divina Comedia*, Lila Ray apunta en *Dante* (1965: 24) que su presencia pone de manifiesto una conexión entre el mundo pagano y el cristiano. Una vez más, la comunión, la suma de percepciones; la mezcla a la que aspira todo genio de la evocación, en definitiva.

⁶²⁷ Otra de las diversas oscilaciones que se señalan a lo largo de esta tesis. Además, ampliando el vaivén, Highet (1996: 131) vuelve a señalar que «Dante alterna constantemente figuras e ideas del mundo antiguo con figuras e ideas del mundo moderno, y equilibra citas de la Biblia con citas de los clásicos».

dolor que transmite cada palpito. A este respecto, Sucre (1979: 77) se refiere a «la obra como prefiguración, la muerte haciendo del texto un destino: éste es uno de los signos de la verdadera poética de Ramos Sucre». Con frecuencia, estas visiones se presentan a través del motivo del viaje de carácter espiritual o religioso; el *homo viator* está buscando y, como se verá⁶²⁸, detendrá su marcha pensativo, atisbando por la ventana o el balcón, interrogando el horizonte⁶²⁹. Tal es la identidad última de esta Beatriz, la única que no se escabulle y que está dispuesta a acogerlo. Sin embargo, el tema de la presencia femenina en Ramos Sucre precisa de un desarrollo más pormenorizado.

⁶²⁸ Vid. capítulos VIII y IX, donde profundizamos en la figura de este sujeto más contemplativo.

⁶²⁹ Véase Alfonzo Perdomo (1988); especialmente las páginas 63, 87 y 88. Aquí se refiere al perfil viajero de muchos sujetos poéticos de Ramos Sucre y a su condición de «seres que buscan ya sea en la lucha, ya sea en Dios o ya sea en sí mismos participación en una realidad de carácter trascendente». Tal vez, más que buscar la participación, podrían situarse estos individuos en un estadio previo donde se interrogan acerca de esa trascendencia. En la reflexión parecen pretender hallar respuestas y así comprender si la trascendencia tiene efectiva carta de naturaleza y, entonces, en caso de respuesta afirmativa, cuestionarse si para ellos existe hueco allí.

VI.4. EL SÍNDROME DE BEATRIZ: «UN ANSIA INEFABLE Y UN DESCONTENTO SIN REMEDIO»

La concepción de una Beatriz particular a la que intentar aproximarse es una tendencia en la poesía ramosucreana. El símbolo que es Beatriz en la *Divina Comedia* es el mismo que Fausto y, con él, Ramos Sucre, pretenden alcanzar para comulgar de nuevo con su entorno –para completarse, abrirse al mundo y lograr la plenitud–. En el cielo de Fausto está Margarita, colaborando en su salvación, igual que la Beatriz dantesca; sin embargo, Margarita también es conocida por el lector durante su estancia terrena⁶³⁰. En el caso de Ramos Sucre, en cambio, la dama parece no llegar a materializarse del todo, es la Dulcinea que su caballero nunca ve, el espíritu intangible de Ofelia que atrae al poeta no a la salvación definitiva, sino al cese y al silencio. Interesante la reflexión que, en relación con este asunto, sugiere Guerra (2007: 48) en su novela sobre Ramos Sucre: «No amaba a ninguna mujer en particular. Amaba la idea de estar enamorado, y cuando pensaba en su amada ideal ésta nunca tenía rostro». El pensamiento de Ramos Sucre, según Guerra, parece estar dominado por el sentimiento amoroso en abstracto. En este sentido, cabe relacionar a Ramos Sucre con Romeo: el joven enamorado del amor que eleva a las más altas cotas la capacidad de experimentar dicho sentimiento. En relación con el estadio estético, el genio ramosucreano pretende entregarse a las pasiones carnales, pero no podrá materializar su deseo. Porque, pese a la voluntad, existe una parálisis: resulta imposible para él volcar su sentimiento en un ser específico –quizá debido a una terrible timidez– y siempre termina solo.

Es sabido que Beatriz es trasunto de una mujer real y a la vez un símbolo. Se conoce que en época de Dante habitaba en Florencia Bice Portinari. En su *Vida Nueva*

⁶³⁰ Para la evolución que experimenta Margarita con el descubrimiento del amor, véase París (2001: 250-253 y 255), donde es comparada con una víctima sacrificial ofrecida a la divinidad para causar en el protagonista la catarsis. El estudioso se apoya en Berman y en la noción de desarrollo del personaje a partir del amor –arraigado este en la insatisfacción que domina la vida del individuo–. Asimismo, sobre el tema amoroso, ha de señalarse que, en el caso de Fausto, este supone un asunto más en su existencia y, a veces, parece asustarse ante el intenso amor que Margarita experimenta (París, 2001: 254).

incluye el encuentro con ella a los nueve años de edad⁶³¹, a los dieciocho⁶³², el intento de no desvelar esta pasión a terceros⁶³³ fijándose en otra mujer en la iglesia⁶³⁴, la indiferencia⁶³⁵ de la joven y su muerte⁶³⁶ (Santayana, 2009: 87). En cuanto al símbolo que ella constituye, Beatriz es representación de la Teología, transfiguración de lo que conduce a la salvación (Santayana, 2009: 91), la más elevada comprensión a la que aspira el humano Dante, entre los que se interpone esa otra dama que denomina en *El convivio* Filosofía⁶³⁷. En este sentido, el encuentro visual entre Dante y esa otra dama que no ama se entiende como una alegoría donde Dante, deseoso de la devoción religiosa y de la verdad revelada, es interceptado por la ciencia o filosofía. Por ello, su fe –Beatriz–, ante la falta de atención, le niega el saludo (Santayana, 2009: 91).

⁶³¹ «Nueve veces ya, desde mi nacimiento, el cielo de la luz había vuelto a un mismo punto, en lo que concierne a su propio movimiento giratorio, cuando ante mi vista apareció por vez primera la gloriosa dueña de mi intelecto, que fue llamada Beatriz, por muchos que no sabían cómo se llamaba [...]. Apareció vestida de un muy noble color, humilde y honesto, purpúreo, ceñida y adornada a la manera que convenía a su jovencísima edad» (Dante, 2003: 35 [II, i]).

⁶³² «Luego que pasaron tantos días como para cumplirse justamente nueve años desde la citada aparición de esta gentilísima [...] sucedió que esta dama admirable se me apareció vestida de un color blanquísimo, en medio de dos gentiles damas de más avanzada edad; y al pasar por una calle, volvió sus ojos hacia donde yo estaba, lleno de temor, y por su inefable cortesía [...] me saludó muy virtuosamente, de modo que me pareció ver entonces todos los extremos de la beatitud» (Dante, 2003: 37 [III, II]).

⁶³³ «...el alma estaba totalmente ocupada en pensar en esta dama tan gentil, por lo que en muy poco tiempo volvíme de tan frágil y débil condición, que a muchos amigos les desagradaba verme, y muchos, llenos de envidia, procuraban saber de mí todo aquello que yo quería ocultar a los otros» (Dante, 2003: 41 [IV]).

⁶³⁴ «Sucedió un día que esta dama tan noble se encontraba en un lugar donde se oían palabras referentes a la Reina de la Gloria, y yo estaba en un sitio desde el que contemplaba mi dicha, y entre ella y yo, en línea recta, se sentaba una noble dama de muy agradable aspecto, que me miraba muchas veces, sorprendiéndose de mi mirar, que parecía terminar en ella. Por lo que muchos advirtieron su mirada; y tanto se fijaron en ello, que, al irme de este lugar, oía que decían detrás de mí: “ved cómo esa dama destruye el alma de éste”; y cuando la nombraron, entendí que se referían a la que había estado en medio de la línea recta que comenzaba en la gentilísima Beatriz y terminaba en mis ojos. Entonces me alivié mucho, tranquilizado porque mi secreto no había sido descubierto [...]. Pensé en hacer de esta noble dama celada de la verdad; y tanto hice ver en poco tiempo, que la mayoría de las personas que hablaban de mí creían conocer mi secreto» (Dante, 2003: 41-43 [V]).

⁶³⁵ «Aquella gentilísima, que destruyó todos los vicios y fue reina de todas las virtudes, al pasar por cierto lugar, me negó su dulcísimo saludo, en el cual se cifraba toda mi felicidad» (Dante, 2003: 51-53 [X]).

⁶³⁶ «...luego que quiso el glorioso Señor que no rehusó la muerte para sí, aquel que fuera el padre de tanta maravilla como mostraba ser la nobilísima Beatriz, dejando esta vida, marchó a la gloria eterna (Dante, 2003: 83-85 [XXII]).

⁶³⁷ En el Tratado III, sección XI, indica «que esta dama es aquella dama del intelecto que se llama *Filosofía*» (Dante, 1949: 110).

Vicente Cervera Salinas (2006: 78) ha adivinado en la afirmación de Ramos Sucre que rotula este epígrafe una ilustración idónea –con respecto al cumanés– de lo que bautiza como «síndrome de Beatriz»⁶³⁸ y define de este modo:

un estado emocional que participa de la dimensión psicológica, ontológica, anímica y aun física de un sujeto o individuo, y que se caracteriza por la sensación de vacío erótico. Se trata de un fenómeno de la conciencia provocado por una grave crisis personal, en cuyo epicentro se halla el sentimiento de abandono y de pérdida, ocasionado por la persistencia de un estado profundo de fijación erótica en un sujeto donde se han vertido todas las apetencias del amor como figura esencial del alma. Se reconoce en el paciente tras una ausencia prolongada del objeto de veneración amorosa, que deviene finalmente definitivo y último, siendo este rasgo distintivo –lo irrecuperable o irreversible– la cualidad más importante para el inicio de esta afección (Cervera Salinas, 2006: 35).

Claramente perceptible en diversas composiciones de Ramos Sucre esta sensación de oquedad amorosa. A modo de ilustración, el caso siguiente. Aunque “Lucía” (*ECE*, 139) haya desaparecido, el sujeto no cesa en su búsqueda:

LUCÍA

Yo abría las ventanas de la cámara desnuda y fiaba el nombre de la ausente a los errores de una ráfaga insalubre. Mi voz combatía una lápida, imitaba el asalto del ave del océano sobre el fanal.

Yo adivinaba los acentos claros del alba, salía de mi retiro y pisaba con reverencia y temor la escalinata roída por la intemperie. Yo divertía la pesadumbre con la vista de un horizonte diáfano. El Fresno y el pino menudeaban lejos y a la ventura en el país de lagos y raudales.

Yo me censuraba fielmente. Quería atinar un desliz de ineptitud o de apatía en el proceso de sus dolores inhumanos y no recordaba sino mi actividad y mi presencia continua en el aposento. Su muerte reprodujo el semblante de la agonía de Jesús.

Las brumas lentas nacían, al empezar la noche, de los pozos del agua pluvial, sosegaban los ruidos y se perdían en la vivienda alucinada.

Los velos del agua palúdica facilitaron el regreso de la virgen asidua. Se allanó a dejar en mis manos, señal de reconocimiento, la presea de su candor. Me devolvió la corona de su frente.

En un ambiente infecto, de «ráfaga insalubre» y «agua palúdica», el sujeto ha perdido en «la vivienda alucinada» a la dama de su devoción: Lucía. El entorno en el que se desarrolla la composición contribuye a dotarla de un cariz sobrenatural, algo delirante, auspiciado también a causa del propio enajenamiento del individuo por la pérdida. El sujeto poético explícito no identificable no es capaz de dejar a «la ausente» bajo tierra. He aquí un claro reflejo de un paciente afectado por el síndrome de Beatriz. El individuo

⁶³⁸ *Cfr.* Cervera Salinas (2006): *El síndrome de Beatriz en la literatura hispanoamericana*.

abre las ventanas de la habitación vacía por si el viento trae el susurro de su voz. Se esfuerza por saltar el obstáculo definitivo pronunciando el nombre de la mujer, sin aceptar su pérdida, pero su voz se estrella contra la lápida de Lucía como el ave se precipita al farol que no consigue esquivar. Es perceptible la lucha del individuo por negar lo evidente. Tras su búsqueda, intenta culparse por lo ocurrido. Las referencias incluidas en el poema indican que ella ha padecido «dolores inhumanos», tal vez debido a una infección por el ambiente malsano que los rodea. Durante su enfermedad, sin embargo, el sujeto no se ha despegado de la dama, por lo que no halla modo de atribuirse un desliz. Entre la neblina que asciende de los pozos, parece regresar «la virgen asidua». ¿Es Lucía, cuyo rostro reprodujo al morir el semblante de Jesús, que se le aparece para entregarle su corona de espinas? Si la dama está ausente, solo cabe atribuirle a esta presencia –que el sujeto califica como «asidua»– la denominación de acontecimiento sobrenatural, más de «error» o confusión provocada por las insanas circunstancias que de contemplación milagrosa por parte de un sujeto cabal. Sea más o menos real el acontecimiento, lo único cierto que cabe aducir al respecto es que la mujer no se encuentra ya a su lado y que él es incapaz de olvidarla.

El cierre de la composición resulta inquietante. Ella parece depositar en sus manos, continuando con la comparación que el sujeto ha establecido entre su rostro y el de la agonía de Cristo, el símbolo del sufrimiento por antonomasia para el cristianismo. El sujeto poético es intencionadamente cauto al describir el obsequio: meramente se define como «la corona». Sin embargo, la sugerencia al espino se desprende de modo inevitable tras la inclusión de «la agonía de Jesús» en el poema. La dama «me devolvió», expresa el sujeto, «la corona de su frente». No se la entrega, sino que se la devuelve. Curiosa la inclusión de esta forma verbal, insinuando con ella el dolor habitual del sujeto, portador constante de la humillante corona; un padecimiento nacido –tal vez entre otros aspectos– por la pérdida de esta mujer. Es interesante señalar que esta equiparación entre el calvario y la aflicción de Cristo con la del propio individuo se reitera a lo largo de la producción ramosucreana. En un poema inicial, “A un despojo del vicio” (*LTT*, 9), incluido con el mismo título en *Trizas de papel* (R.S., 1991: 11-12) en segundo lugar, aparece ampliamente desarrollado –y duplicado– dicho parentesco:

A UN DESPOJO DEL VICIO

Pábulo hasta entonces de la brutalidad, ignorante de la misericordia y del afecto, caíste en mis brazos amorosos tú, que habías caído y eras casta, reducida por la adversidad a lastimosa condición de ave cansada, de cordero querrelloso y herido. Interrumpida por quejas fue la historia de tu vida, toda dolor o afrenta. Expósita sacrificada a algún apellido insigne, fuiste recogida por quien explotó más tarde tu belleza. Ahora pensabas que tu muerte sería pública, como tu aparición en el mundo; que algún día vendría ella a libertarte de tus enemigos, la miseria, el dolor y el vicio; que la crónica de los periódicos, registrando el suceso, no diría tu nombre de emperatriz o de heroína, sustituyéndolo por el apodo infamante.

Agobiaba tu frente con estigma oprobioso la injusticia; doblegaba tus hombros el peso de una cruz. Cerca de mí, dolorosa y extenuada, hablabas con los ojos bajos que, muy rara vez levantados, dejaban descubrir, vergonzosos, ilusión de paraísos perdidos de amor.

Tanto como por esos pensamientos, se elevaba tu queja por la belleza marchita casi al comienzo de la juventud, por la mustia energía de los músculos en los brazos anémicos, por los hombros y espaldas descarnados, propicios a la tisis, por la fealdad que acompañaba tu flaqueza... Era la tuya una queja intensa, como si estuviera aumentada por la de antepasados virtuosos que lamentaran tu ignominia. Era la primera vez que no la sofocabas en silencio, como hasta entonces, a los cielos demasiado lejanos, a los hombres demasiado indiferentes. Y prometías recordar y bendecirme a mí, a aquel hombre, decías, el único que te había compadecido, sin cuya caridad te habrías encontrado más aislada, que tenía los brazos abiertos a todas las desventuras, pues fijo como a una cruz estaba por los dolores propios y ajenos. Por no afligirte más, te dejé ignorar que yo, soñador de una imposible justicia, iba también quejumbroso y aislado por la vida, y que, más infeliz que tú, sin aquel afecto que moriría pronto contigo, estaría solo.

Ya se ha aludido a la «espiritualidad romantizada» dantesca que Cervera Salinas advierte en Ramos Sucre. Tras exponer el proceso de recepción del dantismo en Hispanoamérica⁶³⁹, el investigador de la Universidad de Murcia ahonda en el segundo capítulo de su estudio en las relaciones entre Dante y Ramos Sucre y menciona un cúmulo de atributos de interés para la construcción de este apartado:

una amalgama simbolista que asimila los caracteres de Eurídice, de Isolda, de Ginebra y de Viviana, y cuyo denominador común es el sentido virginal de lo ascendente y misterico, pero siempre ceñido al sufrimiento por la ausencia [...]. La Beatriz de Ramos Sucre se ahorra en este fuego bajo la advocación de lo virginal, pero de una manera muy propia, pues incorpora definitivamente el rostro de lo tanático (Cervera Salinas, 2006: 75).

Principalmente destaca en la Beatriz ramosucreana lo virginal, lo ascensional, la ausencia y lo mortuorio. Desde el plano biográfico –donde se le desconoce toda clase de relación sentimental– hasta su trasvase al ámbito creativo en un amplio abanico poético donde se ubica “El lapidario” (*LFF*, 401), es posible advertir este prototipo femenino que

⁶³⁹ *Cfr.* Cervera Salinas (2006), especialmente las páginas 20-22, donde señala la procedencia anglosajona y norteamericana de esta atracción –desde John Milton en el siglo XVII, los escritores comienzan a interesarse por la obra del poeta florentino– hasta su inserción en el modernismo hispanoamericano.

causa en los sujetos poéticos y en el propio Ramos Sucre «un descontento sin remedio». Llamativo resulta, a propósito, que el único poemario de Ramos Sucre con dedicatoria expresa sea *Las formas del fuego*, precisamente a la ya aludida⁶⁴⁰ «mujer más bella de Caracas», en palabras de Otero Silva (1976): Carmen Elena de las Casas.

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.

La ausencia de la dama a causa de su fallecimiento, el recuerdo continuo del sujeto poético y la escritura de ambos nombres mediante un «signo secreto» que él mismo idea para calar en las almas venideras, transmitiéndoles una aflicción irreparable –porque él es el único conocedor del mismo–; he aquí los tres aspectos anunciados. El padecimiento del síndrome de Beatriz en los individuos ramosucreanos y en él mismo es evidente –y con ello, no se olvide, la carga que arrastran de su desengaño existencial–, pero pareciera que ellos –que él– no desean ser los únicos pacientes. Por este motivo, como se observa en sucesivos capítulos, el individuo idea su “venganza”: física en el caso de muy diversos sujetos poéticos, intelectual en muchos otros –e incluso con respecto al propio poeta–. Esa inscripción en la lápida se ejecuta en un idioma inventado, que solamente parece conocer el sujeto poético, y que «los venideros, porfiados en calar el sentido», no van a ser capaces de desentrañar. ¿Quiénes son tales venideros que van dar con la piedra volcánica marcada en ese litoral próximo al puerto? ¿Es posible observar aquí un deseo de extender su propia ansiedad y descontento, su síndrome de Beatriz? Si Beatriz resulta alegorizada por Dante hasta las más altas cotas de la filosofía, la sabiduría y la ciencia que permite al sujeto alcanzar el Paraíso⁶⁴¹; en la obra de Ramos Sucre, el receptor

⁶⁴⁰ Véase capítulo II.

⁶⁴¹ *Cfr.* De Rougemont (1993: 422), nota 5.

difícilmente va a obtener su colaboración para acceder a ellas. El sujeto sufre su enfermedad y el lector de ese «signo secreto»⁶⁴² –que podría concebirse como la propia obra del poeta–, según la intención de este cincelador, va a padecer también la suya: la dificultad de acceder al sentido último de sus letras. Intencionadamente hemos introducido aquí el término *dificultad* –que no *incapacidad*–. Su sed de venganza no es tan atroz ni Ramos Sucre resulta tan perverso. En la composición, el sujeto poético ha desvelado el secreto de ese signo a sus lectores; así que, cuando el receptor tropiece con esa roca, será capaz de entender. «Mi nombre y el de la muerta»: con ese sintagma el sujeto poético ha descubierto el significado de su escritura. Ramos Sucre juega a ser oscuro porque, como hemos dicho, «la mayor parte de las obras maestras lo son de oscuridad»⁶⁴³, pero su voluntad última es abrirse y comunicarse. Al final, el lector descubre que el signo ramosucreano puede ser descifrado y que, al mismo tiempo, el síndrome se va aliviando porque hay una salida con el silencio final. Otra muestra de este síndrome en *El cielo de esmalte*:

DE PROFUNDIS

He recorrido el palacio mágico del sueño. Me he fatigado en vano por descubrir el vestigio de una mujer ausente de este mundo. Yo deseaba restablecerla en mi pensamiento.

Conservo mis afectos de adolescente sufrido y cabizbajo. Su belleza adornaba una calle de ruinas. Yo me insinuaba hasta su ventana en medio de la oscuridad crepuscular. Me excedía en algunos años y yo ocultaba de los maldicientes mi pasión delirante.

Dejó de presentarse en una noche de temores y congojas y recordé infructuosamente las señas de su vivienda. Un temporal corría la inmensidad.

Yo seguí a desahogar la melancolía indeleble en una aventura, donde mis compañeros se perdieron y murieron. Yo amanecí en el recinto de una iglesia, monumento erigido por una doncella de otros siglos. El sacerdote encarecía las pruebas de su devoción y anunciaba desde el púlpito amenazas invariables. Celebró después el oficio de difuntos y llenó mis oídos con el rumor de un salmo siniestro.

En su búsqueda desesperada de una mujer ausente del mundo en el que él habita, el sujeto poético se adentra incluso en un espacio onírico donde intenta hallarla, pero esta búsqueda fracasa. No encuentra huella alguna de la fémica que persigue y se ve incapaz de restablecerla en sus pensamientos. Cabe entender que ha pasado tiempo desde que

⁶⁴² Un sintagma que, como advierte Cervera Salinas (2006: 78), permite establecer una vinculación con la tradición esotérica, del mismo modo que Dante fue relacionado «con la teosofía medieval, el círculo de los templarios o el hermetismo cabalístico». Ramos Sucre incluye en su obra referencias a reuniones secretas, como la que lleva a cabo el mencionado caballero de “La reforma” (*ECE*, 130).

⁶⁴³ “Ideas dispersas sobre Fausto” (*LAP*, 409).

inició su búsqueda, pues siendo un adolescente vergonzoso se aproximaba por las noches hasta su ventana sin que chismosos ni murmuradores lo viesan. La mujer era mayor que él y su belleza engalanaba la calle ruinosa en la que vivía. A partir de una noche de tempestad, ella no volvió a aparecer. Él acudía inútilmente hasta su morada, pero no volvió a verla. Decidió, entonces, unirse con sus compañeros en una aventura peligrosa, en la que todos sucumbieron excepto el protagonista poético. Amaneció un día en el recinto de una iglesia, edificio levantado por una doncella de otra época –¿la misma, quizá, que incansablemente busca?–. Dentro de esa iglesia un sacerdote orgulloso y amenazador celebró un oficio de difuntos y abrumó al sujeto poético con un salmo espeluznante y lúgubre. He aquí otro sujeto que no acepta la pérdida de la mujer, que se ve incapaz de aceptar su ausencia y no sabe desprenderse del recuerdo atosigante.

VI.4.1. La contemplación previa a la pérdida

Un caso particular de este síndrome tiene que ver no con la ausencia propiamente dicha, sino con la distancia; la imposibilidad de acceder con el tacto a la dama y la importancia que adquieren los sentidos de la vista y el oído para hallar un rastro consolatorio. Es, de alguna manera, lo mismo que experimenta el Dante autor hacia Beatriz. El poeta desea la aprobación de la dama. En la *Vida nueva*, ella pasa a lo lejos y apenas intercambian un saludo. Busca su mirada, su sonrisa –*disiato riso*–. No tiene un papel altamente activo, tampoco es mera receptora pasiva de sufrimientos. Goza de una misión fundamental: la de ser (Ortega y Gasset, 1966: 27). Su excelencia no radica, como en el caso de Aquiles o Héctor, en sus cualidades extrínsecas, en lo que hace; sino en que es y está. Su sola presencia resulta fundamental para el transcurrir de la historia del mundo. Su esencia es tan potente, que toda ella es motor: «De aquí que la profunda intervención femenina en la historia no necesite consistir en actuaciones, en faenas, sino en la inmóvil, serena presencia de su personalidad» (Ortega y Gasset, 1966: 28). Ortega (1966: 29) aduce un ejemplo idóneo para ilustrar esta fuerza brutal: la luz. Su sola presencia ilumina y calienta, impulsa la vida.

Lo que cautiva de las damas en la poesía del cumanés es su presencia: sus movimientos pausados, su voz musical y misteriosa. «La imagen de la mujer que fascina surge entonces de lo que apenas la alude, de aquello que la nombra pero que la mantiene en el misterio que en el trovador origina el deseo y la adoración» (Álvarez, 1992: 165). A este respecto, continúa Álvarez (1992: 166):

Espiar, entrever, mirar distante o tímidamente la faz y la figura de la dama de la devoción del trovador, es el amor trocado en *contemplación* casi ritual. Una erótica con visos de mística se va configurando en la poesía de Ramos Sucre: un amor que se desprende de toda sensualidad y del deseo de poseer la mujer para convertirse en ensoñación, búsqueda y deseo contemplativo de adoración.

En la poesía ramosucreana hallamos muchas mujeres de carne y hueso, otras son de entidad mística; sin embargo, prácticamente todas aparecen idealizadas y resultan inalcanzables. Ante el amor terrenal y físico, Ramos Sucre se rinde a la contemplación, al silencio. Álvarez (1992: 177) advierte en “El culpable” (*LTT*) un acontecimiento similar a la conocida y ya mencionada negativa de Beatriz a saludar a Dante por considerar que el poeta está enamorado de otra mujer (Dante, 2003: 53).

«Una mirada involuntaria había despertado la pasión» (“La vida mortecina” [*ECE*, 165]) escribe Ramos Sucre en consonancia con los presupuestos del amor cortés, donde la mirada de la dama iniciaba la diversión amorosa. A esa mujer el poeta dedicaba dolorosos versos de amor no correspondido; una especie de juego intelectual en el que el poeta se convertía en el único ser activo de un amor platónico sin ninguna posibilidad de reciprocidad física. En el fondo, el objeto de este amor cortés no era otro que alimentar la poesía mediante esa tensión amorosa, lo que también hace Ramos Sucre. Sin embargo, se halla una diferencia clara: Ramos Sucre no escoge una dama casada ni concreta su sentimiento en nadie; el poeta cumanés elige una dama inalcanzable porque no ha materializado el sentimiento y alude a él desde la abstracción. Como hemos dicho, Ramos Sucre parece estar enamorado del amor.

El amor inalcanzable que experimentó Dante intentó reformarse, sin embargo, a través de la escritura. Borges, en “El encuentro en un sueño” (1982: 150), texto incluido en *Nueve ensayos dantescos* lo expresa así: «Dante, muerta Beatriz, perdida para siempre

Beatriz, jugó con la ficción de encontrarla, para mitigar su tristeza [...]. Negado para siempre por Beatriz, soñó con Beatriz, pero la soñó severísima, pero la soñó inaccesible». La inaccesibilidad es absoluta en el caso de Ramos Sucre porque no ha concretado, aparentemente, su objeto de deseo. Ante esta situación podemos preguntarnos: ¿es el síndrome de Beatriz, la ausencia de una Beatriz carnal, la salvación de Ramos Sucre? Al no encontrar en el plano físico una Beatriz que resuelva su síndrome, Ramos Sucre busca el consuelo en un nivel superior. Encuentra, entonces, que la muerte puede resolver el conflicto que experimenta y decide bautizarla con el nombre de la amada imposible. A continuación, con la intención de ofrecer un panorama lo más abarcador posible, presentamos distintos tipos femeninos que se advierten en los poemas de Ramos Sucre.

VI.4.1.1. La mujer: la guerrera, la Muerte, la Virgen

Bravo (1990: 25), señala la ambivalente presencia de lo femenino «como la pureza o como la infamia»; por extensión, como la Virgen o como la mujer astuta. La figura femenina muestra una ambivalencia basada en la inclinación tanto hacia una figura juvenil idealizada como hacia la mujer maligna y pérfida (Bravo, 1990: 25-26). Esta dualidad se sustenta en el horizonte del amor cortés. Dice Bravo (1997: 14) que lo femenino es «síntesis de lo irreconciliable o lo diverso: de la vida y la muerte, de la salvación y la condena, del horror y el éxtasis». En consonancia con su tendencia a oscilar, «Ramos Sucre se inscribe en ese imaginario de Occidente que ve en la figura de la mujer, a la vez, lo angelical y lo demoníaco, el cielo y el infierno, la pureza y la mancha. La virgen y la bruja serán los extremos como este imaginario interpretará el enigma de lo femenino» (Bravo, 1997: 25).

Siguiendo la concepción tripartita kierkegaardiana, esta también se observa en las féminas ramosucreanas. Así, vislumbramos mujeres de perfil guerrero, otras que cabe relacionar con lo mortuorio –y, de modo indirecto, con el factor creativo– y unas terceras que resultan cómputos de virtudes y próximas a lo divino.

Continuando la línea con la que cerrábamos el capítulo anterior, el arrojito es una de las cualidades de los personajes femeninos ramosucreanos, como corresponde a la etapa estética. En composiciones como “El espejo de las hadas” (*ECE*, 203) aparece una «virgen de la espada al cinto»; en “La inspiración”, como ya se ha visto, Beatriz porta la espada de Clorinda, personaje de Torquato Tasso. En “Entre los eslavos” (*ECE*, 160) también encontramos dicho perfil: «la virgen más bella del lugar montaba el caballo del difunto y presidía el duelo». La mujer guerrera es fundamental en la poesía ramosucreana, ella es un personaje activo, que toma decisiones y las ejecuta. En este sentido –y en relación con el siguiente tipo de fémica, la Muerte– la mujer es, con frecuencia, el motor que mueve muchas estampas ramosucreanas; incluso cuando, aparentemente, parece tener un papel meramente contemplativo.

El nivel creativo que establece Kierkegaard se relaciona en este punto de modo metafórico con la muerte. Precisamente porque la escritura como ejercicio simbólico se desprende del origen, no alude directamente a lo real, y así se produce la muerte del autor⁶⁴⁴. Este asunto resulta central en el próximo capítulo. Aquí se dirige el foco hacia la concepción de la muerte literal de los sujetos, asistida por la figura femenina: ella media y permite el tránsito, al estilo beatricense, de un espacio a otro (Núñez y Rojas, 2006). Como apunta Morales Chavarro (2008: 43): «la muerte está representada en lo femenino [...], espiral que no muere [...]. La muerte es la única posibilidad –eso lo sabe Ramos Sucre– el fin de la sonrisa absoluta de la que adolece la vida». En este sentido observamos, como ya hemos anunciado, a lo largo de la producción de Ramos Sucre la identificación entre Beatriz y la muerte. Por ejemplo, en “Azucena” (*ECE*, 154):

AZUCENA

El solitario divierte la mirada por el cielo en una tregua de su desesperanza. Agradece los efluvios de un planeta inspirándose en unas líneas de la Divina Comedia. Reconoce, desde la azotea, los presagios de una mañana lánguida.

El miedo ha derruido la grandeza y trabado las puertas y ventanas de su vivienda lucida. Un jinete de máscara inmóvil retorna fielmente de un viaje irreal, en medio de la oscuridad, sobre un caballo de mole espesa, y descansa en un vergel inviolable, asiento del hastío. Las flores de un azul siniestro y semejantes a los flabelos de una liturgia remota, ofuscan el aire, infiltran el delirio.

El solitario oye la fábrica de su ataúd en un secreto de la tierra, dominio del mal. La muerte asume el semblante de Beatriz en un sueño caótico de su trovador.

⁶⁴⁴ Cfr. Roland Barthes (1987: 75-85): “La muerte del autor”, en *El susurro del lenguaje*.

Una doncella aparece entre las nubes tenues, armada del venablo invicto, y cautiva la vista del solitario. Llega en el nacimiento del día de las albricias, después del viernes agónico, anunciada por un alce blanco, alumno de la primavera celeste.

Al inicio de la composición se recrea una escena de la *Divina Comedia*. Hernández Bossio (Ramos Sucre, 2010: 494) opina que se trata de una alusión al canto I del “Purgatorio”. No obstante, también el poeta cumaneño puede referirse al inicio del canto I del “Paraíso”. Pero lo que resulta particularmente interesante de la composición es que «la muerte asume el semblante de Beatriz» y lo hace durante «un sueño caótico de su trovador». El sujeto recibe indicios del cese de su vida y la muerte se le personifica como la más bella y fiel amada que jamás se olvida del sujeto. Por otro lado, no se puede dejar de mencionar la referencia al «nacimiento del día de las albricias, después del viernes agónico», evidente referencia cristiana ya comentada que tradicionalmente considera viernes el día de la crucifixión y muerte de Jesús.

El último estadio señalado por Kierkegaard (2017), el religioso, establece una relación directa con la dama presentada como Virgen. Mujeres de este tipo aparecen en poemas como “El culpable” (*LTT*, 69), donde la virgen de rostro bondadoso se convierte en alivio de la amargura del sujeto, o en “Victoria” (*ECE*, 133), composición en la que unas vírgenes tranquilas restablecen al poeta de un mal infinito. También estas mujeres virginales entretienen al sujeto y disipan los pesares de su juventud, como en “Las virtudes” (*ECE*, 248) e incluso, además de entretenerlo, lo educan, como en “El alumno de Violante” (*ECE*, 232), donde se lee:

Una virgen atenta dirigió mis primeros años con el ejemplo de sus facultades. Se canto fugitivo despertaba el júbilo de los silfos del aire. Sus dedos fáciles herían una mandolina de Francia.

Su voz cándida enajenaba mis sentidos al recorrer los episodios de un romancero. Conjuraba del limbo de mis sueños la sombra clemente y la rodeaba con el atavío de una balada legendaria.

Las características virginales de estas féminas permiten dar, sin excesivo esfuerzo, un salto en el tiempo y llegar a la Edad Media. Al leer algunos poemas de Ramos Sucre nos parece estar ante un autor medieval. Podemos vincularlo con los *Milagros de Nuestra Señora*, de Gonzalo de Berceo, debido a las peculiaridades de dichas vírgenes protectoras que aparecen en su obra. En los *Milagros de Nuestra Señora*, un personaje esencial es la

Virgen María, que se nos presenta con diversas facetas, aunque generalmente bastante humanizada (como en “El monje borracho” [Berceo, 2002: 116]) y piadosa (como en “El pobre caritativo” [Berceo, 2002: 43]). Una composición de Ramos Sucre que podría ubicarse en una colección de milagros marianos es “La parvulista” (*ECE*, 195):

LA PARVULISTA

Los niños fallecidos antes del bautismo saludan la aparición de la luna, el numen infernal de tres visajes, y son los duendes inquietos y malignos. Vuelven a ser, cuando nace el día, hongos, parasoles del diablo.

Una bruja los disciplina cruelmente y los precave de las ceremonias y de los símbolos del cristianismo.

La novicia de casto perfil desea salvar la hueste de los niños infelices y sale del convento, armada de resolución. La Virgen María ha consentido en llenar su ausencia, vistiéndose de su persona, según se cuenta a cada paso en la Edad Media.

La novicia reprende a la bruja pérfida y le prohíbe despojarse de su figura de lechuza, mensajera de la esterilidad.

Arrastra consigo la muchedumbre de los inocentes y los reconcilia con la fe de Cristo. No incurrieron en travesuras ni dieron más noticia de su existencia después de amaestrados en cantar las alabanzas de María.

Una bruja, personaje vinculado con lo diabólico, educa con dureza a unos niños a los que, según el catolicismo, se les ha privado de la vida eterna al morir sin recibir el sacramento del bautismo. Estos niños, convertidos en duendes inquietos y malignos, aparecen durante la noche –momento asociado a lo misterioso, peligroso, oscuro y maligno–, saludan a la luna –diosa de tres expresiones faciales esenciales: creciente, llena y menguante; la luna nueva no la percibimos desde nuestro planeta debido a que el resplandor del sol la oculta, pues se encuentra en línea recta con él– y, cuando amanece, retornan a su estatismo, cual hongos, quitasoles del diablo⁶⁴⁵. La bruja previene a los niños de los ritos e imágenes del cristianismo.

Una novicia desea salvar a los niños y para ello abandona el convento gracias a la ayuda de la Virgen María, que ocupa su lugar. A este respecto, resulta oportuno mencionar la leyenda medieval de la monja –generalmente pecadora– que escapa del convento y es suplida por la Virgen; leyenda que es recreada en nuestra literatura en

⁶⁴⁵ Según el *DRAE* (2010), se denomina *quitasol de brujas* a los hongos comestibles. En ocasiones, los hongos crecen formando círculos que comúnmente se conocen como *corros de brujas* o *anillos de hadas*. Se consideraba que estos círculos eran puertas de acceso a otros mundos y que servían de asiento a hadas, brujas y elfos mientras realizaban bailes nocturnos.

distintas ocasiones⁶⁴⁶. La novicia amonesta a la bruja y el enfrentamiento entre ambas finaliza con la victoria de la primera, quien, además, prohíbe a la bruja que se desprenda de su figura de lechuza. En este punto resulta interesante una apreciación que realiza Álvarez (1992: 28), pues «Ramos Sucre juega con una de las acepciones de la palabra *bruja*: ‘lechuza’, con lo que parece “condenar” a este personaje y su acción no sólo a la figura de un animal, sino también a una palabra cuyo significado se pierde en el diccionario». Al acudir al *DRAE* (2010) se comprueba que una de las acepciones del término *bruja* es *lechuza*, un ave nocturna de iris amarillento y pico curvo que emite graznidos lúgubres. La bruja queda sometida a la forma de esta ave. Finalmente, la novicia actúa como una parvulista y educa a los niños en el cristianismo. Desde entonces, abandonan las travesuras.

El personaje femenino, en definitiva, resulta fundamental en la obra ramosucreana y llega a funcionar en numerosas ocasiones como símbolo redentor por ir aparejado con ella el descanso del individuo. Tras el repaso realizado por los tipos de féminas ramosucreanas, pasamos a ocuparnos seguidamente de algo que, pese a su superficialidad, resulta fundamental para despertar la atención de Ramos Sucre y sus sujetos: las características físicas de la mujer.

VI. 4.1.2. De los ojos a la voz, del rojo al blanco

En *El trasmundo dantesco en Ramos Sucre* se aludió al “Influjo femenino”⁶⁴⁷, al modo en el que la dama despierta la atención de los sujetos poéticos ramosucreanos. En ocasiones resulta un amor tan profundo que impide, como a Dante, observar el potente foco divino: «fija la vista en la alta esfera eterna / tenía Beatriz, mientras la mía, / por verla, se apartó de la lucerna» (Dante, 2008: 7-9 [“Paraíso” [I, 64-66]). También para los

⁶⁴⁶ Recuérdese, por ejemplo, la Cantiga noventa y cuatro de Alfonso X o la obra *Cantos del Trovador*, de José Zorrilla, donde se incluye la historia de Margarita la tornera, monja que abandona por amores el convento dos años y es suplida por la Virgen, que adopta su apariencia.

⁶⁴⁷ Cfr. Guerrero Almagro (2014: 79-86).

protagonistas de los poemas de Ramos Sucre estas mujeres son atractivas y generan absolutos flechazos en los protagonistas, como sucede en “Azucena” (*ECE*, 154): «una doncella aparece entre las nubes tenues, armada del venablo invicto, y cautiva la vista del solitario».

La dama en los poemas de Ramos Sucre goza de una serie de rasgos que llaman la atención de los sujetos poéticos. Entre ellos: la voz y la apariencia⁶⁴⁸. En relación con el elemento sonoro, cabe decir que la amada se presenta con frecuencia como un ser huidizo que se desvanece y solamente deja un rastro sonoro que muchas veces se convierte en musical, un atrayente canto que nada tiene que envidiar al de la más insinuante sirena homérica: «el cántico seguía sonando, ascendente y magnífico. Paralizaba el curso de la naturaleza» (“La amada” [*LFF*, 283⁶⁴⁹]). Ya hemos visto que en “Mar latino” (*LFF*, 334) Helena, la mujer que acompaña al poeta, logra, con su «voz mágica» despistar incluso a las sirenas. Sin embargo, Ramos Sucre no se va a adueñar del insinuante timbre de la amada, él se limita, como escribe en “Sutileza” (*LFF*, 335), a escuchar «el discurso de una mujer inteligente y sensible». La voz de la amada no va a sonar junto al oído del sujeto, sino en la distancia y para reverberar en su corazón.

Esta audición constante de los sujetos poéticos hacia la voz femenina resulta también, de algún modo, una búsqueda, según Álvarez (1992: 190-191), de la propia poesía: «Es posible que la voz y el cantar de la dama sea como una metáfora del discurso poético que él debe encontrar en su imaginación». El trovador que anda en busca de la voz poética que le permita recuperar la autenticidad humana:

¿No presentimos algunas veces que esa voz de la imaginación que el poeta debe oír y el canto de la amada del trovador casi poseen idéntico sonido? La dama es seguida y

⁶⁴⁸ Junto a la voz y a la apariencia, hablamos en un estudio anterior de la *fortaleza* (Guerrero Almagro, 2014: 80); sin embargo, debido a la entidad del mismo –componente esencial de un perfil de sujeto particular– hemos incluido este rasgo entre los tipos femeninos del punto anterior –la mujer guerrera– en lugar de abordarlo como una característica independiente.

⁶⁴⁹ Un análisis de esta composición se incluyó en *El trasmundo dantesco en Ramos Sucre*, *vid.* Guerrero Almagro (2014: 70-73). En este poema, la voz femenina adquiere un protagonismo indiscutible. La amada es situada en un templo circular –referencia que remite inevitablemente a los círculos celestiales dibujados por Dante en su poema– formado por siete columnas que, según apuntamos, podían relacionarse con las siete notas de la escala diatónica.

escuchada como si tuviera la respuesta a sus interrogantes, la clave que encierra el secreto de la esencia de su poesía y de su vida. Así lo hace Dante cuando camina tras su Beatriz hacia la gloria celeste y aguarda a oír su palabra esclarecida (Álvarez, 1992: 191).

En cuanto a la apariencia, ya se mencionó en *El trasmundo dantesco en Ramos Sucre* (Guerrero Almagro, 2014: 81-82) la concepción bipartita dominada por la belleza y el atuendo. En “La mesnada” (*ECE*, 192), las monjas son «de celestial belleza»; «la virgen más bella del lugar» aparece en “Entre los esclavos” (*ECE*, 160). Los atuendos de las damas fueron comparados en ambas obras, advirtiendo una referencia común: la vestimenta del color de la llama. Nos parece interesante recordar este caso:

El sonido frenético de las trompetas repercutía en el cielo diáfano y anunciaba a la soberana del país quimérico. Vino a la cabeza de una escolta de monteros y de prohombres ancianos, pares de una orden cortés en los días de una briosa juventud. Había dejado un mundo inefable, a semejanza de Beatriz y con el mismo atavío de sus llamas, y esgrimía el acero de Clorinda. Me invitó al estribo de su carro e impuso en mi frente una señal de su autoridad, por donde me visitaron pensamientos y sentimientos de una grandeza ilimitada (“La inspiración”, *ECE*, 150).

Todos decían: «*Benedictus qui venis!*»,
y echando flores sobre sí y en torno,
Manibus, oh, late lilia plenis!
Contemplando del día el fiel retorno,
vi la parte oriental toda rosada
y el otro cielo con sereno adorno;
la faz del sol nacía sombreada,
tanto que, por templarla los vapores,
podía resistirla la mirada:
en una nube, así, de bellas flores
que un angélico coro esparciendo iba
y vertió dentro y fuera sus colores,
ceñido el blanco velo con oliva,
una mujer surgió con verde manto,
vestida de color de llama viva
(“Purgatorio”, XXX, 19-33
[Dante, 2008: 351-353]).

En ambos fragmentos hallamos la vestimenta rojiza en la fémica acompañada de pinceladas verdes en el caso dantesco. También en “La acedia del claustro” (*LFF*, 390)⁶⁵⁰ Beatriz aparece portando dicha tonalidad. No obstante, es necesario precisar, siguiendo a Cervera Salinas (2006: 75), que la Beatriz ramosucreana no se va a caracterizar tanto por

⁶⁵⁰ En este poema, por cierto, Hernández Bossio (XXIII) apunta que el término “pórfiro” supone una errata y que decir “pórfido”.

la vestimenta rojiza como por la blanca –a lo que ya hemos aludido al inicio de este capítulo en relación con las vírgenes de *El cielo de esmalte*–. Cerramos esta sección con el poema “El romance del bardo” (129), penúltimo de *Las formas del fuego*, donde se refleja perfectamente la imposibilidad amorosa y, a la vez, se prolonga el camino hasta la figura del bardo, que es la que ocupa el próximo capítulo.

EL ROMANCE DEL BARDO

Yo estaba proscrito de la vida. Recataba dentro de mí un amor reverente, una devoción abnegada, pasiones macerantes, a la dama cortés, lejana de mi alcance.

La fatalidad había signado mi frente.

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

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

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

La tradición había vinculado la victoria en la presencia de la mujer ilustre, superviviente de una raza invicta. Debía acompañarnos espontáneamente, sin conocer su propia importancia.

La vimos, la vez última, víspera del desastre, cerca de la playa, envuelta por la rueda turbulenta de las aves marinas.

Desde entonces, solamente el olvido puede enmendar el deshonor de la derrota.

La yerba crece en el campo de batalla, alimentada con la sangre de los héroes.

En esta composición hallamos un sujeto prototípico de la poesía ramosucreana: un bardo –un genio de la evocación– que experimenta un amor no correspondido por una dama lejana y ausente. Como corresponde a este tipo de individuo, el sujeto necesita ausentarse de la ciudad corrompida y se dirige a un entorno natural a meditar. No es extraño que el mar «monótono», con su oleaje continuo, le devuelva imágenes y conversaciones mantenidas una vez. En este sentido, el resto de la composición supone una rememoración de los hechos acaecidos: la derrota en un enfrentamiento a causa, precisamente, de la ausencia de «la mujer ilustre». La importancia del personaje femenino es tal que Ramos Sucre le concede, solo con su presencia, la capacidad de permanencia a los guerreros. Es, una vez más, la concepción medieval de la mujer: aparentemente inactiva, pero eje supremo y motor último de las acciones de los individuos. Su desaparición, precisamente en el mar –quizá el mismo que contempla el sujeto poético–, acarrea a los personajes la definitiva derrota y el cese de sus vidas.

VI.5. FINAL: MIRARSE A UNO MISMO

El viaje infructuoso del genio en busca del amor, desembocando en el síndrome de Beatriz, sume al sujeto en un intenso dolor. En torno a él, todo son frustraciones. Busca entonces redimirse de tanta amargura y, situado ya en pleno estadio ético, consciente de las decisiones que va a tomar, se dispone a devolver al entorno y a la sociedad el maltrato que ha recibido.

En el próximo capítulo nos situamos en el foco del genio herido, el individuo que contempla un mundo en el que impera la apariencia y la falsedad, donde la tierra es cruel y sus habitantes actúan maliciosamente. El sujeto, interiormente devastado, organiza su propia rebelión. Adquiere conciencia de la necesidad de actuar cruelmente ante tanta hipocresía y maldad. Nada de dudas ni de indecisiones. Así tras la focalización en la dama –esa búsqueda insaciable e inconcreta en Ramos Sucre que solo se materializa en la presencia de lo mortuorio– llegamos al orgullo lastimado del individuo. El sujeto ramosucreano nos va a ofrecer una mirada revestida de egotismo, demostrando la clara conciencia que posee de la necesidad de acción, casi a modo de revancha frente al materialismo y al fingimiento social campante. El mundo es un escenario donde todos se dedican a simular para alcanzar sus propios beneficios. Entre tanta falsedad el individuo no halla nada puro y decide devolver cada una de las negativas que obtiene –individuales y colectivas, externas e internas, el sujeto ramosucreano va a hacerse respetar entre la opresión–.

Dante, en opinión de Santayana (2009: 116), se mostraba en exceso. De alguna manera practicó lo que actualmente en los estudios literarios se denomina *autoficción*. Ramos Sucre también se va a servir de una actitud similar, pero disfrazada. Va a hacer uso de un tipo de escritura de estirpe teatral conocida como *monólogo dramático*. No observamos en sus composiciones ningún personaje que responda al nombre de *José Antonio Ramos Sucre*; sin embargo, consideramos que muchos de ellos demuestran un parentesco subyacente con la figura de su autor.

Capítulo VII – Sobre un tablado trágico...

Ramos Sucre y las dudas vengativas en *Hamlet*

*He abierto al azar uno de los libros de mi devoción
y he encontrado el ejemplo de mi suerte
en la paráfrasis de un soneto de Shakespeare.*

“Sutileza”, *Las formas del fuego*
(Ramos Sucre, 1989: 335)

Sólo se dice que se está harto de los hombres cuando no se los puede digerir más y, sin embargo, se tiene todavía el estómago repleto de ellos. La misantropía es consecuencia de un exceso de amor a los hombres, de un “devorar a los hombres” -¿y quién te manda a ti tragar hombres como si fuesen ostras, príncipe Hamlet?

Friedrich Nietzsche⁶⁵¹

¿Egoísmo decís? Nada hay más universal que lo individual, pues lo que es de cada uno lo es de todos...

Miguel de Unamuno⁶⁵²

*¡No! No soy el príncipe Hamlet ni pretendía serlo;
soy un consejero real, uno que servirá
para hacer avanzar la trama, iniciar una o dos
[escenas,
advertir al príncipe...*

T. S. Eliot⁶⁵³

La crueldad que Ramos Sucre advertía entre los guerreros más arrojados, la «crueldad marcial y bravía» de “Plática profana” (*LTT*, 6) es un reducto de la época que los sujetos –ahora ajenos a la batalla– van a poner en práctica al descubrir la falsedad del mundo. Se recurre a las virtudes guerreras, pero tergiversadas, porque ni el escenario –y ni siquiera los actores– son los adecuados. Así, la osadía ya no se muestra como un modelo digno de admiración, sino como un cauce idóneo para que los más perversos ejecuten sus escarmientos. No obstante, las cenizas del heroísmo resisten en la escritura ramosucreana; un cortejo funeral, en “La ciudad de los espejismos” (*ECE*, 258), todavía «se dirigía a la tumba de un héroe» y el sujeto cree atisbar esta visión en la oscuridad de su dormitorio. Como se ha mencionado en el capítulo I, Medina (1989: LXIX) recuerda, citando a Paz Castillo, que Ramos Sucre «siempre se sintió héroe»; pero un héroe vencido, inserto en un momento de la historia donde no caben las virtudes e ideales y, al mismo tiempo, dueño de una decadencia física particular que le impedía poner en práctica dicha concepción. Lo mismo van a experimentar sus personajes. El protagonista del

⁶⁵¹ *La gaya ciencia* (2009: 179).

⁶⁵² *Del sentimiento trágico de la vida* (1976: 61).

⁶⁵³ “La canción de amor de J. Alfred Prufrock” (2015: 41).

citado “La ciudad de los espejismos” confiesa encontrarse en un estado de melancólica ensoñación, entre sauces indiferentes⁶⁵⁴, confundándose con las lecturas shakespearianas: «Yo no alcanzaba a desprenderme de los fantasmas del sueño en el curso de la vigilia. La mañana invadía de tintes lívidos mi balcón florido y yo reposaba la vista en una lontananza de sauces indiferentes, en un ensueño de Shakespeare» (*ECE*, 258). El personaje de “Sutileza” (*LFF*, 335), con el que abrimos el capítulo, va a alcanzar la revelación vital a través de la lectura del bardo de Avon: «He abierto al azar uno de los libros de mi devoción y he encontrado el ejemplo de mi suerte en la paráfrasis de un soneto de Shakespeare» –así también va a actuar Ramos Sucre, recreándose con las obras de su «devoción»–. Tras la constatación y práctica del horror, queda el rescate literario, la melancolía contemplativa, el coqueteo imaginario por lo anhelado. Pero antes de ello, sucede el proceso más destructivo: la respuesta rebelde a toda imposibilidad de heroísmo. Esta crueldad que caracteriza el comportamiento de sus sujetos poéticos va a resultar, en el fondo, el modo de ensayar la plenitud e intentar insertarse en el mundo: «la estética de lo demoníaco no es más que una forma irónicamente humana para rescatar justamente lo más humano» (Sucre, 1979: 82).

Conscientes de habitar un planeta regido por la ausencia de virtud, ciertos sujetos parecen entender que la respuesta al egoísmo y al capitalismo salvaje es el incremento del ego, que siembra destrucción. El engaño, la trampa, la ofensa, el beneficio pronto; estos son los objetivos dominantes en la sociedad. Reflejo de esta situación es el panorama expuesto en “El rescate” (*ECE*, 227); un ambiente que acelera la desaparición del genio –potencia su tradicional melancolía y lo destruye–:

EL RESCATE

Los duendes visitaban la luna a su voluntad y entretenían la vista de los palurdos, a tan larga distancia, con el simulacro de una liebre despavorida.

Los duendes voluntariosos se ensañaban con los palurdos y sus animales de labranza y cubrían de herrumbre los enseres. Se habían soltado, un siglo antes, del magisterio de Paracelso.

Los duendes fermentados habían divulgado a los cuatro vientos un error galante de la reina Mab y señalaban sus mercedes ilícitas en el trato con Ariel. La ofensa dirigida a la reina contrista el alma indulgente de Shakespeare e influye en su muerte precoz.

Yo percibí el temperamento de los palurdos al convalecer de una fiebre en su vecindad. Yo

⁶⁵⁴ Tal vez por su estatismo tras la caída de Ofelia al lago.

servía de pedante en una farándula trivial.

El más crédulo solicitó mi consejo en un caso de sobresalto. Me preguntó si debía retener cautivo al maestro de los duendes fútiles, enlazado en una trampa de lobos e insigne por el pie bisulco o si lo perdonaba en cambio de una suma de rubíes.

Desoyó mi sentencia de sujetarlo y de alternar la aspereza con el donaire y recibió un premio irrisorio.

Plinio se refiere a las piedras preciosas originadas del residuo abyecto del lince.

Destaca en el poema el juego con las referencias shakespearianas, lo cual también va a permitir establecer un parentesco entre Ramos Sucre y el poeta dramático que fue Shakespeare. La combinación del foco teatral con la actitud visceral de los personajes constituye la línea general de este capítulo. Así, en relación con las alusiones shakespearianas en el poema, hay que mencionar: la diminuta reina Mab, descrita por Mercucio⁶⁵⁵ en *Romeo y Julieta* –hada que, al pasar con su carro ante los individuos, provoca en ellos la aparición de sueños y anhelos–; el espíritu de *La tempestad*, Ariel⁶⁵⁶; los duendes que remiten de alguna manera al travieso Puck o Robin el bueno, en *El sueño de una noche de verano*⁶⁵⁷, y la mención a la muerte de Shakespeare, anticipada a causa

⁶⁵⁵ «MERCUCIO. Ya veo que te ha visitado la reina Mab,/ la partera de las hadas. Su cuerpo/ es tan menudo cual piedra de ágata/ en el anillo de un regidor./ Sobre la nariz de los durmientes/ seres diminutos tiran de su carro,/ que es una cáscara vacía de avellana/ [...]. Y con tal pompa recorre en la noche/ cerebros de amantes, y les hace soñar el amor;/ rodillas de cortesanos, y les hace soñar reverencias;/ dedos de abogados, y les hace soñar honorarios;/ labios de damas, y les hace soñar besos,/ labios que suele ulcerar la colérica Mab,/ pues su aliento está mancillado por los dulces» (Shakespeare, 2010: 120 [I, iv]).

⁶⁵⁶ Personaje que sirve a Próspero debido a que este lo liberó del «pino partido» en el que la bruja Sícorax lo había encerrado (Shakespeare, 2010: 1269 [I, ii]). Ariel se caracteriza por su actitud traviesa que, en la obra, ilustra la elevación frente al salvajismo de Calibán.

⁶⁵⁷ El personaje volvemos a hallarlo en “El adolescente” (*LEF*, 324), al que se refiere como «un duende travieso de la Noche de Verano». En la obra de Shakespeare, el duende se presenta en un diálogo con un hada del siguiente modo:

HADA

Si yo no confundo tu forma y aspecto,
tú eres el espíritu bribón y travieso
que llaman Robín. ¿No eres tú, quizá?
¿Tú no asustas a las mozas del lugar,
trasteas molinillos, la leche desnatas,
haces que no saquen manteca en las casas
o que la cerveza no levante espuma,
se pierda el viajero de noche, y te burlas?
A los que te llaman “el trasgo” y “buen duende”
te agrada ayudarles, y ahí tienen suerte.
¿No eres el que digo?

ROBÍN

Muy bien me conoces:
yo soy ese alegre andarín de la noche.
Divierto a Oberón, que ríe de gozo
si burlo a un caballo potente y brioso

de las travesuras de estos pequeños diablillos. Estos pícaros personajes, en el poema de Ramos Sucre, se dedican a revolver las vidas de los rústicos del lugar. Uno de estos campechanos rústicos, inocente, captura al jefe de la banda de pequeños malhechores y consulta al sujeto poético si retenerlo o soltarlo a cambio de un premio prometido por el jefe de la banda: «una suma de rubíes». Aunque el sujeto aconseja al rústico mantenerlo preso y que el bandido cumpla su condena, el campesino lo libera, obteniendo «un premio irrisorio» que procede de los excrementos del lince; el mismo premio al que se refiere Plinio en su *Historia Natural*⁶⁵⁸, concretamente en el Libro VIII: el ámbar, que según El Viejo procede de la orina de lince.

La orina de los lince vertida, en los lugares donde hay este animal, se cristaliza y se seca formando piedras preciosas parecidas a los carbunclos y que brillan con el color del fuego, las llaman «lincurios», y a la vista de esto dicen muchos autores que el ámbar se produce de esa manera. Los lince tienen conocimiento de los fenómenos y comprenden su trascendencia, a mala idea cubren con tierra la orina y por eso ésta se solidifica más deprisa (Plinio, 2007: 113 [libro VIII, LVII (38) 137]).

El ambiente que expone Ramos Sucre en “El rescate” sintetiza los aspectos que se van a abordar a lo largo de este capítulo. La problemática del entorno es doble: por un lado –y llevándolo a su extremo, pues se sitúa al lector ante personajes revoltosos, pero no del todo malvados–, la perversidad de los intrusos; por otro, la ingenuidad de los habitantes del lugar. Se pone a ojos del lector que, en un entorno dominado por la burla y la trampa, la inocencia no encuentra amparo. El rústico del poema recibe un castigo innecesario a causa de su credulidad: el duende más estafador le promete un rescate de

relinchando a modo de joven potrilla.
Acecho en el vaso de vieja cuentista
en forma y aspecto de manzana asada;
asomo ante el labio y, por la papada,
cuando va a beber, vierto la cerveza.
Al contar sus cuentos, esta pobre vieja
a veces me toma por un taburete:
le esquivo el trasero, al suelo se viene,
grita: «¡Qué culada!», y tose sin fin.
Toda la compañía se echa a reír,
crece el regocijo, estornudan, juran
que un día tan gracioso no han vivido nunca
(Shakespeare, 2010: 315-316 [II, i]).

⁶⁵⁸ La *Historia Natural*, de Plinio (23 d.C.- 70 d.C.) supone el primer intento de sintetizar el universo en una obra enciclopédica, cosa que hasta el momento no se había llevado a cabo, como señala Josefa Cantó en su Introducción a la edición de Cátedra de la obra de Plinio (2007: 11).

pedras preciosas –rubíes– y lo que obtiene, finalmente, es una suma de pedras menos valiosas –ámbar–. El villano ha quedado libre a causa de la ingenuidad de su captor y este ha perdido la ocasión de sembrar justicia en la sociedad. Imposible el avance y la mejora entre tales tipos de individuos. El ambiente del poema es reflejo de una sociedad caracterizada por la picaresca de algunos y la simpleza de otros. Los individuos más perversos no actúan con honradez ni siquiera para salvar la propia vida. No temen. Arriesgan hasta el límite con la argucia por bandera, como el cabecilla de esta banda de duendes, quizá excesivamente seguro de sí mismo. Pero la inconsciencia desmedida de los «palurdos» tampoco contribuye a la mejora colectiva. Tal vez porque también demuestran puntos débiles a la altura de las tretas de los malhechores; en este caso: la codicia individual ante la promesa de enriquecimiento y la ignorancia narcisista por desoír los consejos de este maestro, «pedante en una farándula trivial». Otro panorama que puede incentivar la desdicha es el que se muestra en “La plaga” (*LF*, 286): los individuos malvados no tienen que llevar a cabo necesariamente acción alguna, a veces su mera presencia basta para sembrar el caos. A ello, se une la curiosidad insaciable del individuo zopenco y arrogante. Un nuevo cóctel ambiental que funciona como resorte para el sujeto:

LA PLAGA

Mi compañero, inspirado de una curiosidad equívoca y de una simpatía vehemente por los seres abatidos y réprobos, andaba de brazo con una joven extraviada.

Intenté disuadirlo de semejante compañía, alegando el porte censurable de la mujer, afectada por la memoria de un hermano vesánico, autor de su propia muerte.

Nos separamos una noche memorable. Las fortunas se hacían y deshacían en el garito de mayor estruendo. Los reverberos derramaban una luz clorótica y aguzaban la fisonomía de los tahúres. La angustia electrizaba el aire del recinto y reprimía el aplauso y la risa de las mujeres livianas.

Una muchedumbre de insectos alados, cayó, el día siguiente, sobre la ciudad y difundió una peste contagiosa. Sus larvas se domiciliaban en los cabellos de los hombres y desde allí penetraban a devorar el encéfalo, socorridas de un mecanismo agudo. Arrojan de sí mismas un estuche fibroso para defenderse de alguna loción medicinal. Herían, de modo irreparable, los resortes del pensamiento y de la voluntad. Los infectados corrían por las calles dando alaridos.

Mi compañero se resistió a mi consejo de huir y vino a perecer, sin noticia de nadie, en su vivienda del suburbio.

Los naturales del reino se abstenían de pisar el contorno de la ciudad precita. Los agentes del orden asentados en lugares oportunos, impedían la visita de los rateros y circunscribían la zona del mal.

Yo arrostré la prohibición y conseguí descubrir la suerte de mi amigo.

Abí, después de algún forcejo, la puerta de su casa y lo ví tendido en el suelo, mostrando haberse revolcado.

Unas arañas, de ojos fosforescentes y de patas blandas y trémulas, saltaban sobre su cadáver. La nueva ralea había despoblado la ciudad, corriendo en pos de los supervivientes.

En esta composición, «una joven extraviada» desata “La plaga”. El protagonista rechaza la presencia de la muchacha: está convencido de su extrañeza y no duda en ningún momento de que sería preferible mantenerla lejos. Pese a los consejos suministrados a su amigo, el muchacho, dueño de «una curiosidad equívoca»⁶⁵⁹, rechaza las opiniones del sujeto y marcha de su lado en «una noche memorable». Al día siguiente, «una peste contagiosa», causada por una lluvia de insectos, provoca el nacimiento de la tragedia. La población es devorada y sucumbe a los estragos causados por los bichos. El sujeto poético, sin embargo, ha tenido tiempo de huir, convencido de la desgracia que traía aparejada la presencia de una joven de estirpe infernal. Su compañero, una vez más, desoyó sus consejos «y vino a perecer, sin noticia de nadie, en su vivienda del suburbio». Obsérvese en este punto el juego con la temporalidad por parte del autor. Sirviéndose de la prolepsis, el sujeto poético adelanta el fin desgraciado de su compañero, otorgando así mayor solidez a sus intuiciones. Seguidamente, continúa con el relato de los hechos: se prohíbe el acceso de la ciudad y el individuo, de nuevo absolutamente convencido de sus decisiones, incumple la orden. Es esta la viva estampa de un sujeto decidido, sin ningún temor, activo y seguro de los acontecimientos que quiere llevar a cabo. El vocabulario escogido por el poeta certifica el carácter del personaje. La ciudad es calificada como «precita», adjetivo que según el *DRAE* (2010) significa ‘condenado a las penas del infierno, réproba’, y pese a este agudo mal que la atraviesa, el sujeto poético apunta: «Yo arrostré la prohibición»; un verbo que comporta ausencia de cobardía: en la primera entrada del *DRAE* (2010) se define como ‘hacer cara, resistir, sin dar muestras de cobardía, a las calamidades o peligros’. Firme, completamente convencido, inamovible en sus decisiones pese a la posibilidad de encontrarse ante un mal demoníaco, así se muestra el sujeto poético de “La plaga”. Sin embargo, su actitud no resulta suficiente para vencer el mal que crece en derredor: su amigo ha fallecido y, además, unas arañas –una nueva plaga– amenaza a la población que ha sobrevivido a los «insectos alados». Ante esta situación fatal, el sujeto –los sujetos– no se va a sumir en el debate hamletiano; al contrario. Están convencidos de la necesidad de actuar y no temen a posteriores consecuencias. Solamente van a redirigir sus actos, tanto los medios como el fin. Si, ingenuos y pacíficos, se movían orientados por una bondad natural a hacer el bien a sus

⁶⁵⁹ Un aspecto que evoca la actitud fáustica. *Cfr.* capítulo IX.

semejantes luchando contra las injusticias –como los héroes y caballeros contemplados en el capítulo VI–, en este momento, desprendido de sus ojos el suave paño de la mansedumbre, contemplan el horror del mundo –que a veces se asemeja a un infierno en la tierra– y deciden responder a él como merece.

De esta manera, ante tanta maldad, el sujeto poético, descreído de la sociedad que lo rodea, descubre que el comportamiento necesario para resistir –a juicio ramosucreano y en este nivel kierkegaardiano ético, activo– es actuar con la misma inmoralidad. Pese a la actitud más reflexiva que pudiese caracterizar a Ramos Sucre, el poeta se ceba empapando a sus criaturas de una maldad radical. Sucre (1979: 81) considera que la indagación del mal en Ramos Sucre es tan profunda que el autor mismo parece impregnarse directamente en él y exponerlo con total conocimiento⁶⁶⁰. He aquí, pues, el juego de un titiritero demasiado consciente para exponer su “Noche oscura”, como diría San Juan de la Cruz⁶⁶¹; solamente a través de sus personajes⁶⁶² halla una vía de escape. Ramos Sucre está convencido de la práctica del mal –al menos en el entorno literario– para recuperar la soledad imprescindible; esta es la manera que él concibe de comulgar y practicar la solidaridad, al igual que Camus, recordado como solitario y solidario⁶⁶³ –pues va a comprender que solo aproximándose a la quietud espiritual, al tercer estadio kierkegaardiano, es como podrá abrirse para abrazar la plenitud–.

En el plano vital del poeta, la equiparación hamletiana no deja un resquicio de duda: Ramos Sucre muestra sus inseguridades existenciales, su deseo de escapar de los hombres porque, paradójicamente, ama la vida. Su debate interior puede quedar resumido

⁶⁶⁰ Ramos Sucre «indagó de veras en *el mal*, quiero decir que no sólo habló *de* él, sino *desde* él. Gran parte de su obra es una interminable *teoría de males*» (Sucre, 1978: 81).

⁶⁶¹ San Juan de la Cruz (2018: 47-49). Para el comentario del poema, *vid.* pp. 285-338.

⁶⁶² «La conciencia nos vuelve unos cobardes,/ el color natural de nuestro ánimo/ se mustia con el pálido matiz del pensamiento,/ y empresas de gran peso y entidad/ por tal motivo se desvían de su curso/ y ya no son acción», dirá Hamlet en su famoso monólogo «Ser o no ser» (Shakespeare, 2010: 323 [III, i]).

⁶⁶³ La obra titulada precisamente *Albert Camus: solitario y solidario* supone un interesante repaso por la biografía del autor francés. En ella, su hija Catherine Camus recogió un valioso material fotográfico publicado en España en la editorial Plataforma, en el año 2012. Una aproximación al perfil más íntimo del autor de *El extranjero*.

en el *ser o no ser* capaz de vivir con la angustia a cuestas. Las siguientes palabras, emitidas por Hamlet, podrían trasladarse literalmente al poeta venezolano:

HAMLET

Últimamente, no sé por qué, he perdido la alegría, he dejado todas mis actividades; y lo cierto es que me veo tan abatido que esta bella estructura que es la tierra me parece un estéril promontorio. Esta regia bóveda, el cielo, ¿veis?, este excelso firmamento, este techo majestuoso adornado con fuego de oro, todo esto me parece nada más que una asamblea de emanaciones pestilentes e inmundas. ¡Qué obra maestra es el hombre! ¡Qué noble en su raciocinio! ¡Qué infinito en sus potencias! ¡Qué perfecto y admirable en forma y movimiento! ¡Cuán parecido a un ángel en sus actos y a un dios en su entendimiento! ¡La gala del mundo, el arquetipo de criaturas! Y sin embargo, ¿qué es para mí esta quintaesencia del polvo? El hombre no me agrada; no, tampoco la mujer, aunque por tus sonrisas pareces creer que sí (Shakespeare, 2010: 313 [II, ii]).

Recuérdese que en la segunda escena del tercer acto de *Hamlet* tiene lugar la obra dentro de la obra, la representación de *El asesinato de Gonzago* –o *La ratonera*, como la denomina el príncipe– para ilustrar el «inmundo y monstruoso asesinato»⁶⁶⁴ cometido por Claudio. He aquí el modo de poner a ojos del público la atrocidad sucedida y de evidenciar la perversidad del nuevo rey. No podemos olvidar que el mismo Hamlet ha escrito un fragmento para intercalar en la obra, consciente de que «el teatro es la red/ que atraparé la conciencia de este rey» (Shakespeare, 2010: 320 [II, ii]). Hamlet maneja a los actores para asegurarse de la vileza de su tío y actuar acorde a ella; Ramos Sucre está seguro de la perfidia que lo rodea y mueve sus fichas –siempre en la ficción– conforme merece lo externo. Actualmente, reincidir en esta idea del *theatrum mundi* resulta un lugar común, pero para la sociedad isabelina el tópico ofrecía interés, pese a su ya amplia –hoy manida– trayectoria⁶⁶⁵.

⁶⁶⁴ Shakespeare (2010: 297 [I, v]).

⁶⁶⁵ Para una profundización en esta analogía entre vida y teatro, véase Curtius (1995: 203-211), en cuya obra introduce una sección denominada precisamente “Metáforas del teatro”. Desde Platón hasta Hofmannsthal, plantea el itinerario de esta correspondencia tan fecunda para el ámbito artístico. Por otro lado, a propósito de Hofmannsthal (1874-1929), no deja de resultar curiosa la vinculación que puede establecerse entre su tragedia *La torre* –escrita entre 1927 y 1929 y publicada póstumamente en 1934, concebida a partir del drama calderoniano *La vida es sueño*– y *La torre de Timón* ramosucreana. La confusión vida-sueño en el drama del austriaco, el fracaso del proyecto épico para el venezolano y los sendos encierros –de Timón y Segismundo– verifican el auge de un mundo infestado por el positivismo decimonónico.

La ficción actúa como reflejo estético de la realidad; idea que no pasó en balde para la sociedad isabelina. De hecho, el lema colocado sobre la puerta del Globe Theatre reza así: «Totus mundus agit histrionem», ‘todo el mundo hace teatro’⁶⁶⁶. He aquí una especie de inscripción dantesca, recordatorio –más que advertencia– para el día a día. La oración deriva de un fragmento del *Policraticus*, de Juan de Salisbury (Curtius, 1995: 207)⁶⁶⁷, tópico del que también Shakespeare se hace eco en el monólogo de Jaime en *Como gustéis*: «El mundo es un gran teatro,/ y los hombres y mujeres con actores./ Todos hacen sus entradas y sus mutis/ y diversos papeles en su vida» (Shakespeare, 2012: 615 [II, vii]). Algo que también nos lleva a Calderón con *El gran teatro del mundo* (1655).

Esta actitud, sin duda, implica una concentración del individuo en sí mismo. Autor y personajes se introducen en una dinámica egoísta donde se autoconceden el papel de equilibrar la balanza. Sujetos tan individualistas precisan de espacio propio, de autonomía –aparente, al menos–; de modo que, en la ficción, el creador les permite expresarse con voz propia a través del monólogo dramático. Un procedimiento de raíz teatral que puede provocar sensación de distancia entre autor y obra. No obstante, estas intervenciones de los personajes pueden entenderse como diálogos entre creador y criaturas: del escritor nacen los sujetos poéticos, una parte de sí mismo viaja en ellos hasta los receptores, por lo que difícilmente llegarán a desvincularse del todo. Ramos Sucre, pues, presenta en su idiosincrasia artística trazos de poeta dramático, como lo fue Shakespeare, ese genio que intuye la complejidad del alma y la hace extensible a todos, simplificándola con su lenguaje.

Sin embargo, en los poemas de Ramos Sucre la puesta en escena está ya en el texto. La escritura no se dirige a la representación, sino que esta es consustancial a la misma. Además, por su forma –breve e inmediata– y contenido –descriptivo y sereno–

⁶⁶⁶ Cfr. García Landa (2008: 8): “Goffman: La realidad como expectativa autocumplida y el teatro de la interioridad”.

⁶⁶⁷ Juan de Salisbury recoge en su *Policraticus* una sentencia donde introduce al autor de *El Satiricón*: «quod fere totus mundus iuxta Petronium exerceat histrionem», la cual parece proceder de un fragmento desconocido de Petronio (Curtius, 1995: 205). Ha de tenerse en cuenta, con Curtius (1995: 207), que la inscripción en el Globe Theatre «no [procede] de Petronio, como algunos afirman, sino del *Policraticus*; sólo que el *exerceat* se ha sustituido por *agit*».

los poemas en prosa de Ramos Sucre tienen mucho de obra pictórica⁶⁶⁸. Ya se aludió en otro lugar a la relación entre las composiciones ramosucreanas y los *tableaux vivants*⁶⁶⁹. Como señala Evangelina Rodríguez (2012: 12), la denominación fue promovida por Denis Diderot. Este tipo de pintura dramática tiende, pues, un lazo intergenérico con el que lo pictórico y lo teatral se hermanan. Atendiendo a tal aspecto, podría decirse que Ramos Sucre escribe un cuadro dramatizado.

Comprender implica empatía y generosidad total: abrirse a los demás y posicionarse en sus lugares. Un regalo que podría pasar desapercibido por su inmaterialidad, pero que suele encerrar la profunda belleza del desinterés. El artista consciente de la necesaria agitación en sus congéneres habrá de pasear su espíritu por los recovecos de todos los *antros de los dolores*, como dijo Ramos Sucre. También por los cubiles de la dicha. Hablarles de tú a tú. Jugar, disfrazarse, actuar. Vivir la “Farándula” (*LFF*, 282)⁶⁷⁰. Y será capaz de identificarse con todos los individuos, de contagiarse y ser un poco ellos sin perder su esencia. Así emerge en la poesía de Ramos Sucre el empleo del pronombre *yo*, tras el que se puede descubrir, enorme, la personalidad del escritor (Molina, 1971: 239).

Esta focalización en el talante individual conduce, como también pretendía Unamuno a lo largo de su escritura, a la búsqueda conflictiva de lo universal en lo particular. Algo que también pretendía Kierkegaard: sumergirse en lo particular para alcanzar lo universal. Se trata de asimilar el yo personal y rastrear lo general en él, tomar

⁶⁶⁸ «La imagen pintada se halla presente en una coexistencia espacial, y es posible abarcarla, por decir así, de un solo golpe; la figuración poética, en cambio, se construye en una sucesión temporal, y se nos actualiza sólo en virtud de un constante mirar hacia delante y hacia atrás» (Pfeiffer, 2000: 28).

⁶⁶⁹ *Cfr.* Guerrero Almagro (2014: 105).

⁶⁷⁰ Interesante y curiosa esta composición, vertebrada sobre el comentario de un drama en el que un joven y un cortesano experimentan una controversia que llega a oídos del monarca. La conciencia que posee el lector de situarse ante una obra teatral es generada, además de por el título –“Farándula”– por el principio del texto: «El drama empieza con el altercado...». Desde un inicio, Ramos Sucre está situando al receptor-espectador ante un drama que gira en torno a las grandes pasiones humanas: odio, amor, venganza. El desarrollo del poema continúa con la expulsión de ambos del reino. Sin embargo, volverán a encontrarse ambos a causa del enamoramiento entre el joven y la hija del cortesano. Los dos convienen en la necesidad de acabar con la vida del rey, por pérfido y arrogante. Así sucede. El poema finaliza con el matrimonio entre los jóvenes.

una muestra para comprender el conjunto. Tal búsqueda, sin embargo, entraña dificultades: son demasiado ricas las conductas humanas como para captarlas todas desde un foco particular. Además, en cada individuo intervienen una gama de especificidades que influyen en su comportamiento y actuación. ¿Existe, entonces, quien esté capacitado para comprender esta globalidad? Tal vez el sujeto liberado de todo prejuicio y dispuesto a jugar sea el más apto para internarse y partir de cada alma a su antojo. O al menos para intentarlo.

Acaso sea el niño el primer artista, como contempló Freud en “El creador literario y el fantaseo” (Freud, 1992: 127)⁶⁷¹; un estadio que nunca llega a desaparecer del todo en el individuo genial y que, como señalara Abrams, resulta una *eterna convalecencia*⁶⁷². Durante la infancia emergen mundos fantásticos que el niño observa con absoluta seriedad, como si fuesen tan o más reales que el mundo en el que se habita. Es una etapa de imaginación bullente y, a la vez, el inicio de su linaje de evocaciones. Ambos aspectos –innovación y tradición– resultan fundamentales en la producción del artista genial. Ser original en un ámbito específico suele ir respaldado por un conocimiento profundo de dicho campo. Solo estando al tanto de lo que hasta el momento se ha realizado, la innovación surge con mayor potencia. En este sentido, hay que señalar que en la idiosincrasia de Ramos Sucre ambos aspectos se encuentran especialmente marcados. En “El solitario de *La torre de Timón*”, Paz Castillo (1980: 17-18) señala tales rasgos en el temperamento poético de Ramos Sucre. El poeta, dueño de una «fantasía exaltada»⁶⁷³ juega con la tradición literaria y crea:

Incomprensible para muchos resultan también los temas de sus composiciones, los cuales siempre son sugerencias de lecturas, o bien de esas emociones un tanto librescas que,

⁶⁷¹ Conferencia pronunciada el 6 de diciembre de 1907. Freud, recuérdese, en *La interpretación de los sueños* (1899) toma a Hamlet como paradigma del complejo de Edipo. Considera que Hamlet es lo contrario a un individuo inactivo –añade, a modo de ejemplo, el arrebato que lo mueve a asesinar al individuo oculto tras el tapiz, que resulta ser Polonio (Shakespeare, 2010: 339 [III, iv]), y el plan que idea para enviar a la muerte a Rosencrantz y Guildenstern (Shakespeare, 2010: 368-369 [V, ii])–, y apunta que no ejecuta su venganza porque tal acción le facilitaría el encuentro sexual con su madre (Freud, 2013: 277-278).

⁶⁷² *Cfr.* Abrams (1992: 423), donde señala que para Baudelaire, «el genio es “un eterno convaleciente” porque sufre de una enfermedad incurable; la inspiración artística es algo así como un ataque cerebral; y el sentido sostenido de la novedad en la percepción es resultado de una hiperestesia».

⁶⁷³ Paz Castillo (1980: 18).

alteradas por la imaginación infantil, llegan a formar un mundo pintoresco de trastos y fantasmas, los cuales comienzan por atormentarnos y concluyen por hacerse buenos amigos. Siempre se nota en sus poemas algo de ese mundo infantil, algunas de esas supersticiones que son como sedimentos de pasadas creencias (Paz Castillo, 1980: 17).

No debe perderse de vista, pues, el perfil infantil en el artista genial⁶⁷⁴. La capacidad sorpresiva del niño nunca llega a desvanecerse en el artista. Baudelaire, en “El artista, hombre de mundo, hombre de multitud y niño” –III capítulo de *El pintor de la vida moderna*⁶⁷⁵, escrito incluido en *Salones y otros escritos sobre arte* (1996: 357)–, se refiere, a propósito del Sr. C. G. –el pintor Constantin Guys⁶⁷⁶–, a esta cualidad del genio:

El niño todo lo ve como *novedad*; está siempre *embriagado*. Nada se parece más a lo que se llama inspiración que la alegría con que el niño absorbe la forma y el color [...]. El hombre de genio tiene los nervios sólidos; el niño los tiene débiles. En uno, la razón ha ocupado un lugar considerable; en el otro, la sensibilidad ocupa casi todo el ser. Pero el genio no es más que la *infancia* recuperada a voluntad, la infancia dotada ahora, para expresarse, de órganos viriles y del espíritu analítico que le permite ordenar la suma de materiales acumulada involuntariamente.

Estas características que Baudelaire atribuye al genio, y que confluyen en la pervivencia del niño en el adulto, ya fueron señaladas por Coleridge y Abrams (1992: 423) las resume así: «la frescura de sensación del niño sobreviviendo en los poderes del hombre, que es un indicio de convalecencia mental y se manifiesta en la percepción de la novedad en las apariencias viejas y familiares».

El juego del niño es también un poco la ilusión del montaje teatral, el encanto de hacer palpable un mundo que se alojaba únicamente en el papel. Ramos Sucre, desde el texto, se va a interesar por la puesta en escena de sus mundos. Lo hará desde el

⁶⁷⁴ Una composición de Ramos Sucre en la que se incluye un niño inteligente y perspicaz es el poema titulado “El niño” (*ECE*, 166), quien aprende de las avispas, junto a su madre, la fabricación del papiro. En “El tótem” (*ECE*, 170-171) el sujeto poético tampoco se desvincula del candor inocente, pues disfruta del contacto «de las mujeres infantiles y de los niños alegres».

⁶⁷⁵ Este ensayo aparece primeramente, como señala Carmen Santos en su edición de la obra de Baudelaire (1996: 347), los días 26 y 29 de noviembre y 3 de diciembre de 1863 en *Le Figaro*.

⁶⁷⁶ Al pintor Constantin Guys, hombre de mundo por su amplitud mental más que artista, según Baudelaire («Cuando por fin lo conocí, vi enseguida que no trataba precisamente con un *artista* sino con un *hombre de mundo*. Entiendan aquí, se lo ruego, la palabra *artista* en un sentido muy restringido, y [...] *hombre de mundo* en un sentido muy amplio. *Hombre de mundo*, es decir, hombre del mundo entero, hombre que comprende el mundo y las razones misteriosas y legítimas de todas sus costumbres» [Baudelaire, 1996: 356]), le dedicó el poeta la composición “Sueño parisino”; incluida en *Las flores del mal*.

conocimiento de la tradición, pero reelaborándola a su antojo y, a la vez, adoptando diversas máscaras⁶⁷⁷. Este es el juego, dramático por excelencia, en el que participa el poeta cumanés. Ramos Sucre parece encontrarse muchas veces “Bajo el ascendiente de Shakespeare” (*LFF*, 330-331). Su conexión con el bardo inglés resulta de tal intimidad que incluso recuerda y recomienda al príncipe:

Un olvido de Hamlet: tal vez hay necesidad de practicar el mal para ser respetado, para vivir en medio de nuestros semejantes (*LAP*, 425).

El aforismo, recogido por Insausti, entronca con la idea expuesta al inicio: la actitud que el sujeto debe mostrar en un mundo pervertido. A través de este pensamiento, Ramos Sucre transmite al príncipe una advertencia concluyente: es probable que el mejor modo de soportar el tránsito por este mundo sea actuando con descaro vengativo, ganándose así la admiración –temerosa– de la sociedad. No parece existir en los poemas ramosucreanos confianza por la justicia divina sin intervención humana. Difícilmente podría imaginarse en boca de un sujeto poético ideado por Ramos Sucre la conformidad y paciencia de Hamlet cuando, aguardando la sombra para actuar –aunque ni con ella espantará la inacción que lo detiene– dice:

¿El espectro de mi padre en armas? Algo pasa.
Sospecho una traición. ¡Ojalá fuese de noche!
Mientras, alma mía, aguarda: la ruindad,
por más que la entierren, se descubrirá
(Shakespeare, 2010: 291 [I, ii])

En *El reino de este mundo* (1949), como anotó Carpentier amparado en un pensamiento marxista, el individuo debe tomar conciencia y actuar. Tal es el propósito de los sujetos ramosucreanos. Pero si Ti Noel, pese a los golpes recibidos, es capaz de salir del círculo de atropellos y comprometerse socialmente para hacer de la tierra un reino –sin conocer a quién va a beneficiar–, los personajes de Ramos Sucre no van a resultar tan benevolentes. Sus rostros parecen dibujar la imagen de Judas. Porque el

⁶⁷⁷ Bastante más expresivas que la «máscara de granito, de proporciones descompasadas y de ojos huecos, destituidos de párpados» de “El riesgo” (*LFF*, 309).

traidor –el vengativo, el bellaco, el villano– es necesario para que la historia se desarrolle, como subrayó magistralmente Borges en “Tres versiones de Judas”⁶⁷⁸.

Pero Ramos Sucre parece ir un poco más lejos y plantear que no solo es necesaria la encarnación del mal para el desarrollo de la historia del mundo; sino que tal vez sea a través de la violencia como se recobre la paz en el planeta. Siempre actuando, como Ti Noel, pero con los labios de Judas dispuestos a besar. Así sucede en “El mandarín” (*LF*, 276), donde el sujeto poético, mandrín adulator, recupera la confianza del emperador de China e instauro la calma mediante una actividad salvaje: «Yo restablecí la paz descabezando a los hombres y vendiendo sus cráneos para amuletos. Mis soldados cortaron después las manos de las mujeres». Si apareciese ahora el cráneo de Yorick no sería para introducir una reflexión sobre la vanidad de lo terreno y el *tempus fugit*. La calavera no evoca el inevitable porvenir humano ni el sujeto se dedica a tales menesteres –está inscrito en el reino de la acción–. En el poema de Ramos Sucre se recupera una visceralidad tribal y pagana, pues los cráneos, al funcionar como talismán, recobran el carácter sacro que, según el *Diccionario Akal crítico de esoterismo*⁶⁷⁹, numerosas tribus del Oeste le habían concedido.

En las siguientes páginas de este capítulo, el objetivo es reflejar la caída en la vertiente más demoníaca y salvaje de la existencia humana desde el foco de lo dramático. Para ello, se toma como paradigma el drama de *Hamlet*, por permitirle a Ramos Sucre ilustrar su concepción del mal retorciendo la figura del príncipe de Dinamarca. El poeta se sirve del drama shakespeariano para plantear en él un nuevo punto de vista: ¿y si Hamlet no hubiese dudado tanto y se hubiese lanzado a la acción?

En este sentido, realizamos, en primer lugar, una aproximación dramática a los escenarios –tablados– que conectan con el paisaje nórdico y aristocrático de *Hamlet*. Seguidamente, se analizan las concomitancias literales entre los personajes –actores– de los que se sirven ambos creadores. A continuación, la investigación se inserta en un plano

⁶⁷⁸ Cfr. *Ficciones* (Borges, 1984: 175-182).

⁶⁷⁹ La cabeza era considerada «centro de la personalidad y la sede del alma por casi todas las tribus del Oeste europeo», según el *Diccionario Akal crítico de esoterismo* (2006: 382).

más profundo: se aborda la capacidad de Ramos Sucre, al estilo del bardo de Avon, para introducirse en el interior de cada individuo –pero aún sin hacer uso del pronombre *yo*–, y seguidamente –prosiguiendo esta estela–, se concentra la atención en el empleo de la primera persona del singular. Este punto supone el nivel máximo de interioridad en el personaje por parte del autor y, durante su desarrollo, se contempla la posibilidad de relacionar ese *yo* con el propio Ramos Sucre. Finalmente, conocidos estos actores, atendemos a cómo actúan en esos entornos pervertidos: mostrando disposición para practicar el mal, sin dudar. Pese a sus malos actos, los personajes de Ramos Sucre hacen gala de un parámetro fundamental para el progreso de la historia: la acción. Se adscriben a la exclamación fáustica: «“¡En el principio era *la acción!*”» (Goethe, 2010: 101 [I, v. 1237]). Tal vez no quede tan lejos de todo esto la situación actual del país de Ramos Sucre⁶⁸⁰.

⁶⁸⁰ De hecho, data del año 2017 un documental audiovisual titulado precisamente “Ser o no ser: recuperar la libertad de Venezuela”. *Vid.* <<https://www.youtube.com/watch?v=XUIAaV68dHg&feature=youtu.be>>.

VII.1. EL TABLADO Y LOS ACTORES

Relacionar el drama *Hamlet*⁶⁸¹ con la poesía de Ramos Sucre genera concomitancias interesantes, pero también contrastes llamativos, y esto es lo más curioso

⁶⁸¹ En la obra de Ramos Sucre destaca, asimismo, el interés concedido a otras tragedias como *Romeo y Julieta* o *El rey Lear* y, fundamentalmente, a los personajes femeninos de Julieta –“Los sentidos iluminados” (ECE, 172), “Los lazos de la quimera” (ECE, 218), “Constanza” (ECE, 255)– y Cordelia –“La noche” (LFF, 284), “Los herejes” (ECE, 136), “Antífona” (ECE, 142), “Los acusadores” (ECE, 167), “El espejo de las hadas” (ECE, 203)–. Puesto que, en relación a ambos dramas, vuelve a ser la figura femenina el foco preponderante de atención, se ha optado por comentar, a modo de ejemplo, un poema ilustrativo de cada drama: “Los sentidos iluminados” y “Antífona”. Se propone un diálogo entre ambos a través, de nuevo, de la sustancia acústica en la construcción de ambas composiciones.

En “Los sentidos iluminados”, a través del canto de unos jóvenes ministriles se presenta una escena –la caída del sol y el ascenso, como a remo, de la luna– e incluso se esboza una situación –el sufrimiento amoroso de unas mujeres–. El sujeto poético, en primera persona del singular, expone una situación que percibe como espectador gracias, especialmente, a la sustancia acústica. Este sujeto activa sus *sentidos, iluminados* por la luna, que asciende. El canto a coro de unos jóvenes –nótese la aparición del sintagma «la voz inocente de los donceles», en lugar de *las voces*, lo que confiere a éstas mayor unidad– es lanzado a la brisa, y así el sujeto dirige sus ojos desde los ministriles al cielo, donde la luna, metafórica como un pequeño asiento en el que la Virgen reposa –y presentada, además, mediante una imagen propiamente heráldica–, se eleva en el mar celeste. El canto continúa guiando al sujeto y tejiendo la escena; tras dirigirse al cielo, llega a oídos de unas mujeres víctimas de un amor trágico. La música sosiega sus espíritus y las hace relajarse físicamente, deslizándose sus pies por el musgo. El protagonista detiene ahora sus ojos en ellas. La música de los muchachos sigue impregnando el ambiente y construye, ahora sobre la tierra oscurecida por la llegada de la noche, una especie de oasis paradisíaco, un refugio para las almas lastimadas por amor. Al protagonista le resulta imposible no continuar con todos sus sentidos la estela acústica que recorre la escena y observa, en ese gratificante espejismo que crea el canto, un nuevo encuentro musical: la puesta en escena de un aria de concierto donde unas aves desconocidas, divinas, constituyen la orquesta que acompaña al ruiseñor, el ave solista. Es a partir de esta ave como se introduce el drama de Shakespeare; mediante la aposición «el amigo de Julieta». La explicación de dicha aposición se halla en la escena quinta del tercer acto de *Romeo y Julieta* (Shakespeare, 2010: 160-161), donde se lee: «JULIETA. ¿Te vas ya? Aún no es de día./ Ha sido el ruiseñor y no la alondra/ el que ha traspasado tu oído medroso./ Canta por la noche en aquel granado./ Créeme, amor mío; ha sido el ruiseñor.// ROMEO. Ha sido la alondra, que anuncia la mañana./ y no el ruiseñor. Mira, amor, esas rayas hostiles/ que apartan las nubes allá, hacia el oriente./ Se apagaron las luces de la noche/ y el alegre día despunta en las cimas brumosas./ He de irme y vivir, o quedarme y morir». El ruiseñor es el amigo de Julieta porque anuncia la llegada de la noche, el momento de placidez en el que, generalmente, las pasiones más ocultas cobran vida, como el amor del joven Montesco y de la joven Capuleto o como el de las mujeres que suspiran en el poema de Ramos Sucre.

En relación con “Antífona”, en este poema se entrelazan el mundo de Shakespeare y el de Ramos Sucre para configurar una elevada antífona donde se confunden vidas y mundos, materia y forma, literatura y música. Recuérdese, no en vano, que una antífona consiste en una melodía litúrgica sencilla que se intercala entre un himno o un salmo a modo de *leitmotiv*, obteniendo así una estructura entrelazada de carácter religioso que combina música y letra (*vid.* Pérez Gutiérrez, 2000: 63). Debido a ese entrelazado no se produce una estructuración clara de la materia poética –si es que es posible hablar de ella, pues ni siquiera se sustenta el poema en una materia consistente–. Todo en “Antífona” se entreteje, incluso los dos planos que parecen dividir el mundo y que, finalmente, también se aúnan: el de la realidad y el de la ficción. Sin embargo, sí es posible establecer una mínima arquitectura en el poema, marcada precisamente por su estructura antifonal, ya que se intercalan los citados planos de la realidad y de la ficción. En el poema, el receptor se introduce, de la mano del sujeto, en el ámbito ficcional; pero en el desarrollo del mismo se van insertando, como si de una antífona se tratase, referencias al plano de la realidad. Para presentar de modo

en este punto. En el *theatrum mundi* donde Ramos Sucre desarrolla sus días –y que parece recrear en sus composiciones– no se premia la integridad, la honradez, la moralidad ni la bondad. Además, el ambiente –habitualmente nocturno⁶⁸²– parece estar sumido en la confusión e incrementa la paranoia de los sujetos poéticos. Solo el amanecer detiene la

explícito la apuntada estructura antifonal, he aquí, por orden de aparición, las oraciones o términos que remiten al plano real: «yo visitaba» –un comienzo que implica la salida de un lugar (la realidad) y la entrada en otro (la ficción)–, «yo frisaba apenas con la adolescencia y salía a mi voluntad de los límites del mundo real» –alusión de la salida de dicho ámbito– y «yo los he leído en un drama de Shakespeare» –actividad que el sujeto lleva a cabo en la realidad–. El párrafo final constituye una auténtica mezcla de planos, pues el sujeto, a través de la memoria, que hace posible el recuerdo, proyecta sus sensaciones del mundo real en el plano de la ficción. Dos, pues, son los espacios que se distinguen en el poema en relación con los dos ámbitos mencionados: la selva –refugio ficticio caracterizado por el candor juvenil– y el mundo real –donde el sujeto poético realiza acciones como leer dramas de Shakespeare–. La selva, por un lado, se caracteriza por ser un lugar plagado de sonidos en el que la luz se cuele y, al mismo tiempo, escapa, caprichosa y retizona, entre la vegetación. Todo lo invade la dicha luminosa: el sujeto poético explícito se divierte, aparecen seres compasivos e incluso los animales se ayudan mutuamente. La selva parece, en inicio, una especie de utopía, espacio idóneo para huir de la realidad. El mundo real, por otro lado, aparece en menor proporción en el poema. El sujeto poético se acerca a la adolescencia y menciona su gusto por huir a su antojo de una realidad que lo entristece, pues confiesa haber cometido errores (de los que, por otra parte, parece arrepentirse).

El sujeto, pues, funciona como eje para incardinar ambos espacios. Él opta, en su juventud, por ausentarse del mundo real y colarse –quizá a través de «un drama de Shakespeare», aunque no en un espacio del drama propiamente dicho– en un lugar más feliz donde olvidar las tristezas. Es en ese espacio dichoso donde aparece un personaje que recuerda –e incluso al final se vincula de modo explícito– a Cordelia. La joven es presentada como una muchacha compasiva que ha olvidado todas las afrentas padecidas en vida y le relata al sujeto acontecimientos vividos desde su buen nivel social. Su pasado melancólico y sus raíces nobles, junto a los sucesos que relata, permiten al sujeto relacionarla con un drama de Shakespeare y, concretamente con el personaje de Cordelia, quien fue acusada por su padre de ingrata al no expresar –al contrario que sus hermanas– su amor hacia él. Sin embargo, será finalmente la joven quien se preocupe y apiade de su padre enloquecido, el cual ha perdido todo su poder al repartirlo entre sus hijas Goneril y Regan, quienes finalmente lo despreciarán. Sin embargo, como se sabe, Cordelia y el rey Lear mueren a causa de Edmond, otro ambicioso personaje que los encarcela y ordena sus asesinatos: Cordelia es ahorcada y el rey, ante el suceso, se desmaya y fallece. Ramos Sucre presenta una joven similar a la Cordelia de Shakespeare: desprovista de todo rencor, a pesar de lo vivido; dispuesta a mantener a raya todo germen de disturbio, como las aves que sujeta en el poema. En cuanto al párrafo final de la composición, este supone una auténtica mixtura de planos, seres y aspectos de connotaciones variopintas. Los errores cometidos en el plano real son recordados por el sujeto poético en el plano de la ficción y estos se proyectan en la dichosa selva y se adueñan de la ardiente juventud del sujeto. Fantasmas y monstruos como las quimeras, que pueblan su afligida inspiración, invaden el hermoso cielo que se despliega sobre la selva y una corona de espinas, símbolo del pecado que remite a la pasión de Jesucristo, viste la cabeza de la cándida joven. Felicidad y congoja se enlazan al final del poema, configurando un todo complejo que, a pesar de ubicarse en el espacio de la ficción, se asemeja en demasía al mundo real.

⁶⁸² Para una aproximación al ámbito de la noche, véase Durand (1982): *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. Interesantes resultan, asimismo, los estudios interdisciplinarios donde el concepto de nocturnidad deriva a un tipo de creación denominada *nocturno*. Véanse, en este sentido, los estudios de Litvak (2009): “La pintura de la música. El nocturno en la pintura, la literatura y la música” y de Moreno Pérez (2013): “La estética musical de los nocturnos de Chopin”. A partir de ambas investigaciones, en 2017 se publicó el artículo titulado “El nocturno musical, pictórico y literario: un espacio para la hibridez y la sinestesia” (Guerrero Almagro, 2017).

creciente locura; únicamente en el ámbito diurno los sujetos disfrutaban de cierta paz. En el próximo punto abordamos el interés de Ramos Sucre por los escenarios nórdicos, sobre todo incardinados en el ámbito de la noche; escenarios que la mayoría de veces parecen incrementar la demencia de los protagonistas –aunque también ofrecen una faz más agradable y dichosa, pero en menor medida–. En tales entornos, podría entenderse que resulte más sencillo –o al menos más tentador– practicar el mal por quedar ocultas las acciones tras el velo de la sombra. En síntesis: tablados brumosos, nórdicos, con fuerte presencia del elemento natural, y actores impetuosos e inclinados a la maldad. Ambos aspectos permiten establecer fecundas relaciones con el drama shakespeariano y a ello se dedican los siguientes puntos.

VII.1.1. «Un tablado trágico»

Hacia el cierre del ya comentado “La aristocracia de los humanistas” (*LTT*, 37-38)⁶⁸³, se podía leer que, con el humanismo renacentista, los comentarios sobre historia parecían revivir «la grandiosa unidad del poema épico». En estos textos, «los personajes son todos héroes, y hablan extraordinario lenguaje sobre un tablado trágico». Ya se ha aludido a la excelencia del héroe épico, es ahora el momento de dirigir la atención hacia los escenarios por donde habitualmente transitan los sujetos.

La mencionada composición “Bajo el ascendiente de Shakespeare” (*LFF*, 330-331) introduce las claves de la conexión con el bardo inglés, las cuales sintetizamos en los siguientes puntos clave:

- La atracción por el drama de *Hamlet*.
- El interés hacia el entorno danés –por extensión: nórdico–, el cual ofrece un imaginario ambiental compuesto por fiordos, glaciares, profundo follaje de bosques, árboles próximos al elemento acuático como los sauces.

⁶⁸³ *Vid.* capítulo I.

- Inclinación hacia el componente aristocrático y palaciego⁶⁸⁴.
- Atención concedida a la figura de Ofelia –personaje que, por cierto, acentúa en el sauce sus connotaciones lloronas–.
- Frecuente aparición en estos escenarios de espectros –al estilo del rey Hamlet– que confunden al protagonista⁶⁸⁵.

BAJO EL ASCENDIENTE DE SHAKESPEARE

Yo usaba alternativamente el caballo y el bote durante mi peregrinación por las islas del Báltico.

Los naturales acudían oficiosamente a señalarme el camino. Un garzón, forzudo e ingenuo, me precedía a pie o remaba pausadamente sin aceptar presente ni sueldo. Usaba muchas veces pantalón de cuero y camisa de un color vistoso, aumentada con un pañuelo en son de corbata. La limpieza era su elegancia.

Yo pasaba del campo de cebada o de lúpulo al mar de visos indefinidos, mudado ocasionalmente en un remanso de color de pizarra.

El monte de hayas y de sauces descolgaba sus ramas sobre el fiord y las enredaba en el tope de los mástiles.

He preferido la antigua capital de una isla donde no había mendigos ni beodos y donde las personas acaudaladas mejoraban la suerte de los pobres y legaban dotes a las doncellas.

Los nobles sobresalían por sus méritos personales y conversaban mano a mano con el pueblo. Se dedicaban a la química o al conocimiento de las antigüedades setentrionales y gobernaban la conducta aludiendo a pasajes y momento de la Biblia. Ocupaban tribunas y palcos reservados en las cenizas de sus antepasados en túmulos de piedra, donde pendían armaduras de acero y espadas macizas. Sus mansiones habían perdido el ceño feudal y eran francas y hospitalarias.

El tímpano de la misma iglesia mostraba a Jesús en compañía de los doce apóstoles. Un campesino, educado en Roma por la comunidad, había labrado exquisitamente las figuras.

El sacristán de la iglesia, anciano de sabiduría patriarcal, me guio al palacio de una familia extinta. Se había encargado de precaverlo del estrago del tiempo y de esa mano invisible ensañada con los edificios deshabitados.

El almirante de un siglo famoso había recibido el castillo en recompensa de una victoria sobre los suecos. Había perdido en ese lance el ojo derecho cuando dirigía la función de armas desde el pie de un mástil. El almirante, en una canción de los aldeanos, sólo respiraba a sus anchas en medio del humo del cañón. Había sido recompensado por un rey justo y económico, censor de los gastos de su guardarropa.

El sacristán me invitó a reposar en los sillones ilustres, vestidos de un forro de estopa, me exhibió el uniforme y las insignias del héroe recogidos en un cofre armorial, y me contó la suerte de los descendientes señalándome los retratos.

⁶⁸⁴ La vinculación con el drama de *Hamlet* lleva al lector a considerar que se trata del castillo de Kronborg, donde se dice que vivió Hamlet. En relación con el castillo, resulta interesante la reflexión de Niels Bohr en 1924 mientras paseaba ante dicha construcción; una reflexión que fue recopilada por Werner Heisenberg en *La parte y el todo. Conversando en torno a la física atómica* para preguntarse sobre la temporalidad y la realidad. *Ápud* Pablo Latorre González-Moro (2015): “Reversibilidad o irreversibilidad, de eso se trata”.

⁶⁸⁵ En el caso ramosucreano, sin embargo, los espectros poseen, habitualmente, identidad femenina. Aunque en ocasiones, como en “La vida del maldito” (*LTT*, 103-104) –poema que posteriormente es analizado– su propósito se puede asemejar al del rey Hamlet –claman venganza por su asesinato, aunque en el caso de Ramos Sucre a su propio asesino–, con frecuencia se aparecen al protagonista más bien para seducirlo, acompañarlo o aconsejarle, pero sin incitar a la violencia.

El anciano me describió la figura de Ofelia al referirme el término del linaje en una virgen fantástica y generosa. Usaba los cabellos sueltos y vestía de verde, confundándose con un hada silvestre.

La virgen seguía mis pasos cuando bajé a la calle por una escalera de granito. Llegó hasta posar en una meseta de mármol y me dirigió una mirada atenta.

El sacristán me sacó de la contemplación aferrándose el brazo. No volvió el rostro al cerrar tras de sí la puerta, sonando adrede la aldaba enorme.

Este poema destaca por su extensión, superior a la mayoría de poemas escritos por Ramos Sucre: trece párrafos. Formalmente se compone de una amplia descripción inicial relacionada con el viaje emprendido por el individuo –párrafos del primero al quinto–; seguida de otra descripción, esta de la isla a la que arriba el sujeto –párrafos del sexto al octavo–, y, finalmente, se introducen los hechos acaecidos dentro del palacio, tanto la historia de su antiguo dueño como la referencia a Ofelia, además de la aparición fantasmal de una dama que puede emparentarse con la misma hija de Polonio –párrafos del noveno al decimotercero–.

El sujeto poético de “Bajo el ascendiente de Shakespeare” lleva a cabo, siguiendo la línea del capítulo dantesco, una «peregrinación», tanto por tierra –a caballo⁶⁸⁶– como por mar. No se expresa su destino, aunque parece buscar el palacio de una familia desaparecida, el cual se sitúa en un lugar utópico. Acompañado por los habitantes autóctonos de la isla, que van guiándolo, y especialmente por «un garzón forzado e ingenuo»⁶⁸⁷, el protagonista arribará a la capital de una isla donde reina la bondad, la generosidad, el saber estar, el respeto y la inteligencia. Una «ciudad gentil», como señala en “La nave de las almas” (*ECE*, 175); sintagma al que, por cierto, sigue: «Shakespeare ha soñado los jardines quiméricos en donde los señores y las damas de viso porfían a ganar el prez de la agudeza o decantan los méritos del amor con citas y argumentos de

⁶⁸⁶ En los poemas de estirpe hamletiana, Ramos Sucre introduce con frecuencia la figura del caballo, como se puede comprobar en “Los gallos de la noche de Elsinor” o “El caballo del lucero”, ambos comentados a continuación. En el capítulo anterior aludimos a la frecuencia con la que aparecían animales de tonalidad alba en la obra ramosucreana y, especialmente, rocines de tal pelaje. El extenso simbolismo del caballo ha sido puesto de manifiesto por Chevalier (1986: 208-217): desde su origen en el inframundo, pasando por un perfil telúrico hasta su elevación celeste. Misterio, ímpetu, fogosidad y luminosidad son algunas de las características asociadas a este animal. En los poemas de Ramos Sucre, el caballo suele ser un animal benevolente e inclinado a la luz.

⁶⁸⁷ He aquí la presencia del guía, en conexión también con el capítulo previo.

Platón»⁶⁸⁸. En este escenario dichoso, todos los habitantes del lugar conviven armónicamente. De este conjunto se desmarca el sacristán de la iglesia, el cual guiará al protagonista al palacio que parece estar buscando.

Una vez situado en el escenario palatino, se introduce en el párrafo noveno la historia de los dueños de la mansión. Una historia dentro de otra, puesta en abismo, cuya voz parece pertenecer al sujeto poético. No se desvela cómo el personaje conoce los acontecimientos que aparentemente relata, pero parece ser esta –o, más concretamente, la figura última de esta estirpe– la causa que conduce al protagonista a hallar el edificio.

Ofelia, como una criatura mágica, vestida de verde y con el cabello suelto, se le aparece al sujeto tras su fallecimiento al ahogarse en el lago. No se expresa de modo literal que se trate del espectro de la joven, pero la mención a la aparición de «la virgen» tras la referencia a Ofelia induce a considerar tal correspondencia. Esta persigue al sujeto poético cuando se dirige a abandonar el palacio y lo fascina con su presencia. Sin embargo, el sacristán aviva la conciencia del individuo y lo conduce al exterior, donde la vida continúa, frente al entorno mortuorio del palacio. Resulta interesante la salida del individuo acompañado por el sacristán, dejando en el interior del palacio el espectro de la mujer, sin que el religioso llegue a volver el rostro tras cerrar la puerta. Contrariamente a Orfeo –quien no logra contener su mirada para que Eurídice salga del infierno⁶⁸⁹–, el sacristán no mira hacia atrás, pero tampoco esto logra el retorno de la dama a la vida terrenal. Quizá porque se encuentra en un escenario más agradable que el reino de Dite, como corresponde a una virgen. Se produce en el poema, pues, una curiosa mezcla entre un tablado nórdico y propiamente hamletiano, con personajes como Ofelia y el espectro

⁶⁸⁸ Sobre los jardines en Shakespeare, *cfr.* Pérez Gallego (1974): *Dramática de Shakespeare*, p. 225 y ss.; donde dedica un capítulo a tal asunto, deslindando este de otros entornos como el bosque –más salvaje– y la llanura –conectada con el deambular físico y mental de los personajes–.

⁶⁸⁹ Mito conocido el de la heroína Eurídice, a punto de regresar a la tierra tras su fallecimiento gracias a la visita de su esposo Orfeo al reino infernal. Sin embargo, incapaz de resistir sus deseos, Orfeo transgrede la prohibición de no mirarla hasta que no alcancen la superficie terrestre. Así, Eurídice es internada de nuevo en los infiernos y Orfeo vuelve solo a la superficie. *Vid.* Grimal (2008: 184).

–aunados en el mismo sujeto– y un fondo de viaje dantesco celestial –reino de perfección y bondades–.

En ocasiones, la escenografía ramosucreana adquiere tintes daneses de modo literal. Tal es el caso, por ejemplo de lo que sucede en uno de los poemas de *La torre de Timón*, la composición titulada “La hija de Valdemar” (*LTT*, 61), poema que había sido incluido en *Trizas de papel* con el mismo título, en la posición vigésimo octava –en lugar de la trigésimo octava (R.S., 1991: 79-80)–. El título remite al cuento del escritor danés Hans Christian Andersen (1805-1875) “Lo que el viento cuenta de Valdemar Daa y sus hijas” (1859). En la *Obra completa* del escritor mexicano Julio Torri (2012) se incluye el Prólogo preparado para una edición mexicana de *Cuentos* de Andersen en la editorial Cultura (1916). Aquí Torri señala que el relato de Andersen está inspirado en tradiciones populares danesas y en la historia del castillo de Borreby en Skjelskor, ese «palacio que alzaron con exaltación de aves de presa hombres soberbios», señala Ramos Sucre, cuya «mole oculta durante algún tiempo el ascenso de la luna» y «su fábrica imponente deprime el osado proyecto del normando, que solo se acerca en son de paz».

Pero incluso Ramos Sucre llega a situar al lector en el escenario de la tragedia hamletiana, como sucede en “Los gallos de la noche de Elsinor” (*LFF*, 299). La única alusión a este lugar aparece en el título, por lo que la referencia permanece en todo momento presente a lo largo del poema. El sujeto poético va a aludir a una ciudad denominada Elsinor en la que impera la alucinación y el aturdimiento. Aquí los personajes e incluso los lectores desconocen si los hechos acaecidos son verídicos, si se encuentran contaminados por la imaginación del personaje o si están compuestos del todo por la fantasía del individuo:

LOS GALLOS DE LA NOCHE DE ELSINOR

La bruma del canal subía a envolver los jardines lacios. Los faroles, de vidrios húmedos, arrojaban durante el día una luz fatua, de alquimia.

La joven macilenta había cautivado mi atención al asomarse por la ventana con el propósito de descubrir la hora en el reloj de la plaza. El tiempo y la intemperie habían mancillado la esfera y oscurecido el número romano, más propio de una lápida.

Hablábamos a escondidas de sus padres y guardianes. Se presentaba fielmente a averiguar por la ventana la misma hora en el reloj decrepito y la enunciaba escrupulosamente con su cauda de minutos y segundos.

Prometió acompañarme en la vida, huyendo conmigo, a favor del conticinio, sobre la grupa

de mi caballo.

Le facilité la salida a la calle, despedazando los barrotes arcaicos de la ventana. Apareció envuelta en el lienzo plañidero de Eurídice.

Mi caballo nos arrebató en una carrera ciega, me lanzó por tierra y me arrastró un largo espacio del suelo. Un pie se me había prendido en la correa del estribo.

Dejó el galope y volvió a su mansedumbre natural, cuando el pregón de los gallos despidió de mi compañía el vano simulacro de la mujer.

Desde el título del poema se percibe la conexión con la tragedia shakespeariana desarrollada en Elsinor. Hernández Bossio (2012: 327) apunta las concomitancias existentes entre dicho poema y la primera escena del primer acto de *Hamlet*, donde el canto de un gallo parece interrumpir las palabras del espectro del rey fallecido, o así lo consideran Marcelo, Bernardo y Horacio (Shakespeare, 2010: 283 [I, i]):

BERNARDO

Iba a hablar cuando cantó el gallo.

HORACIO

Y se sobresaltó como un culpable
citado por el juez. He oído decir
que el gallo, clarín de la mañana,
despierta con su voz altiva y penetrante
al dios del día y que, alertados,
en tierra o aire, mar o fuego,
los espíritus errantes en seguida
se recluyen: de que es verdad
ha dado prueba este aparecido.

MARCELO

Se esfumó al cantar el gallo.
Dicen que en los días anteriores
al del nacimiento de nuestro Salvador
el ave de la aurora canta toda la noche;
entonces, dicen, no vagan los espíritus,
las noches son puras, los astros no dañan,
las hadas no embrujan, las brujas no hechizan:
tan santo y tan bendito es este tiempo.

En ambos casos, el gallo⁶⁹⁰ es el animal que detiene la visita de los seres fantasmales al anunciar la llegada del alba –el espectro del rey Hamlet en la tragedia de Shakespeare, un «simulacro de la mujer» en el poema de Ramos Sucre–. El sujeto poético observa a una joven de aspecto débil asomarse por una ventana para conocer la hora en

⁶⁹⁰ Señala Chevalier (1986: 520-522) las resonancias solares del animal –por anunciar con su canto la salida del astro– y su capacidad de conducir al individuo a un nuevo día –lo guía en su renacer–. Por otro lado, en relación con el gallo, recuérdese que ya se ha mencionado, en el capítulo I la presencia de este animal en la traducción del alemán que Ramos Sucre realiza de “La vida de los muertos” (431), entre otros poemas de Uhland.

el reloj de la plaza. Prendado de ella, acude a visitarla en distintas ocasiones –siempre a través de las rejas de su ventana– y así charlar con la joven. Una noche, por fin, escapan juntos a caballo⁶⁹¹. Pero el proceso de huida se trunca de manera violenta: el caballo, encabritado, arrastra al protagonista por el suelo, dejándole un pie enganchado en el estribo. Solo con el canto del gallo, que provoca la desaparición de la joven, el rocín regresa a la calma.

A partir de esta composición se constata el interés de Ramos Sucre por los episodios más escatológicos de *Hamlet*. La irrupción de lo sobrenatural es frecuente en su escritura. Lo incomprensible y lo ilógico dominan en el poema, aproximando los acontecimientos al ámbito de la pesadilla. Sin embargo, precisando un poco más, lo que verdaderamente interesa al poeta cumanés en relación con *Hamlet* es el hecho puntual del canto del gallo o, lo que es lo mismo, la causa que despierta las conciencias. El alma dormida aviva el seso, citando la copla manriqueña⁶⁹² y contempla la escisión entre sueño y realidad. Pero el grueso del poema está dominado por esa confusión entre ambos estados, una especie de duermevela que recuerda a la situación óptima para crear según la escuela surrealista. El aspecto mortecino de la joven, su aparición cada noche en el mismo instante, su reiteración de la hora observada en el reloj –siempre la misma– y las apreciaciones ambientales del sujeto poético –los números del reloj semejantes a inscripciones en una lápida, la vaga iluminación de los faroles, la neblina, los jardines marchitos, el agua de los canales generando impresiones confusas en sus reflejos, etc.–; todo contribuye a provocar un estado de cierto aturdimiento y volatilidad. Sin embargo, este ambiente onírico próximo a la pesadilla no parece apropiarse de las fuerzas del sujeto poético, y aquí reside otro de los toques maestros de Ramos Sucre.

Contra todo pronóstico, no es, aparentemente, ningún elemento sobrenatural lo que permite la liberación de la joven –y del protagonista con ella–, sino la intervención

⁶⁹¹ Ya se ha mencionado la extensa simbología de este animal que Chevalier y Gheerbrant recopilan. En el presente poema no se especifican las cualidades del cuadrúpedo, mas por la inquietud que le transmite la tiniebla –provocándole nerviosismo y generando, incluso, un accidente a su dueño–, el rocín parece situarse –o al menos parece sentirse más tranquilo– en el régimen celeste y, por extensión, en el diurno.

⁶⁹² Como es sabido, la referencia alude a la memorable copla primera de las *Coplas a la muerte de su padre*, de Jorge Manrique.

del sujeto. La maestría de Ramos Sucre reside en el modo de manejar una escena tan manida como la de un personaje joven y espectral asomado entre unos barrotes. Ningún artificio mágico, ningún hechizo ni conjuro para derribar esas barras que la enclaustran, sino las manos del protagonista. En este ambiente fantasmagórico, la capacidad física del sujeto despierta la atención del lector. Sí se encarga de precisar Ramos Sucre que los barrotes de la ventana son «arcaicos», concediéndole mayor verosimilitud al acontecimiento. No obstante, no se puede negar lo llamativo de su actividad, como si una fuerza sobrenatural se hubiese introducido en el protagonista para destruir un material tan duradero. Pese a ello, el joven destroza los barrotes y monta a la muchacha junto a él en su rocín. Resulta admirable la fortaleza del individuo para superar los obstáculos –los padres, los guardianes, los barrotes– que lo separan de su felicidad.

No obstante, este ambiente tenebroso parece acentuarse al introducirse una nueva calamidad: tras todo el esfuerzo realizado, la vida del sujeto peligra. El muchacho es arrastrado por su caballo hasta que, por fin, la desgracia se paraliza: un gallo cacarea, el espectro desaparece y el caballo se relaja. Atendiendo al comportamiento del rocín en el poema, podría apuntarse que es capaz de intuir la esencia infernal de un sujeto y alterarse al sentirla próxima. En relación con el inframundo, no pasa inadvertido para el lector que la dama porta consigo «el lienzo plañidero de Eurídice», la joven apresada en los infiernos a la que ya se ha aludido. Muestra de la procedencia de la dama o al menos de las relaciones que mantiene.

Por otro lado, sin embargo, la desaparición de la muchacha con la llegada del día vuelve a subrayar la confusión en el poema. El lector llega a plantearse si todo lo acontecido habrá sido una alucinación del protagonista. Lo único digno de crédito en la composición, además del sujeto, parecen ser esos gallos que lo devuelven a la realidad, pues no parecen encontrarse contaminados por la imaginación del protagonista. La eliminación de la mixtura entre mundo y trasmundo, la necesidad de enterrar verdaderamente a los muertos y dirigir la atención al entorno palpitante la pone de manifiesto la reina Gertrudis a su hijo y es algo que cabría aconsejar al protagonista de la composición:

REINA

Querido Hamlet, sal de tu penumbra
y mira Dinamarca con ojos de afecto.
No quieras estar siempre, con párpado abatido,
buscando en el polvo a tu noble padre.
Sabes que es ley común: lo que vive, morirá,
pasando por la vida hacia la eternidad.
(Shakespeare, 2010: 285 [I,ii]).

Sin embargo, la Dinamarca que Ramos Sucre dibuja en su poema resulta ser proyección de un estado de *ebriedad* del sujeto. La penumbra que este experimenta en su alma –la tristeza e insatisfacción por la ausencia de la figura querida– no se disipa abriendo el corazón al mundo. El sujeto percibe el ambiente impregnado de su desdicha –sin olvidar la corrupción y desidia social que en el poema se concreta en los personajes raptos de la muchacha– y esto se convierte en un elemento fundamental para generar la sensación de nebulosa que transmite el poema. Ramos Sucre maneja las descripciones con maestría. Pese a lo fugaz de las mismas, concreta con excelencia los escenarios, adjetivando con precisión: «lacios» y «húmedos» ya convocan falta de vida y de claridad; la construcción «luz fatua, de alquimia» supone la cúspide del delirio. Solo con el párrafo inicial del poema ya establece un entorno que suscita la paranoia, la cual irá acrecentándose durante el desarrollo del mismo.

Para continuar la vinculación entre los tablados trágicos de ambos creadores –en esta ocasión, específicamente, el territorio de Elsinor– véase el análisis de otro poema, “El caballo del lucero” (*ECE*, 236)⁶⁹³, donde se produce una inserción total en la ciudad danesa –siempre matizada con los añadidos propios del cumanés, como seguidamente se estudia–:

EL CABALLO DEL LUCERO

He recorrido el territorio de Elsinor para allegar noticias acerca de Ofelia. Se atreve a comparecer, durante el plenilunio, en el sitio donde perdió la vida. Allí mismo se cultivan, por mi consejo, las flores de su cabellera y las vírgenes lugareñas se abstienen de profanarlas.

Yo intentaba atravesar un puente de fresno cuando una anciana me detuvo para invitarme a seguir la jornada con mis pies. Yo faltaba a la modestia con explorar a caballo el reino hundido en la pesadumbre.

⁶⁹³ De nuevo, obsérvese la presencia de este animal de estirpe lumínica con esa señal blanca en la frente. Asimismo, la introducción del corcel corresponde al medio de transporte apropiado a los personajes de alto abolengo incluidos en la composición.

El acento metálico y frío de una trompeta me llenó de espanto. Un alférez la soplaba desde la azotea visitada por el espectro.

La anciana me retrajo de tomar en cuenta el sonido lúgubre. De otro modo, me dijo, quedaba yo cautivo en el circuito de la melancolía.

Desprendió la rama de un sauce para componer una imitación de la corona silvestre de la heroína.

Sus avisos me alejaron para siempre del ámbito de la desgracia en donde circulaba el pensamiento desesperado de Hamlet. Mi caballo debía sacarme por sí mismo y sin el gobierno de mi mano a un lugar saludable y yo me abandoné a su trote incierto. Sobresaltó con su relincho, el día siguiente, los cisnes y las cigüeñas de Copenhague.

El plenilunio, la trompeta, el cisne⁶⁹⁴ y la presencia de una anciana consejera constituyen aditivos de Ramos Sucre al territorio danés, tan bien recreado por el poeta venezolano. El sujeto, que, al comienzo de la composición el lector podría identificar con el enamorado de Ofelia, Hamlet –y considerarlo, por tanto, explícito e identificable–, pasa a ser, también, un añadido de Ramos Sucre, pues más tarde este sujeto se refiere al príncipe de Elsinor y despeja la posible ambigüedad –se convierte entonces este sujeto poético en explícito no identificable–. El protagonista poético, por tanto, es un anónimo jinete que, sobre su caballo con lucero –como ya se ha dicho, una señal blanca y grande en la frente–, recorre la ciudad danesa para obtener noticias de la joven Ofelia, hija de Polonio, dignatario de la corte. Esta, tras el asesinato de su padre a manos de Hamlet, se presenta en la tragedia shakesperiana como un personaje enajenado por el terrible suceso, cantando y tocando un laúd, con el pelo suelto y el ánimo acongojado⁶⁹⁵. Un poco más adelante, cuando Claudio pacta con Laertes el asesinato de Hamlet, la reina anuncia la muerte de Ofelia con estas palabras:

⁶⁹⁴ He aquí otros tres símbolos frecuentes en la poesía de Ramos Sucre. El plenilunio, momento misterioso y de connotaciones mágicas, aparece en otros poemas como “La suspirante” (*LFF*, 337), “La juventud del rapsoda” (*ECE*, 168) y “La canonesa” (*ECE*, 252). La trompeta, heraldo de informaciones no muy halagüeñas, se rastrea en “Sobre las huellas de Humboldt” (*LTT*, 71), “La deriva” (*LFF*, 325), “La alborada” (*LFF*, 342) y “La inspiración” (*ECE*, 150) –a la que nos hemos referido en el capítulo VI, aludiendo a los siete ángeles y las siete trompetas mencionados en el Apocalipsis de San Juan–. En cuanto al cisne, ave de resonancias modernistas y reflejo de la elegancia tan cara a los adalides del movimiento inaugurado en 1888 con *Azul...*, este se hace presente en “Romanza” (*LTT*, 67), “El desesperado” (*LFF*, 300), “El adolescente” (*LFF*, 324), “Edad de plata” (*ECE*, 159), “La hija del cisne” (*ECE*, 206) y “El alumno de Garcilaso” (*ECE*, 224).

⁶⁹⁵ *Cfr.* Shakespeare (2010: 348 [IV, v]). Aquí Ofelia se presenta ante la reina, el rey y Horacio. Este último ha advertido previamente a la reina sobre el estado de la hija de Polonio: «Habla mucho de su padre, de las trampas/ de este mundo; balbucea y se da/ golpes de pecho; se ofende por minucias;/ habla sin concierto. Lo que dice es absurdo,/ mas lleva a quien la oye a interpretar/ su incoherencia...».

REINA

Sobre un arroyo, inclinado crece un sauce
que muestra su pálido verdor en el cristal.
Con sus ramas hizo ella coronas caprichosas
de ranúnculos, ortigas, margaritas y orquídeas
a las que el llano pasto da un nombre grosero
y las jóvenes castas llaman «dedos de difunto».
Estaba trepando para colgar las guirnaldas
en las ramas pendientes, cuando un pérfido mimbre
cedió y los aros de flores cayeron con ella
al río lloroso. Sus ropas se extendieron,
llevándola a flote como una sirena;
ella, mientras tanto, cantaba fragmentos
de viejas tonadas como ajena a su trance
o cual si fuera un ser nacido y dotado
para ese elemento. Pero sus vestidos,
cargados de agua, no tardaron mucho
en arrastrar a la pobre con sus melodías
a un fango de muerte.
(Shakespeare, 2010: 359-360 [IV, vii]).

La imagen es, visualmente, de gran carga poética: una joven hermosa se ahoga en un arroyo al intentar colgar unas guirnaldas de flores en las ramas de un sauce y, ante el sino fatal, ella no pide auxilio con sus gritos, sino que se limita a cantar mientras sus ropas, pesadas por el agua, la hunden en las profundidades. La enajenación de Ofelia, el cruel destino al que parece estar abocada y su desenlace fatal la convierten en un personaje maldito, capaz de captar con facilidad el interés de un poeta como Ramos Sucre, según veremos en el próximo punto.

El sujeto de “El caballo del lucero” señala que la joven suele aparecer en el lugar donde se ahogó en las noches de luna llena; allí, además, se han plantado las flores que llevaba Ofelia por recomendación del protagonista. El territorio danés se encuentra sumido en la desdicha debido al encadenamiento de sucesos acontecidos: la muerte de Polonio –asesinado por Hamlet al ocultarse tras un tapiz–, la de Ofelia –ahogada–, la de la reina –bebe de una copa envenenada, preparada por Claudio para Hamlet–, la de Claudio, la de Laertes y la de Hamlet –ellos tres con el florete envenenado–. Durante su recorrido por Elsinor, el protagonista poético atraviesa un puente de fresno y una anciana le aconseja que descienda del caballo y prosiga el camino a pie. En ese reino abandonado a la fatalidad se agradece el paso quedo.

Resulta curiosa la referencia inicial al atrevimiento de Ofelia «a comparecer, durante el plenilunio, en el sitio donde perdió la vida» y la posterior ausencia de esta dama. El sujeto poético sale en su busca para allegar noticias de su persona y halla una anciana; especie de desdoblamiento vetusto de la joven, como si esta última hubiese continuado con su vida física en un rincón del más allá. Si el propósito inicial del sujeto ya coquetea con lo escatológico, a lo largo del poema se produce una inserción absoluta en lo sobrenatural. La anciana imita el acto de Ofelia antes de ahogarse: compone una corona vegetal. Ante él, *otra* Ofelia aparece, dispuesta a alentarle en su camino por Copenhague. Los consejos de la mujer resultan fundamentales, pues hacen avanzar al individuo y, a la vez, contribuyen a su huida. El sonido desgarrado de una trompeta fría y lastimosa, tocada por un oficial, asusta al protagonista; pero la anciana le recomienda que no le preste atención, pues, de lo contrario, se sumirá en la melancolía que atosiga a todos los habitantes. Finalmente, el sujeto huye de tanta aflicción –todavía parece latir en el ambiente la desesperación de Hamlet y los conflictos interiores que el joven sufrió–: aconsejado por la mujer, se deja llevar por su rocín hasta las afueras del territorio de Elsinor. Durante el trayecto, el caballo espanta con su relincho a los cisnes y cigüeñas habituados a la silenciosa melancolía⁶⁹⁶. Tanto el papel de la mujer –consejera para la huida del sujeto– como la referencia al territorio danés permite poner en comunicación “El caballo del lucero” con otra composición del mismo poemario: el ya mencionado⁶⁹⁷ “El domicilio del eider” (*ECE*, 247).

EL DOMICILIO DEL EIDER

La manteca viciada, el comestible rancio, el pescado fétido provocaban el escorbuto y la sarna en la isla secreta. Los naturales se felicitaban de su longevidad. Yo conocí más de un anciano de faz devorada.

Los pescadores aliviaban mi nostalgia alejándome de la costa de hierro en sus esquifes agudos, sobre un mar impasible.

El sol rezagado, el de una latitud anómala, variaba los colores del tímpano en medio de una superficie de cobalto y se complacía en la amatista religiosa y en el ópalo de Bizancio.

Yo regresaba de la correría marítima a esconder la desesperanza en una vivienda singular. Los huesos de una ballena habían servido para su fábrica.

Me esforzaba infructuosamente en conciliar el sueño después de repetir un salmo gemebundo. Un rey me había proscrito de Dinamarca.

Yo volvía la mente a la doncella de mis afectos y celebraba su valentía en el acto de

⁶⁹⁶ Interesante que sea de nuevo el caballo quien imprima energía al ambiente decaído y nostálgico que lo envuelve.

⁶⁹⁷ En el capítulo II, a propósito de la sarna.

alentarme al destierro. Un sapo verrugoso, en el cieno torpe, levantaba su voz en honra de la luna y de la aureola fatídica de su tristeza.

La doncella de mis afectos había alcanzado las visiones de Santa Brígida y sentía a menudo la voz del Crucifijo. Su cadáver inmarcesible reposa en un ataúd de vidrio, a la vista de unas monjas de alma celeste.

Una dama fallecida, causa de los desvelos del sujeto poético –he aquí un recordatorio del mencionado síndrome de Beatriz (Cervera Salinas, 2006) en la poesía de Ramos Sucre– y la salida del sujeto del territorio danés –por orden del rey y consejo de la mujer– emparentan, como ya se ha dicho, este poema con el analizado anteriormente. La condición de desterrado del individuo es uno de los motivos fundamentales en la estructuración del poema, pues gira en torno a la nostalgia que experimenta este de la patria que siente lejana. El título, incluso, lo define como un eider⁶⁹⁸, ave que escudriña un espacio donde anidar. El sujeto poético experimenta «nostalgia» –párrafo dos–, «desesperanza» –párrafo cuatro– y dificultades para descansar –párrafo cinco–. La causa de este malestar del individuo, sin embargo, resulta desconocida para el lector hasta precisamente el quinto párrafo. He aquí una nueva muestra del excelente manejo de la tensión en manos del autor. Mediante la dosificación de la intriga, Ramos Sucre logra interesar al receptor, pues este desea conocer a qué responde esa nostalgia, esa desesperanza y esos insomnios del personaje. A ello se debe sumar el ambiente «viciado», «rancio», «fétido» con el que inicia el poema, incidiendo en el ya comentado «quietismo» que apuntó Rama (1985: 95); un ambiente estancado en el fondo y en la forma, que impresiona al lector y, seguidamente –en el mismo párrafo–, lo descoloca al mencionar la longevidad de los habitantes en este ambiente enfermo.

El clímax en el poema se produce con una oración simple: «Un rey me había proscrito de Dinamarca». Ahora el lector comienza a entender⁶⁹⁹. La lejanía de la patria

⁶⁹⁸ Cfr. *Gran Enciclopedia Larousse*, tomo 8, p. 3565.

⁶⁹⁹ Edward Wadie Said, en *Reflexiones sobre el exilio*, publicado en el año 2000, apunta al inicio del capítulo décimo respecto a la tristeza que experimenta el exiliado: «El exilio es algo curiosamente cautivador sobre lo que pensar, pero terrible de experimentar. Es la grieta imposible de cicatrizar impuesta entre un ser humano y su lugar natal, entre el yo y su verdadero hogar: nunca se puede superar su esencial tristeza. Y aunque es cierto que la literatura y la historia contienen episodios heroicos, románticos, gloriosos e incluso triunfantes de la vida de un exiliado, todos ellos no son más que esfuerzos encaminados a vencer el agobiante pesar del extrañamiento. Los logros del exiliado están minados siempre por la pérdida de algo que ha quedado atrás para siempre» (Said, 2005: 137).

genera en el personaje una melancolía sin límites a la que, en este caso, hay que añadir la separación definitiva de la persona amada: por un lado, una distancia terrenal porque ella parece haber hecho votos religiosos –atiende, como santa Brígida, a la voz de Cristo y decide amar el símbolo de la cruz para evitarle sufrimiento⁷⁰⁰–; por otro, una lejanía marcada por el más allá, pues ella ha fallecido y su cadáver solo permanece accesible a unas monjas. El individuo experimenta, por tanto, una tristeza que se abre desde diversos frentes. El síndrome de Beatriz (Cervera Salinas, 2006) que sufre el personaje entra en conjunción con la tristeza causada por el exilio y esto oscurece aún más el ánimo del protagonista. Quizá todo el paisaje que lo rodea sea una contemplación matizada por su propio estado interior.

Aunque no se puede negar la escasa sensación acogedora que suscita el escenario, los habitantes parecen llevar una vida agradable y cómoda –«Los naturales se felicitaban de su longevidad»–, ellos se encargan de disipar la tristeza del sujeto –«Los pescadores aliviaban mi nostalgia»–. Extraño lugar, «isla secreta», donde ha ido a parar el individuo. Desde un punto de vista objetivo, quizá no sea un espacio tan terrible si la vida se ha abierto paso entre tanta enfermedad. Sin embargo, subjetivamente –y siempre desde la perspectiva del sujeto poético–, el ambiente es desagradable, todo parece funcionar con dificultad –el sol, personificado, va «rezagado» y el cielo, de nuevo con una prosopopeya, es «torpe»– y hasta el nimbo lunar se muestra plagado de tristeza. Calificaciones todas ellas que proceden del punto de vista del protagonista. No obstante, tal vez sea este el único lugar donde el personaje pueda resistir su ruina: rodeado de miseria y renaciendo de ella. Ese «domicilio» del título, ese afán de enraizarse y, de alguna manera, permanecer a salvo de su desgracia, probablemente solo se alcance –como Jonás⁷⁰¹– en el interior de una ballena. Sin embargo, en el poema ramosucreano, de esta

⁷⁰⁰ Santa Brígida decía escuchar la voz del crucifijo. Tras quedarse viuda, se dedicó a asuntos religiosos. Cfr. *Gran Enciclopedia Larousse*, tomo 4, 1574-1574.

⁷⁰¹ Vid. *La Santa Biblia* (1987: 1111-1113).

ballena solo queda el cadáver⁷⁰². Un nuevo reflejo de la descomposición del lugar, de la putrefacción de un entorno donde, sin embargo, se pueda iniciar una nueva vida.

Por otro lado, resulta interesante advertir que la construcción del poema es llamativa no solo desde la técnica escritural, sino también desde el ámbito de lo visual. El autor va profundizando en el dolor del personaje y esto resulta bastante atrayente. Una imagen para ilustrar esta técnica en el caso de Ramos Sucre podría ser la de una pipeta. El autor parte del sentimiento del personaje, lo hace ascender a un plano general donde se acumulan otras referencias y, a continuación, se dispone a hacerlo descender, con calmada exactitud, hasta depositarlo en el receptor. Se percibe un manejo innegable en la construcción del poema. Con una simplicidad absoluta, el autor introduce la reflexión sobre la vacuidad humana amparada en el exilio y en la ausencia amorosa, y lo hace, además, manteniendo en vilo al receptor al dosificar la información.

Se observa, en definitiva, la dedicación que Ramos Sucre concede al territorio danés y, por extensión, al nórdico, convirtiéndose en uno de los escenarios predilectos en sus composiciones poéticas. A continuación, dirigimos nuestra atención desde el tablado hacia los actores situados sobre el mismo con el fin de ahondar en las particularidades dramáticas de la escritura ramosucreana. Se lleva a cabo un proceso de inmersión, desde la observación externa de los actores –entendidos como entes autónomos– hasta la inserción en sus caracteres, pasando por el modo en el que el poeta los concibe –muchas veces introduciéndose en ellos–.

⁷⁰² A diferencia del poema “La deriva” (*LFF*, 325), donde se incluye discretamente la referencia a Jonás: «Un pez corpulento nos amenazaba a poca distancia, abandonado a merced de las olas. Lo designábamos con el nombre de una bestia marina, mencionada en el delirio de un profeta». Tanto el título como el contenido del poema, por cierto, se relaciona con el viaje metafórico a la muerte del personaje de “A la deriva”, cuento de Quiroga publicado en 1912. Frente a la soledad del personaje de Quiroga, desplazándose envenenado en una canoa (Quiroga, 2008: 130-134), el sujeto ramosucreano viaja en plenas facultades físicas y mentales –no se especifica lo contrario– en una galera, acompañado de un grupo de marinos. Toda la acción se orienta a la aparición de este animal marino, único indicio de vida en derredor. El estatismo que domina la naturaleza se ve interrumpido por el «súbito espasmo de las aguas» que produce la ballena.

VII.1.2. «Los actores de una farándula»

Ya se ha mencionado la relación entre “Los acusadores” (ECE, 167) y *El rey Lear*, pero el final del poema merece un somero detenimiento: «Yo quise difundir el malcaso a los cuatro vientos y lo referí a los actores de una farándula, aprovechando una estancia de su carreta». Curioso cierre donde el sujeto revela el trasvase de una experiencia real al mundo escénico: los ultrajes a la hija menor de un rey por parte de sus hermanas hasta acabar con su vida son relatados por el sujeto a unos actores ambulantes. La existencia se convierte en relato, los actores reciben la información y, quizá, esta los inspire para componer en el futuro una obra basada en ellos. En esta cadena creativa, el elenco de actores –*dramatis personae*– ejerce un papel fundamental.

Para entroncar con *Hamlet*⁷⁰³, es interesante señalar que entre los actores de los que se sirve Ramos Sucre ostenta un papel privilegiado según avanza su producción el tipo de personaje aristocrático, tal y como se comprueba en la siguiente selección de sus poemas donde introduce dichas figuras:

La torre de Timón

- En “Felipe segundo” (LTT, 47-48) reprende al rey español. Asimismo, incluye el nombre del Duque de Alba (Fernando Álvarez de Toledo y Pimentes), hombre de confianza de Felipe II, y al emperador romano Tiberio Julio César Augusto.

Las formas del fuego

- En “La sombra de la hija del faraón” (315) se refirió a Cambises, rey de Persia, quien ordenó asesinar a su hermano para que no actuase contra él. Terminó enloqueciendo y suicidándose.

⁷⁰³ Y no solo con *Hamlet*, sino con la producción shakespeariana en general. Como apunta Hauser (1968: 68): «El dramaturgo no quiere [...] renunciar al realce social de sus héroes: tienen que ser príncipes, generales y grandes señores para levantarse teatralmente sobre sus contemporáneos, y caer desde una altura suficiente, para causar, con la peripecia de su destino, una impresión tanto mayor».

- En “La ilusión” (317) menciona a Diana de Poitiers, duquesa de Valentinois y de Étampes, amante del rey Enrique II de Francia.
- En “El sino” (323) se refiere a la reina de Francia, la esposa de Luis XVI: María Antonieta, guillotizada durante la Revolución francesa.
- En “Sutileza” (335) incluye a Margarita de Navarra, reina consorte de Navarra y autora del inacabado *Heptamerón*.
- En “Semiramis” (340) se refiere desde el título a la reina de Asiria que, al morir, subió al cielo en forma de paloma.
- En “Dionisiana” (351) incluye a Ana de Austria, esposa de Luis XIII de Francia y enemiga del cardenal Richelieu.
- “La vigilia del campamento” (357) hace partícipe al lector de un anónimo rey ambicioso.
- En “El secreto del Nilo” (367) se menciona al emperador romano Adriano.
- En “El desahucio” (399) introduce al emperador persa Sardanápalo.

El cielo de esmalte

- En “El valle del éxtasis” (135) menciona al emperador Carlomagno y a Teodolinda, reina de Italia y primera mujer en reinar.
- En “Las fuentes del Nilo” (144) introduce al rey israelita David, vencedor de Goliat.
- En “El páramo” (163) aparece el rey de Israel: Salomón.
- En “El nombre” (164) se refiere a «un navegante del rey Salomón».
- En “Entre los beduinos” (183) aparece el faraón de la dinastía XII de Egipto: Sesostris.
- En “El casuista” (169) también incluye el nombre de Carlomagno, así como el del rey de los francos Dragoberto I.
- En “La hija del cisne” (206) alude a Juan III Sobieski, rey de Polonia y Gran Duque de Lituania. También a María Antonieta.
- En “El exorcista” (220) menciona al rey de Escocia, Inglaterra e Irlanda Jacobo I de Inglaterra y VI de Escocia, hijo de María Estuardo. Ella murió

ejecutada y este acontecimiento provocó que su hijo fuese proclamado rey con un año.

- En “La virtuosa del clavecín” (230) vuelve a introducir el nombre de Carlomagno.
- En “El buhonero de Galata” (257) incluye a Cleopatra, última reina del Antiguo Egipto de la dinastía Ptolemaica.

En esta selección, un poema interesante para estudiar los personajes hamletianos en la obra de Ramos Sucre es “La vigilia del campamento” (*LFF*, 357). En él se encuentran reflejos de un rey ambicioso –Claudio, en el caso de *Hamlet*–, unos espectros inesperados –siguiendo con la tragedia shakespeariana, el del antiguo rey Hamlet– y unos amigos poco leales e hipócritas⁷⁰⁴ –Rosencrantz y Guildenstern con el príncipe danés–. El detonante definitivo que permite relacionar este poema con la tragedia de Shakespeare es la oración final de la composición, como seguidamente se puede apreciar:

LA VIGILIA DEL CAMPAMENTO

El rey, antiguo calavera, se enorgullecía de ser un soldado. Me había encomendado la tarea de espiar la actividad de los granujas de su trato y amistad, incorporados a la expedición ultramarina. El mismo rey había presidido la revista de las fuerzas navales y pisaba el territorio enemigo, con pretensiones de invasor.

Recuerdo el sueño malsano de la hueste en la noche de los fantasmas volátiles. Los soldados requerían las armas para defenderse de un asalto ilusorio. Yo vine a dar en una ciénaga al perseguir un jinete falso. Lograba soltarse de mis manos por medio de suertes y prestigios

⁷⁰⁴ Otro ejemplo donde se recoge la presencia de compañeros que actúan con falsedad es “La campaña” (*LFF*, 365-366). El sujeto poético, junto con un grupo de jinetes, se encuentran con un grupo de lobos. «Algunos de nuestros jinetes fueron mordidos peligrosamente en la riña cruenta y se dijeron infectados de rabia». Para sanar a los heridos, convienen en que el lobezno de pelo rojizo que el protagonista ha capturado debe ser asesinado. El sujeto apunta que las mujeres de la población «Envidiaban solapadamente mi fortuna y me demostraban una vez más la inseguridad de su trato. Habrían sido capaces de aconsejar mi pérdida en caso de salir mejor librado en una segunda excursión». Tras el sacrificio del animal, los heridos confiesan su recuperación. Desde el punto de vista del sujeto, «Habían fingido, según mi conjetura, los síntomas de la rabia». Ello lo mueve a separarse de tales compañeros y a continuar su camino –«Deseché la compañía de aquellos cazadores infieles y me abrí paso con mi caballo a través del país uniforme, con el auxilio de una brújula»–, recibiendo, durante el trayecto, una pedrada de una mujer. La actitud de los personajes lleva al sujeto a desconfiar de ellos y tomar distancia. Desengañado, en este punto no opta por la violencia, sino por la pacífica indiferencia. En “El hallazgo” (*LFF*, 393) vuelven a aparecer unos «compañeros infieles» que desean acabar con la vida del sujeto y a los que les oculta la fuente de su «riqueza inagotable» bajo una lápida presidida por una figura que recuerda a la apariencia del dios egipcio Horus: una figura humana con pico de rapaz. *Vid.* Elisa Castel, *Diccionario de mitología egipcia* (1995: 141-145): «Halcón u hombre con cabeza de halcón [...]. Horus es uno de los dioses más antiguos e importantes del panteón egipcio [...]. Asociado primero al culto estelar y más tarde al solar, se integró igualmente en el osíriaco, donde entró como hijo de Isis y Osiris».

originales. Una cicatriz dividía oblicuamente su cara diabólica de gato desorejado; por donde hube de pensar en la estampa de un guerrero de Atila. Espanté del seno del agua unas ranas criadas del limo, inhibidas y atemorizadas por la voz inquieta de los centinelas. Ostentaban un collar de aljófares sobre la verde librea.

Los sujetos maleantes, señalados a mi censura, desaparecieron seducidos por las visiones infieles y se internaron en el campo del adversario, en donde sufrieron la suerte de los espías y de batidores. La codicia los había separado lejos del auxilio.

El más alegre e impío se perdió en una batalla extravagante. Su rival fugaz consiguió fatigarlo con los golpes imprevistos del florete de Hamlet.

El tema principal de la composición gira, como indica el propio título, en torno a los sucesos acontecidos durante una noche de vigilia en un campamento. El sujeto poético explícito no identificable debe, por orden de su rey —el cual desea invadir el territorio enemigo—, vigilar a unos miembros del ejército en los que el monarca no confía del todo; teme verse traicionado por personas cercanas y, supuestamente, merecedoras de su confianza, como le sucedió a Hamlet con sus dos amigos, quienes pretendían conducirlo a su muerte:

HAMLET

Salí del camarote y, envuelto
en mi tabardo marinero, anduve
a tientas en las sombras hasta hallarlos [a Rosencrantz y Guildenstern];
les quité los documentos y volví
finalmente al camarote, permitiéndome
abrir el real comunicado, mis temores
venciendo mis modales. Horacio, en él leí
(¡ah, regia canallada!) la orden expresa,
guarnecida de razones muy variadas
sobre el bien de Dinamarca e Inglaterra,
con, ¡ah!, todos los duendes que me hacen peligroso,
de que, a su lectura y en el acto,
sin esperar a que afilasen el hacha,
me cortaran la cabeza.
(Shakespeare, 2010: 368 [V, ii]).

En la composición de Ramos Sucre, la traición no llega a producirse porque la sospecha se introduce en el ánimo del soberano y este pone su empeño en que no se realice. El poema continúa con la llegada de unos fantasmas, productos de la imaginación, durante una noche de campaña. En *Hamlet*, el espectro del rey asesinado se aparece ante sus súbditos e hijo, y a este último le reclama venganza tras revelar la auténtica causa de su muerte.

Continúa el sujeto poético expresando su enfrentamiento con un guerrero cuya faz se halla atravesada por una cicatriz. Este luchador, que siempre se le escabulle al protagonista, trae a su mente la imagen de un guerrero del caudillo de los hunos, auténtico ejemplo de crueldad. Tras presentar su encuentro con el guerrero, el sujeto vuelve a centrar su atención en el ejército, donde los soldados granujas, descubiertos por el protagonista, desaparecen siguiendo a los fantasmas y se adentran en el campo enemigo, cayendo en manos de los exploradores que vigilan la tranquilidad de los caminos. El más cruel de todos ellos sufre «los golpes imprevistos del florete de Hamlet». Estas palabras, como señala Hernández Bossio (2012: 338), encuentran apoyo en el cierre de la segunda escena del quinto acto de *Hamlet*, momento en el que el florete envenenado⁷⁰⁵ de Laertes

⁷⁰⁵ Recuérdese que es Claudio quien incentiva este enfrentamiento tentando a Laertes para que venga la muerte de su padre Polonio:

REY

No es que crea que no querías a tu padre;
es que sé que el amor está sujeto al tiempo [...].
Hamlet regresa. ¿A qué estarías dispuesto
por mostrar, más en hechos que en palabras,
que eres digno de tu padre?

LAERTES A degollarlo en la iglesia.

REY

Ni al crimen debe darse refugio en sagrado,
ni poner freno a la venganza. Mas, buen Laertes,
si piensas actuar, permanece en tu aposento.
Hamlet sabrá que has regresado.
Haré que algunos elogien tu excelencia
y den doble barniz al gran renombre
que el francés te dispensó, os junten finalmente
y arreglen las apuestas sobre ambos.
Él, como es despreocupado, noble e incapaz
de estratagemas, no mirará las armas; así,
con sutileza de manos, te será fácil
escoger una espada con punta
y, de una artera estocada, desquitarte.

LAERTES

Lo haré; y a ese fin
untaré mi espada de veneno.
Le compré un ungüento a un charlatán,
tan mortal que un cuchillo en él mojado
donde hiera no hay emplasto milagroso
compuesto con las hierbas más enérgicas
del mundo que salve de la muerte
a quien sólo haya arañado. Pondré el veneno
en la punta y bastará con que le roce
para que sea su muerte
(Shakespeare, 2010: 358-359 [IV, viii]).

pasa a manos de Hamlet, el cual acaba con la vida del rey y del propio Laertes, aunque este último también hiere de muerte al príncipe danés⁷⁰⁶.

Para cerrar este análisis, no se puede dejar de mencionar el ya citado interés que otorga Ramos Sucre a lo anecdótico, a determinados detalles sin excesiva importancia en relación con el argumento. En este caso, se trata de unas ranas «criadas del limo, inhibidas y atemorizadas por la voz inquieta de los centinelas. Ostentaban un collar de aljófares sobre la verde librea». La atención que el sujeto poético confiere a dichos animales en medio del relato de su enfrentamiento contra un violento guerrero –al menos de aspecto– resulta llamativa. Incluso se detiene en describir detalles como las manchas blancas, que recuerdan a pequeñas perlas sobre su piel verde uniformada. Una imagen irrisoria y común es, una vez más, transformada por Ramos Sucre en una estampa elevada y lírica a través de la metáfora y la sublimación. En un detalle como esta nimiedad queda patente la genial originalidad del bardo cumanés. Demuestra Ramos Sucre no quedarse satisfecho con una descripción al uso. Busca la ruptura y la novedad a través de un lenguaje cuidado, de una metaforización y personificación que gozan del poder de la sugerencia –estas ranas uniformadas, con esa «librea», ¿no evocan la transformación del batracio en caballero, como recogió el folklore?⁷⁰⁷–.

Junto a este panorama general de personajes shakespearianos, no se puede obviar la importancia que para Ramos Sucre posee la figura de Ofelia. A continuación, un poema

⁷⁰⁶ He aquí el instante preciso:

LAERTES ¡En guardia!

Hiere a HAMLET. Hay un forcejeo y se cambian los estoques. HAMLET hiere a LAERTES (Shakespeare, 2010: 374 [V, ii]).

⁷⁰⁷ Véase “El príncipe rana”, uno de los *Cuentos de hadas de los hermanos Grimm*. En el índice de Aarne-Thompson-Uther”, el príncipe rana o Enrique el férreo, responde al número 440 (*vid.* la “Clasificación Aarne-Thompson-Uther” en la Base de datos del cuento popular multilingüe: <http://www.mftd.org/index.php?action=atu&act=select&atu=440>). Se podría advertir en el poema de Ramos Sucre una ligera evocación a este tipo de cuento, prescindiendo, eso sí, de otros aspectos que lo articulan como la presencia de la dama y su desposamiento con el animal. No obstante, una referencia más explícita a este tipo se encuentra en “La quimera” (*LFF*, 362), donde Viviana «sueña con redimir y ganar un príncipe encantado, víctima del maleficio de la envidia, humillado bajo la forma de un escuerzo y signado en la frente con la imagen de un círculo rutilante». Una edición reciente y llamativa para el público infantil es la preparada por Geronimo Stilton para la editorial Destino en 2013: *Los mejores cuentos de los hermanos Grimm: grandes historias*, traducida al español por Miguel García.

titulado con el nombre de la joven (*ECE*, 225). En él, los efectos del veneno de una bruja –la presencia de un mortífero viento del norte que invita a la sinestesia («colores sordos»), el inicio de un canto lento que provoca el crecimiento de plantas con espinas y la próxima aparición de un reptil hambriento (observado, de modo premonitorio, por un monje en la frente de una calavera, elemento hamletiano por excelencia)– se anulan con la llegada de una joven seguida de un ruiseñor⁷⁰⁸. De nuevo, en este caso, se descubre la importancia fundamental del título de la composición, pues elimina todo atisbo de vaguedad al precisar que esta mujer salvadora es la hermosa Ofelia.

OFELIA

La bruja adereza el veneno de la fiebre soñolienta. Requiere los nenúfares y lentejas del agua.

Desde el cielo de colores sordos, el aquilón de carrillos inflados, imagen de un dibujo holandés, arroja su brisa letal.

Una canturía lenta, insipiente, erige de la tierra la zarza de las espinas y demanda la presencia de un lagarto famélico. El monje de la zozobra avista su efigie en la frente de una calavera de risa desdentada⁷⁰⁹.

Sobre las ruinas, ocultas bajo las redes y lazos de una vid silvestre, la forma aérea de una virgen florecida en un siglo ideal suprime el sortilegio y sosiega el ambiente con sus alas de fantasma.

Y la secunda el ruiseñor, poeta del amor inconsolable.

En relación con los rasgos formales de “Ofelia”, resulta interesante señalar la ausencia de referencias del sujeto poético hacia sí mismo. Se trata, por tanto, de un sujeto implícito, testigo *in situ* de los acontecimientos, los cuales son expuestos mediante formas verbales en presente de indicativo –otro rasgo formal llamativo del poema–. He aquí un

⁷⁰⁸ Ave que remite a otra tragedia de Shakespeare, *Romeo y Julieta*, como se ha comentado anteriormente.

⁷⁰⁹ El territorio de Elsinor, por cierto, también inspira al venezolano Pedro Emilio Coll (1872-1947) para su colección de artículos *El castillo de Elsinor* (1901). En “El sueño de una noche de lluvia”, el protagonista sueña con una peregrinación al castillo de Hamlet, centro de la vida reflexiva e intelectual, acompañado de una fraternidad de individuos consagrados al estudio como él. Todos ellos consideran símbolos sagrados la calavera y la esfinge –«una calavera contemplaba a una Esfinge» (Coll, 1916: 12). Resulta curiosa la introducción de ambos términos por Ramos Sucre en su poema, quizá velada referencia o indirecta mención al autor modernista, al que alude directamente, como ya se ha visto, en “Filosofía del lenguaje” (*LTT*, 82) a propósito de la colocación del adjetivo: «El señor Pedro Emilio Coll insiste una vez más en que el adjetivo aporta al lenguaje una contribución de valor subjetivo. Este juicio demanda algún reparo: los autores más calificados de la materia distinguen el adjetivo antepuesto y el adjetivo pospuesto al sustantivo [...]. De modo, pues, que el adjetivo sólo ofrece y comunica valor subjetivo en el caso de gobernar el cierto modo la frase, antecediendo al sustantivo». Como se desprende de lo expuesto, en el horizonte de intereses de Ramos Sucre también tenían cabida sus coetáneos. Él, sin embargo, con gran valentía, emprende su propio camino creativo en soledad. Tal actitud, como se va mostrando a lo largo de esta tesis, lo caracteriza como el genial revolucionario que es en materia literaria.

nuevo ejemplo de sujeto implícito, esa buitre observador de cariz épico que se recrea en contemplar y transmitir la escena, como se ha expuesto en el capítulo VI. Nada escapa a la visión de este individuo: su mirada transita desde un plano terrenal –con la bruja, los nenúfares y las lentejas del agua–, pasa por el celestial –describe el cielo y el viento del norte amenazador– y se interna en el follaje natural que oculta unas ruinas, de donde emerge la joven que intercepta el conjuro de la bruja. Todo, incluso lo más escondido, es abarcado por la mirada de este sujeto tan propiamente épico. Para cerrar este análisis, he aquí la reflexión de Álvarez (1992: 179), quien se refiere a la revitalización de la figura de Ofelia en la poesía ramosucreana:

la hechicera que llama a las fuerzas malignas utilizaba “los nenúfares y lentejas del agua” y por ello es precisamente Ofelia, la virgen coronada de flores acuáticas y ahogada en el arroyo, la única que puede contrarrestar sus artes. Después de su muerte en la obra shakespeariana, Ofelia alcanza una nueva vida en los poemas de Ramos Sucre.

Hermosa consideración de Álvarez que otorga a Ramos Sucre –como creador– atributos colindantes con lo divino. En resumen, a lo largo de este punto se ha podido comprobar la influencia hamletiana tanto en la concepción de escenarios de cariz nórdico como en la atracción experimentada hacia personajes relativos a dicho drama y, especialmente, hacia Hamlet y Ofelia. El entorno aristocrático fue un ámbito apreciado por el poeta cumanés, pues le permitía recrear en la ficción esos espacios de misteriosa elegancia y enigmática discreción que tan placenteros le resultaban.

VII.2. EL BARDO CANTOR DE CARACTERES

En Shakespeare se mezclan elementos renacentistas, manieristas y barrocos, con predominio de los segundos (Hauser, 1968: 93); una tendencia que se explica a partir de la mezcla: de naturalismo y convencionalismo, de temas trágicos y cómicos, de sensualidad e intelectualidad. Junto a ello, la pretensión por lo extravagante y la originalidad hasta el retorcimiento (Hauser, 1968: 93-94). Una vez más, la muestra de la oscilación que logra la fusión en el genio, el conocimiento de la tradición y la evocación de la misma para crear algo nuevo –rasgos estos que tanto caracterizan también al poeta cumánés, como estamos comprobando–.

La fuerza de la imaginación de Shakespeare se expresa en una potente paleta de caracteres variopintos. Todos ellos, además, parecen ofrecer particularidades de su creador. Como apunta Bonnefoy (2017: 39):

La acción de *Hamlet* tiene lugar en la profundidad del texto de Hamlet, está en su voz, alterando las palabras, produciendo el texto. Dejemos, pues, simplemente hablar a Hamlet, que es el propio Shakespeare, como lo son también Claudio, Gertrudis, Ofelia, pues toda la obra se iluminará sin necesidad de las interpretaciones que a menudo imaginamos y que son previsiblemente artificiosas, contradictorias.

Adisson, en consonancia con la grandeza que percibe en Homero, alude asimismo a la fuerza de la invención de Shakespeare. En el capítulo IX del citado *Los placeres de la imaginación* se refiere a la escritura que es pura invención; una escritura marcada por encantamientos y hechizos, hadas y duendes, y en este punto menciona a los ingleses y, entre ellos, a Shakespeare como ejemplo idóneo:

entre los ingleses, Shakespeare ha excedido incomparablemente a todos los demás. La noble extravagancia de su fantasía, tan perfecta en su línea, le calificaba enteramente para conmover al lector [...]. Hay tal extrañeza, y sin embargo tal solemnidad o majestad en los razonamientos de sus espíritus, hadas, hechiceras, y personas imaginarias semejantes, que no podemos menos de concebirlas naturales [aunque carecemos de reglas para juzgarlas], y es preciso confesar, que si en el mundo hay tales personas, deben [muy probablemente] obrar y hablar como él las ha representado (Addison, 1991: 200).

Uno de los cuantiosos méritos literarios de Shakespeare tiene que ver con el dibujo de los personajes. Resulta muy significativo el inicio del ensayo sobre *Hamlet* del intelectual puertorriqueño Eugenio María de Hostos, publicado en 1873:

Como en todas las obras del delicadísimo psicólogo hay en *El príncipe de Dinamarca* un atractivo superior al de la fábula: el de los caracteres. Shakespeare no crea una acción para adaptarle personajes; crea hombres, seres humanos, cuyo carácter determinado, positivo, consecuente, origina la acción.

Más de una vez se encuentran personajes ociosos en las tragedias del autor-actor: nunca, por ocioso que sea, deja ese personaje de ser un hombre, un individuo, un carácter, ya personal, ya genérico (Hostos, 1952: 4).

He aquí una idea que consideramos fundamental para vincular a Ramos Sucre y Shakespeare: la capacidad de ambos para profundizar en la psicología humana y, por extensión, para reflejar caracteres. Los sujetos ramosucreanos y el propio cumanés parecían ser conscientes de este don shakespeariano, en “Siglos medios” (*ECE*, 213) podemos leer:

Klingsor merece figurar en el teatro de Shakespeare. Se había enemistado con los hombres al sucumbir en una aventura galante. Incurría en el exceso de llamarse heredero y descendiente de Virgilio. El dramático inglés, apasionado de Italia, pudo convenir en esta novedad y honrarlo con el sobrenombre de marqués de Capua, acogiendo un residuo de la tradición.

Una personalidad carismática como el mago Klingsor⁷¹⁰ le parece al sujeto de Ramos Sucre digno de hallarse entre el elenco de caracteres que desfilan por los dramas shakespearianos. Individuo complejo y excesivo que, sin duda, podría residir en las páginas del bardo inglés⁷¹¹. La elucubración ramosucreana va más lejos aún: imagina que un modo de haber llegado a la obra de Shakespeare podría haber sido mediante el personaje del marqués de Capua, Landulfo II de Capua, hombre verídico que inspiró este personaje. Resulta curioso el modo en el que Ramos Sucre denomina este procedimiento creativo a partir del cual el autor bucea en la realidad y la recrea en su obra: se refiere a

⁷¹⁰ Personaje también incluido en “El herbolario” (*ECE*, 191), quien regala un traje al sujeto poético: «Una doncella se abstuvo de censurar mi traje irrisorio, presente de Klingsor, el mago infalible».

⁷¹¹ Cuenta Theodoricus de Apolda en su *Vida de Santa Isabel* que Klingsor predijo el nacimiento de Santa Isabel de Hungría. Aparece caracterizado como un ser odioso en la crónica de Erchempert, obra que inspiró a Eschenbach para crear el personaje de Klingsor en su romance *Parsifal* –obra que, por cierto, inspiró a Wagner–. Véase el artículo de Fátima Gutiérrez (2006): “Klingsor de Hungría”.

ella con el sintagma «residuo de la tradición»⁷¹². Esta técnica, como se observa, no es otra que el método evocador al que apuntamos en nuestra tesis y del que Ramos Sucre, arqueólogo de la cultura, demuestra servirse conscientemente, como hizo Shakespeare. Con esta referencia a Klingsor, el poeta cumaneño está alabando, al tiempo, el elenco de personajes creados por el bardo de Avon: individuos fascinantes, atrayentes, carismáticos, profundos, complejos, imágenes vivas del palpitar humano, seres vivos que fluctúan y encierran una gama anímica propia de todo ser. Tales son las criaturas shakespearianas y Ramos Sucre experimenta una atracción intensa hacia tanta riqueza espiritual y tantos pliegues interiores.

Atendiendo al poder de la imaginación de Shakespeare y a su capacidad para reflejar distintos caracteres, podemos vincular esta aptitud con la profunda originalidad que demuestra Ramos Sucre para adentrarse en los más diversos espíritus vivientes. Ambos son concedores del ser palpitante y demuestran su maestría poniendo en acción una amplia galería de personajes. Ramos Sucre logra mostrar la complejidad mental del individuo juvenil de estirpe espiritual de “Miércoles de ceniza” (*LTT*, 42); de féminas intuitivas y contemplativas como la dama enlutada de “La ventana” (*LTT*, 68)⁷¹³ o la bella veneciana de “Renacentista” (*LTT*, 94); del anciano cuya autoridad fracasa ante su hija

⁷¹² En relación al término *residuo* incluido en el sintagma, es preciso indicar, sin embargo, que este comporta ciertas connotaciones desafortunadas, aunque el autor no se sirva del sustantivo en el sentido de ‘sobra, desperdicio’—pues la admiración que demuestra hacia Shakespeare difícilmente permite advertir una consideración irónica de la oración, como sí hace en otras ocasiones; véase, *verbi gratia*, “El rescate” (*ECE*, 227)—. Pero su etimología, procedente de *RESIDUUM*, significa ‘resto’, por lo que la construcción «residuo de la tradición», aunque no resulta armónica, sí sorprende al lector según el punto de vista aquí adoptado. En esta ocasión, Ramos Sucre se convierte en muestra paradigmática del refrán «Consejos vendo y para mí no tengo»; es otro ejemplo de contradictoria oscilación. Aconseja a su hermano Lorenzo, como ya se ha apuntado: «...no olvides que primero está la belleza que la originalidad» (453). Sin embargo, parece que en esta ocasión apuesta por el impacto sorprendente de la construcción antes que por la hermosura formal. Asimismo, no podemos dejar de recordar el último poemario de Ramos Sucre, titulado precisamente con este término. El “Residuo” (428) de la composición parece ser la sensación que el protagonista parece poseer de sí mismo. Él, según hemos comentado en el capítulo II, se encuentra en una cama de piedra y acaba de recibir un beso helado. Todo en su persona va a provocar la huida de los seres con los que se cruza: tanto sus propios rasgos —la voz— como los objetos que porta —un «laúd siniestro»— causan la indiferencia e incluso el repudio de las mujeres —cierran la ventana a su paso— y hasta del «ave procelaria» introducida al final del poema —la cual se distancia de su camino—. Pero, además, gracias al título podemos inscribir el texto ramosucreano en esa línea de la tradición donde el autor llega a ser un elemento más —un «residuo», como él mismo escribió— de esta. Un engarce más en la cadena evocadora.

⁷¹³ Poema posteriormente analizado. Véase capítulo IX.

enamorada en “El asedio” (*LFF*, 307)⁷¹⁴; de hombres que expresan “El remordimiento” (*LFF*, 312) que sienten a través de la catarsis artística. Pero la ambición ramosucreana es tal que el poeta consigue casi animalizarse y cantar las vicisitudes de un ave, como en el ya comentado “Vislumbre del día aciago” (*LTT*, 112)⁷¹⁵, o aproximarse al profundo sentimiento de una flor estática que clama por huir en “La casa del olvido” (*LTT*, 116)⁷¹⁶. No obstante, no llega a ejecutar esta metamorfosis por completo: en los casos expuestos utiliza la tercera persona del singular para describir tanto las circunstancias externas de los personajes como sus pensamientos y deseos; se sirve, pues, de un sujeto poético implícito en tercera persona de singular (Cervera Salinas, 1992: 16). Veamos una muestra de lo apuntado:

MIÉRCOLES DE CENIZA

Sobresale en el concurso de los fieles ingenuos por la severa majestad que levanta su hermosura decaída. Lucen las galas últimas de la juventud con el doliente esplendor de la tarde, y aridece y blanquea sus cabellos el implacable otoño que arranca las hojas trémulas. Las melancólicas memorias de sus años juveniles sugieren la nostalgia de espléndidos festejos en un castillo señorial abandonado, y a oscurecer de lágrimas sus ojos viene, en el umbral de la vejez, un mensaje del pasado radiante en el recuerdo de anticuadas músicas.

El olvido, inexorable centinela, custodia su ventana, y ya ante ella no sucumben las demandas suplicantes, como olas rumorosas y humildes al pie de una roca inaccesible. Esquiva su alma a la mundana agitación, y moderada por el desengaño, vuela como la enlutada golondrina a recogerse en el ambiente místico del templo. Allí queda cautiva de la música que surge y se dilata cual la humareda lenta del incienso, y abomina del siglo entre un rumor de fúnebres latines.

Ocupa su alma el pensamiento de lo que es divino e inmortal desde que tuvo el espejo para su belleza mustia la censura pesimista de la calavera, y viste desde entonces los sombríos colores que simbolizan la desolación de nuestra vida y que son propios para lamentar el estrago irremediable del tiempo. La injuria de los años no oscurece el espejo de sus ojos que alumbran con vivo esplendor, como en virtud de un rito perenne. Ellos prestan a su rostro religiosa gravedad y la exhiben agotada y penitente cual si extenuara su vida el culto de un numen adusto.

Arrepentida de profanos coloquios y ávida de dolores, guarda para la cruz inflexible la confidencia de sus cuitas. Con desear para su frente, por piadosa imitación, la corona de sangrientas espinas ahuyenta el recuerdo de las fiestas. Para expiar las mundanas ilusiones satisface el extremo de la enmienda y eleva sobre el yermo de su vida, para alumbrar el resto de su viaje, el cirio de cadavérica luz.

⁷¹⁴ Composición de clara inspiración shakespeariana y, en concreto, centrada en las complicadas relaciones entre los Capuleto y los Montesco. Tanto el inicio como el cierre lo certifican con las alusiones al balcón y al ruiseñor: «La amada se presentó en el balcón, después de escuchar la contraseña»; «La niña ejecuta al piano el aria del ruiseñor enamorado».

⁷¹⁵ Véase capítulo I.

⁷¹⁶ Poema que analizaremos en el capítulo IX.

Incluido en *Trizas de papel* con el mismo título ocupando la decimotercera posición (R.S., 1991: 39-40) y situado en *La torre de Timón* en el vigésimo quinto lugar, “Miércoles de ceniza” no refleja modificación alguna entre las dos publicaciones. Es un poema interesante porque por primera vez se sirve Ramos Sucre de un sujeto poético implícito en tercera persona del singular para bucear en la interioridad del ser. Aunque previamente, en “El solterón” (*LTT*, 29-30), va a hacer uso de este procedimiento, el sujeto continúa ligado al personaje descrito mediante la primera persona del plural, empleada con un sentido genérico para extrapolar los pensamientos del individuo al grupo –de lo particular a lo universal nuevamente– y viceversa⁷¹⁷. Pero en “Miércoles de ceniza” ya no hay rastro de un *yo* ni de un *nosotros* –aunque se pueda intuir–: muestra la variedad de este carácter a través de una distancia manejada con naturalidad.

El poema constituye el debate interior de un eclesiástico que se esfuerza por borrar de su mente el recuerdo –expresado mediante «olas», como en “Preludio” (*LTT*, 3)⁷¹⁸– de una juventud de disfrute –propia del nivel estético kierkegaardiano–. El personaje padece el tormento de revivir el brío juvenil desde el claustro –un caso de ese «*nessun maggior dolore*»⁷¹⁹ del que hablaba Francesca en el canto V del “Infierno”: «recordar el tiempo de la dicha/ en desgracia» (Dante, 2008. 57 [V, 122-123])–. El protagonista, no obstante, ha escogido su situación con plena conciencia –estadio ético–: es un fiel más que ocupa sus meditaciones con acontecimientos relativos a la inmortalidad del alma. Sin embargo, pese a su convencimiento, late en él la espontaneidad caballeresca, ese «pasado radiante» que parece acompañarlo cada día. Ramos Sucre refleja, concretándolo en el espíritu de este personaje, la variedad anímica del ser humano. Advertimos, como Eugenio María de Hostos subraya a propósito de los personajes shakespearianos (1952: 370), que todos los individuos en *Hamlet* conjugan diversas facetas: al lado del defecto aparece la virtud y

⁷¹⁷ Por ejemplo: «Sobre el mundo en la hora de nuestra vejez llora la amarilla luz del sol», se lee en el primer párrafo; «la alegría ruidosa de los niños canta en nuestro espíritu», aparece en el tercero. Sin embargo, también se incluye «el soltero ya viejo» que «daría tesoros por el retorno del pasado»; «A éste, desligado de la vida, desinteresado de la humanidad, estorboso en el mundo, lo espera con sus fauces oscuras la tumba. Fastidiado debe ansiar la muerte...».

⁷¹⁸ También resulta curioso el papel seductor que asocia a la música, tanto las «anticuadas músicas» que lo conectan directamente con un pasado señorial como «la música que surge y se dilata cual la humareda lenta del incienso» en su presente eclesiástico.

⁷¹⁹ Dante (2008: 56 [V, 121]).

ambos rasgos se muestran próximos en un mismo espíritu –más allá de los aparentes radicalismos que parezcan observarse–. El talante más reservado del personaje de “Miércoles de ceniza” se debate –para finalmente castigarse– con el deseo de extroversión. Ambos estados conviven en él: luce «las galas últimas de la juventud», pero ya se encuentra directamente situado «en el umbral de la vejez», como si no hubiese una progresión ni un estadio intermedio entre ambas edades. Es necesario indicar que la actitud del sujeto poético es radicalmente pesimista en lo que concierne al *tempus fugit*: fin de la juventud, fin de la hermosura, fin también del día y fin del verano. No hay tregua porque «el implacable otoño» arrambla con el paisaje y también con sus cabellos. Hay una disposición general, tanto del personaje como del paisaje, para recibir el invierno y la noche.

Una serie de datos incluidos en el tercer párrafo de la composición ramosucreana evocan la figura del príncipe Hamlet: se trata de un individuo reflexivo y de acentuada espiritualidad –«Ocupa su alma el pensamiento de lo que es divino e inmortal»–, sufridor de «la censura pesimista de la calavera» y ataviado de luto –«viste desde entonces los sombríos colores que simbolizan la desolación de nuestra vida y que son propios para aumentar el estrago irremediable del tiempo»–. Pero este personaje no ha sufrido el golpe de la traición familiar ni ha recibido la visita de un espectro clamando venganza. El conflicto que experimenta es consigo mismo, consciente de su condición efímera –tal vez en un “Miércoles de ceniza”–, seguro de estar a mitad «de su viaje». Añorante de las fiestas pasadas y ahora sumido en melancólicos debates interiores, se martiriza con «la cruz inflexible», «la corona de espinas», «el cirio de cadavérica luz». A estos símbolos del dolor y de la fragilidad humana se entrega, confiado en que lo conducirán a la redención final. Siente, como Hamlet, «la influencia que tiene la vida moral en la normal» (Hostos, 1952: 389) y por eso torna al claustro pese a la excitación que lo acompaña.

Advertimos, pues, que Ramos Sucre –genio de la evocación y condensador de las etapas de una vida– logra introducirse en un ser que concita tanto el tercer nivel kierkegaardiano como el primero. La complejidad del personaje es absoluta. El poeta, desde su estadio ético –convencido de su naturaleza y a la vez, como decimos, sintetizador de las otras etapas vitales– nos transmite con autenticidad el conflicto del personaje,

llegando a acceder a sus mecanismos asociativos mentales –el modo en el que lo asaltan los recuerdos–. Nos situamos, en definitiva, ante un individuo que podría ser cualquiera –pues sus atributos religiosos son parte del atrezo–. La desazón que experimenta hacia su condición perecedera permite la identificación de cualquier receptor.

Otra composición digna de contemplar en este punto es “Renacentista” (*LTT*, 94). Resulta interesante comprobar el modo en el que Ramos Sucre lleva a cabo el proceso de inserción en los pensamientos del personaje, mostrando la profundidad del mismo:

RENACENTISTA

La veneciana altiva de tez nevada, escucha las barcarolas desde la azotea de su mansión bizantina. Mira la tarde fantástica, de celajes dispersos, semejanza de tesoros volcados sobre el piso de un palacio roto a la fuerza. Un soplo del mar desata los cabellos de luz sobre la veste azul y la besa el rostro mortificado.

Defiende a veces con la diestra los ojos deslumbrados, adornándose con el atributo de una ceguedad temprana y divinadora, y la breve sombra de la mano aumenta la dignidad de la faz muda.

La mujer nota el arribo de las galeras alegres, ostentosas de blasones dominantes, animadas con el atavío de las banderolas triangulares y volubles. Vienen de visitar naciones indicas, de alma sinuosa, de prosperidad inficionada, sujetas a la voluntad de reyes disipados.

Reconoce a los vencedores del mar fluctuoso, deshecho en montes, marinos prendados de constelaciones hechiceras, rescatados y salvados por algún vuelo de aves de vida continental; y desadvierte la hazaña de la juventud aguerrida, de fuerza probada en el océano patente.

La virgen refractaria condena las mercedes de la fama, siguiendo la voz de un orgullo terminante. Conoce las ideas de su tiempo, recreo de un ideal soberbio, enemigo de la fe tradicional. Resume el infortunio de su casta, de porte senatorial, extinguida bajo la saña de una facción victoriosa, y oculta su vida y su nombre en la morada bizantina, arruinada secretamente por el mar, celador previsto de su lápida.

De la descripción del sujeto y su situación externa inmediata en el primer párrafo –la veneciana de piel clara contemplando el atardecer marítimo y ventoso en la azotea de una mansión bizantina⁷²⁰–, de la demora, en el segundo párrafo, al transmitir ciertos gestos que denotan la elegancia de su persona –el silencio, el modo con el que se cubre los ojos con la mano derecha para no deslumbrarse–, pasa a referir en los párrafos tercero y cuarto las circunstancias externas más ajenas al personaje –la llegada de unos marinos, vencedores en alguna batalla naval–, para concluir, en el quinto, con el regreso al foco inicial –la veneciana– y a los hechos que envuelven su desdicha –la muerte de sus

⁷²⁰ Como muchas de las construcciones venecianas, influidas por el arte bizantino. *Cfr.* Ravegnani (2011): *Bizancio y Venecia. Historia de un Imperio*.

parientes– con una mención última a la naturaleza que habrá de absorberla. He aquí una nueva muestra de lo que se ha denominado “ley fundamental de la disposición” en los poemas ramosucreanos, esos cuatro puntos básicos que estructuran muchas de sus composiciones –presentación del personaje en relación con la naturaleza, introducción del presagio que genera inquietud, inserción de otros personajes que pueden aumentar la tensión y cierre centrado en el personaje inicial vinculado con el entorno natural–. En esta ocasión, los cuatro puntos clave parecen confirmar una sospecha: ¿está la veneciana intuyendo el fin de su linaje debido a la actitud soberbia de los guerreros de su estirpe? Algo parece chirriar en la alabanza de la osadía: quizá la bravura desmedida, sin objetivo, la actitud del valentón jactancioso, la ostentación fanfarrona que envuelve el comportamiento bestial. Ella «desadvierte la hazaña de la juventud aguerrida» porque sus enfrentamientos no han sido justos: han luchado contra naciones de escasa prosperidad, de gobernantes poco firmes, y no merecen el aplauso –aunque puedan gozar de cierto renombre–. Una actitud que, además, habrá de llevarles a la ruina.

Esta preocupación tan profunda por el porvenir vuelve a arraigar en el estadio ético del ser. Cabe advertir una vez más ese conflicto hamletiano concretado en la inserción de lo moral en la existencia (Hostos, 1952: 389): el enfrentamiento desigual no es algo digno de elogio y la dama protagonista plantea sus ideas al respecto. Ramos Sucre, además, hace gala de su maestría al introducirse, hacia el final del poema, en los pensamientos de esta mujer para, seguidamente, salir de ellos con absoluta naturalidad. Apunta su rechazo de la fama y alude a la historia de su linaje extinguido –siempre focalizando en la protagonista– para, por último, anunciar su fallecimiento en la casa donde se encierra voluntariamente, custodiada por las olas que suele contemplar y que también erosionarán la construcción. Al igual que en “Miércoles de ceniza”, se atisba en el personaje una preocupación por el devenir existencial que culmina con el anuncio de su futura lápida.

Para finalizar con esta sección, junto al ejemplo del eclesiástico y de la dama, traemos a colación la figura del artista en “El remordimiento” (*LFF*, 312). Certificamos, con este último caso, la capacidad ramosucreana para vivificar distintos caracteres y exponer la compleja interioridad humana:

EL REMORDIMIENTO

El gentil hombre pinta a la acuarela una imagen de la mujer entrevista. La vio en el secreto de su parque, aderezada para salir a caza, en medio de una cuadrilla de monteros armados de venablos.

El gentil hombre imprime la visión fugaz, marca la figura delgada y transparente.

Los caballos salieron a galope, ajando la hierba de la pradera lustrada por la lluvia. El gentil hombre se incorporó a la cabalgata, de donde toma la escena para el arte de su afición.

Recuerda las peripecias y los casos de la partida y, sobre todo, la muerte de su rival, precipitado dentro de un foso inédito en el curso de la carrera.

El gentil hombre fue inhábil para salvar la vida del jinete y llega hasta considerarse culpable. Abandona el pincel y se cubre con las manos el rostro demudado por las sugerencias de una mente sombría.

En esta composición, un artista pinta con acuarelas la imagen de una dama cazadora que contempló en un parque. Resulta interesante el modo en el que las referencias a la elaboración artística del pintor se van entremezclando en la composición con su recuerdo. El pensamiento del protagonista avanza desde la rememoración de la mujer, al grupo en el que se encontraba englobada y que parecía presidir –una cuadrilla de monteros– para, finalmente, recordar la muerte «de su rival» –quien tal vez se sintiese interesado por la misma dama que él– y sumirse en la desesperación por ella. Sin embargo, lo más interesante es el modo en el que se refleja “El remordimiento” del artista y que Ramos Sucre introduce magistralmente, demostrando la hondura del carácter del personaje: apenas en un párrafo –el penúltimo– inserta los sucesos y en otro –el último– comunica su inquietud. Explica el sujeto poético implícito que, al caer su contrincante a una zanja desconocida, el artista no logra salvarlo y llega a considerarse culpable de su muerte. A ello se une la acuarela del protagonista, reproduciendo «la figura delgada y transparente» de la mujer –reflejando, una vez más, la evanescencia de la dama–.

Es llamativo observar como de un proceso aparentemente nimio –un hombre aficionado a pintar con acuarelas– Ramos Sucre desarrolla una inquietud vital compleja, expone el perfil de un individuo –tímido, sigiloso, algo inseguro tal vez– y alude a un fallecimiento. Demuestra ser él también, como Shakespeare (Hostos, 1952: 369), un psicólogo preciso cuyo genio enlaza contenido y forma de manera exquisita. En este sentido cabe destacar que, desde el punto de vista de la estructura, el sintagma «El hombre gentil» aparece articulando gran parte de la composición. A modo de anáfora introduce tres párrafos –el primero, el segundo y el quinto– y todavía se observa el sintagma en el tercero. Ramos Sucre se encarga de recordar al lector la cortesía y educación del

personaje, certificando su incapacidad para haber intervenido en la creación de ese «foso inédito». Pero, si no ha participado y él no tiene mayor culpa en el fatal desenlace, ¿a qué se debe su remordimiento? Lo único que sabemos a ciencia cierta es que intentó salvarlo y no fue capaz; sin embargo, tal vez este sujeto de «mente sombría» llegase a desear dicha resolución alguna vez y crea, desde su inseguridad, que ha podido influir en la muerte del jinete. Vemos, en definitiva, el modo en el que Ramos Sucre se introduce en lo más íntimo de sus personajes, trabajando con sus sentimientos e ideas, hallando en el plano de la abstracción materia creativa. El lector experimenta una sensación de inmediatez y realidad –de teatralidad (Ubersfeld, 1989: 11)⁷²¹– cuando este pintor se desploma emocionalmente en el cierre del poema, cubriéndose el rostro con profundo *pathos* –un comentario por parte del autor que tiene, por cierto, mucho de acotación dramática–.

⁷²¹ Vid. Anne Ubersfeld (1989): *Semiótica teatral*.

VII.3. EL POETA Y EL DRAMATURGO

En sus escritos *Sobre literatura y arte* (1987), una serie de textos dispersos que salieron a la luz de manera póstuma⁷²², Fernando Pessoa (1987: 36) envía una carta a João Gaspar Simões el 11 de diciembre de 1931 donde indica considerarse como:

un poeta dramático; tengo continuamente en todo cuanto escribo la exaltación íntima del poeta y la despersonalización del dramaturgo [...]. Como poeta, siento; [...] como poeta dramático, siento desligándome de mí; [...] como dramático (sin poeta), transmutó automáticamente lo que siento hacia una expresión ajena a lo que sentí, constituyendo en la emoción una persona inexistente que la sintiese verdaderamente y por eso sintiese como consecuencia otras emociones que yo, puramente yo, me olvidé de sentir.

El poeta encuentra en el procedimiento dramático un modo idóneo de expresión más libre. Rivera (1981: 49-50) opina que, probablemente, Ramos Sucre llegó a formularse cuestiones similares a las que el poeta portugués se hizo en relación con las máscaras y submáscaras que cada uno porta⁷²³.

La escritura del venezolano, rasgo ya apuntado por la crítica, resulta profundamente dramática. Mucho se ha escrito sobre el empleo explícito del pronombre de primera persona del singular en las composiciones del cumanés, como posteriormente se comprobará; en este lugar se llevan a examen las posibilidades artísticas que Ramos Sucre extrae de la escritura dramática y, concretamente, del hacedor de caracteres por excelencia que es Shakespeare. La riqueza y profundidad de los sujetos incluidos en sus composiciones –muchos de ellos, como se está viendo, prestados de la tradición artística y literaria– exhiben un parentesco innegable con el maestro del drama. En *Literatura venezolana del siglo XX*, Arráiz Lucca introduce una consideración que resulta idónea para abordar este asunto:

En verdad, no siempre se ha comprendido cabalmente que la obra de Ramos Sucre tiene mucho de dramaturgia y que él mismo casi nunca se expresó sin el recurso de una máscara, entre ellas la de Timón de Atenas, el personaje que Shakespeare trabajó (Arráiz Lucca, 2009).

⁷²² Como se sabe, al igual que la mayoría de su obra, a excepción de *Mensaje*.

⁷²³ «Me quité la máscara y me la puse de nuevo./ Así se está mejor,/ así soy la máscara» (“Me quité la máscara y me miré al espejo”, Pessoa [2015b: 939]).

Ya se ha mencionado en el capítulo VI la relación entre su poemario de 1925 y el personaje de Shakespeare. Se ha presentado, asimismo, el trabajo que Ramos Sucre ejecuta, partiendo de escenarios y personajes shakespearianos. A partir de todas estas relaciones más literales o externas, el objetivo continúa con la profundización en su capacidad para calar en el espíritu humano. Fue tan profundo conocedor de las almas humanas que a veces les permitía hablar por sí mismas, aunque sin dejar de introducirse un poco en ellas, llegando a empapar con su ser a los personajes –o viceversa, pues no son pocos los individuos que parecen cobrar vida plena–; tal es el trabajo constante que lleva a cabo Ramos Sucre. Mas no debemos perder de vista que el autor, en el mundo ficcional, se expresa a través de un personaje que podrá ofrecer un parentesco más o menos acusado con su creador, pero que no deja de ser una máscara⁷²⁴.

VII.3.1. La ubicuidad del yo

...los escritores atribuyen a la humanidad sus opiniones, porque casi nunca se atreven a hablar de sí mismos y emplean en lugar del *yo* franco y odioso el *se* vago e impersonal (*LAP*, “Ideas dispersas sobre Fausto” [410]).

Estas palabras que Ramos Sucre publica en 1912 en el número 488 de *El Cojo Ilustrado* y que recupera Insausti en *Los aires del presagio* son las mismas que destaca Rama (1985: 200) para referirse al empleo reiterado del pronombre *yo* por parte del poeta cumánés. Con el fin de reflejar la frecuencia con la que se sirve de dicho pronombre en su obra, he aquí una tabla en la que recopilamos los textos ramosucreanos en los que advertimos su uso –en singular o plural–:

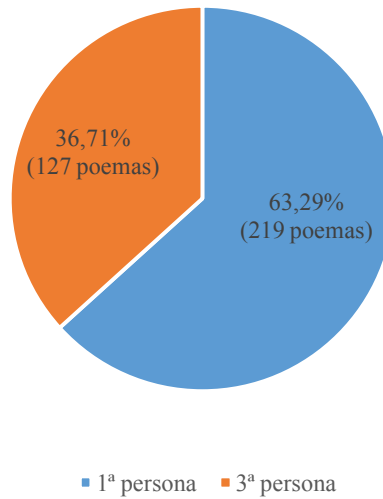
⁷²⁴ En este sentido, considera Molina (1971: 239): «Se habla demasiado a la ligera, pero con una suficiencia que alarma, de cosas como “la proyección desnuda del yo”. ¿Quién ha proyectado su “yo” desnudamente? La “psicología profunda” nos enseñó desde hace casi 60 años que ese fenómeno no existe, y que la personalidad procede etimológicamente de “persona” o “máscara”, y no en vano».

<p><i>La torre de Timón</i></p>	<p>“Preludio” (3), “Plática profana (4-7), “El fugitivo” (8), “A un despojo del vicio” (9), “El familiar” (10-11), “Cansancio” (14-15), “Epicedio” (17-18), “Elogio de la soledad” (19-20), “Entonces” (22-23), “La alucinada” (24), El solterón” (29-30), “La tribulación del novicio” (32-33), “La cuita” (34), “Discurso del contemplativo” (39-40), “El episodio del nostálgico” (45), “El retorno” (46), “El crimen de la esfinge” (49-50), “La conversión de Pablo” (51-52), “Ocaso” (53), “La balada del transeúnte” (64), “Romanza” (67), “El culpable” (69), “Una desposada” (79-80), “Hechizo” (81), “La presencia de naufrago” (83-84), “El tesoro de la fuente cegada” (85), “El rapto” (88), “El hijo del anciano” (89), “El rezagado” (90), “El ensueño del cazador” (91), “La ciudad” (97), “El mensajero” (99), “El aventurero” (101-102), “La vida del maldito” (103-104), “El sueño” (105), “La penitencia del mago” (106), “El cruzado” (108-109), “Las aves de la visionaria” (114), “Trance” (115), “El avènement de Sagitario” (120), “El pupilo de Fabricio” (122-123), “Diva” (124), “El romance del bardo” (129), “Vestigio” (130).</p>
<p><i>Las formas del fuego</i></p>	<p>“Las ruinas” (271), “El rito” (272), “Acíbar” (274), “El mandarín” (276), “El castigo” (277), “El emigrado” (278), “El guía” (280), “El real de los cartagineses” (281), “La amada” (283), “La noche” (284), “La plaga” (286), “La venganza de Viviana” (288), “El nómada” (289), “La entrevista” (290), “El cómplice” (292), “El desagravio” (294), “El extravío” (295), “El convite” (296), “El ídolo” (297), “El retrato” (298), “Los gallos de la noche de Elsinor” (299), “El desesperado” (300), “Micenas” (301), “El alivio” (302), “La bruja” (304), “El sopor” (305), “Ancestral” (306), “El riesgo” (309), “El hidalgo” (310), “El presidiario” (314), “La sombra de la hija del faraón” (315), “Merry England” (316), “La ilusión” (317), “El ciego” (318), “Las mensajeras del alba” (322), “El sino” (323), “El adolescente” (324), “La deriva” (325), “Nocturno” (328), “Bajo el ascendiente de Shakespeare” (330-331), “El rajá” (333), “Mar latino” (334), “Sutileza” (335), “Semiramis” (340), “El viaje” (341), “Las suplicantes” (347), “La caza” (348), “Divagación” (349), “Dionisiana” (351), “El reino de los cabiros” (353), “El paseo” (354), “Ofir” (355-356), “La vigilia del campamento” (357), “El protervo” (358-359), “Hesperia” (360), “El justiciero” (363), “La campaña” (365-366), “El venturoso” (370), “El musulmán” (371), “El cortesano” (373-374), “El fenicio” (376), “El knut” (377-378), “El Sagitario” (379), “El malcasado” (380), “Montería” (381), “La ciudad de las puertas de hierro” (382), “Alastor” (385), “El clima del nopal” (386), “Los celos del fantasma” (388-389), “La acedía del claustro” (390), “Bajo el velamen de púrpura” (391), “El cristiano” (392), “El hallazgo” (393), “Bajo la advocación de Saturno” (394-395), “El lince” (396-397), “El escolar” (398), “El desahucio” (399), “El lapidario” (401), “El viaje en trineo” (402-403), “El alumno de Tersites (404), “Tácita, la musa décima” (405), “Carnaval” (406).</p>

<p><i>El cielo de esmalte</i></p>	<p>“Victoria” (133), “El valle del éxtasis” (135), “El verso” (137), “El duende” (138), “Lucía” (139), “El capricornio” (140), “Los gafos” (141), “Antifona” (142), “La salva” (143), “Las fuentes del Nilo” (144), “El cirujano” (145), “Bajo la ráfaga de arena” (146), “El peregrino de la fe” (148), “La inspiración” (150), “La cábala” (151), “Los hijos de la tierra” (153), “El ciego infalible” (155), “El bejín” (156), “El vértigo de la decadencia” (157), “Isabel” (158), “Edad de plata” (159), “Entre los eslavos” (160), “El superviviente” (161), “El derrotero de Camoens” (162), “La vida mortecina” (165), “Los acusadores” (167), “La juventud del rapsoda” (168), “El tótem” (170-171), “Los sentidos iluminados” (172), “La trova” (173), “La nave de las almas” (175), “El lego del convento” (178), “Los elementos” (179), “El cazador de avestruces” (181), “Entre los beduinos” (183), “El clamor” (184), “El favor” (186), “Del país lívido” (187), “Las almas” (189), “La cuestación” (190), “El herbolario” (191), “La mesnada” (192), “El error vespertino” (193), “El vejamen” (198), “El ramo de la sibila” (199), “El resfrío” (200), “El rencor” (202), “La hija del cisne” (206), “El olvido” (207), “Los ortodoxos” (208), “La alianza” (210), “La jornada del eremita” (211), “La abominación” (212), “La merced de la bruma” (214), “El monigote” (215), “Los lazos de la quimera” (218), “La zarza de los médanos” (221), “La presencia” (222), “De profundis” (223), “El disidente” (226), “El rescate” (227), “La procesión” (228), “La virtuosa del clavecín” (230), “El alumno de Violante” (232), “El asno” (233), “Año desierto” (234), “El caballo del lucero” (236), “El cautivo de una sombra” (237), “La presea” (239), “Del suburbio” (240), “Bajo el cielo monótono” (242), “El evangelio” (243), “El selenita” (244), “La virgen de la palma” (245), “El domicilio del eider” (247), “Las virtudes” (248), “Falena” (249), “El aprendiz” (250), “La pía” (251), “La canonessa” (252), “Elaina” (253), “El peregrino ferviente” (254), “Constanza” (255), “La huella” (256), “El buhonero de Galata” (257), “La ciudad de los espejismos” (258), “El jardinero de las espinas” (259), “Serafita” (260), “El tejedor de mimbres” (261), “El arribo forzoso” (262), “El bienaventurado” (263), “Fantasía del primitivo” (264), “Omega” (265),</p>
---	---

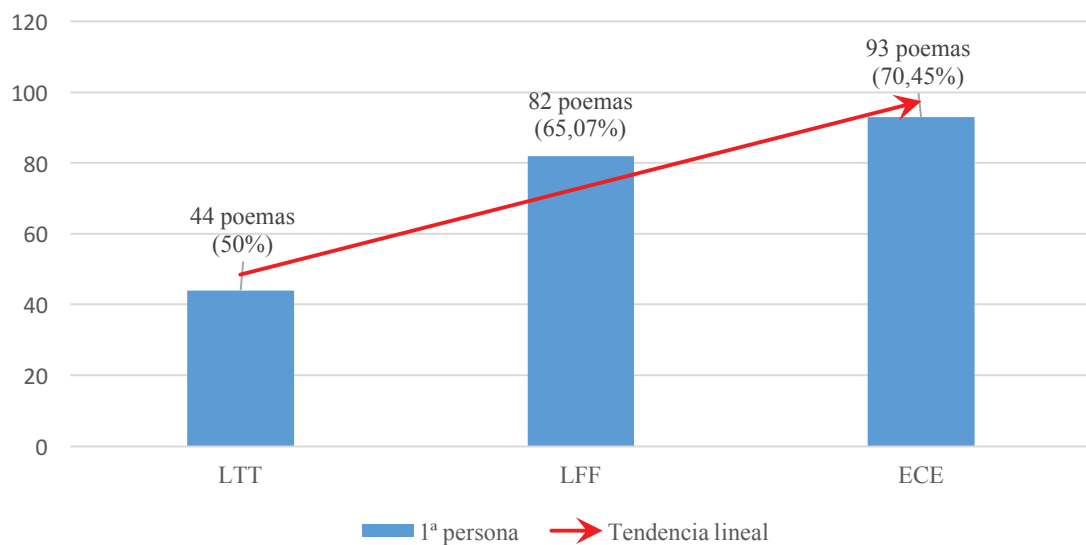
Cuarenta y cuatro poemas en *La torre de Timón*, ochenta y dos en *Las formas del fuego* y noventa y tres en *El cielo de esmalte* en los que se incluye la primera persona. Doscientos diecinueve poemas de trescientos cuarenta y seis en los que se incluye la primera persona. Una cifra superior con diferencia a los ciento veintisiete articulados a partir de la tercera persona.

Distribución total de la persona en la obra de Ramos Sucre



Esta cantidad de composiciones en las que advertimos la primera persona ofrece, además, una progresión. En el capítulo II se mencionó la evolución que experimenta la escritura de Ramos Sucre en relación al empleo de la misma. A continuación introducimos un gráfico en el que se puede contemplar este proceso:

Evolución del uso de la 1ª persona



¿Está Ramos Sucre, como parece sugerir él mismo, exponiéndose veladamente tras ese pronombre y cada vez con mayor frecuencia? ¿Habla de sí mismo con sinceridad –y cierta repugnancia, quizá, para el lector por su atrevimiento y narcisismo⁷²⁵–? «Sí y no» opina Rama (*ibíd.*). Algo así como el sujeto poético de “El vértigo de la decadencia” (*ECE*, 157) o el de “Los elementos” (*ECE*, 179): ambos atienden a lo que sucede a su alrededor –uno observa, el otro escucha– y lo transmiten al receptor; pero muy discretamente, pues apenas se advierte su presencia si no se repara en el «Asisto» que abre “El vértigo de la decadencia” o en los pronombres de primera persona en “Los elementos” –el «me» proclítico del inicio, «me refería», y el posclítico en el tercer párrafo, «describirme»–. Se produce, pues, una mezcla entre objetividad y subjetividad; aspecto que será abordado seguidamente en el apartado VII.3.2. El monólogo dramático.

EL VÉRTIGO DE LA DECADENCIA

Asisto en el coliseo romano al sacrificio de los mártires sublimes. Se han juntado en el centro del estadio y sugieren el caso de una cohorte diezmada, sensible al mandamiento del honor.

Las fieras soltadas de su cárcel rodean la turba lastimosa, agilitándose para el asalto. Las espaldas flexibles ondulan voluptuosamente y las zarpas agudas, hincadas en el suelo, avientan mangas de polvo.

La muchedumbre de los espectadores, animada de una crueldad gozosa, rompe en un clamor salvaje. Reproduce el estruendo de la ovación.

El soberano del orbe domesticado nota los accidentes y pormenores de la fiesta, mirándola a través de una esmeralda, la piedra mejor calificada para el atavío de las divinidades.

Las fieras se fatigan dilacerando el grupo inerte y respetan los residuos inanimados y una virgen de gesto profético.

Una voz la condena al suplicio del fuego y provoca el asentimiento unánime. La muchedumbre asume una responsabilidad indivisible y se pierde en el delirio de su maldad, hiriendo a la inocencia.

La hoguera despide una lumbre fatídica y les dibuja, a los más inquietos, un rostro de cadáver.

El sujeto poético expresa con gran compostura su visión crítica de un acto salvaje. En un espacio concreto como el coliseo romano –se sitúa al lector en unas coordenadas específicas: el Imperio Romano– unas fieras van a despedazar a unos mártires. Ya se apuntó en un escrito anterior⁷²⁶ que se trata de un acto sacrificial desarrollado en un entorno pagano. La *decadencia* expresada en el título se percibe con claridad en las exclamaciones del público enfebrecido, en la templanza contemplativa del emperador. Sin embargo, resulta especialmente interesante la capacidad focalizadora del sujeto

⁷²⁵ Se extrae esta idea del término empleado por Ramos Sucre: *odioso*.

⁷²⁶ Véase Guerrero Almagro (2016a).

poético, el uso de un lenguaje camaleónico según la perspectiva adoptada. Como el emperador, criatura casi divina, que contempla los hechos «a través de una esmeralda, la piedra mejor calificada para el atavío de las divinidades»; así también sabe mirar el sujeto poético, tomando distancia y relatando de un modo u otro su visión según el cristal por el que mira. Para él, el ambiente es salvaje, produce *vértigo*, las víctimas son «sublimes» y forman una «turba lastimosa». Sin embargo, la muchedumbre experimenta una «crueldad gozosa» y el acto es una «fiesta» desde la esmeralda del soberano. Por tanto, pese a su discreta presencia, el sujeto poético deja rastro de sus impresiones y, a la vez, tiene en cuenta la perspectiva de su relato: está demostrando actuar como todo un creador. La escena final, por cierto, vuelve a reflejar la posición crítica del protagonista, casi presagiando el final a la muchedumbre que lo rodea. Las fieras no han querido condenar a la «virgen de gesto profético» y son los humanos quienes la envían a la hoguera, demostrando «su maldad, hiriendo a la inocencia». Este hecho provoca la aparición de una «lumbre fatídica» y, a los más temerosos, el rostro se les va asemejando a una calavera. La capacidad de raciocinio no debe ser considerada de antemano en toda la humanidad, parece decir el sujeto poético. En el público del anfiteatro, esta se enmarca entre interrogantes, pues las personas actúan más instintivamente que las propias fieras.

Otro poema interesante para abordar el sujeto poético es “Los elementos” (*ECE*, 179), donde el protagonista escucha el relato de un pescador. La composición se inicia con esta referencia: «El pescador de la isla secana me refería los mitos de la gentilidad, conservados en la tradición humilde». Resulta interesante en este comienzo el modo en el que el individuo apenas se muestra en el pronombre *me*, dedicando toda su atención a la historia que el trabajador le ha relatado. El sujeto, una vez más, está sin estar, se muestra a medias –cabe advertir aquí un modo de oscilación–. Por otro lado, resulta interesante destacar en este poema los cuatro términos que dan título al mismo: *hoguera, fuente, suelo* y *brisa*. Alusiones a los cuatro elementos, como sucede en otras composiciones⁷²⁷; un asunto que, dicho sea de paso, conecta con Bachelard en *El agua y los sueños*, quien considera «que es posible fijar, en el reino de la imaginación, una *ley de los cuatro*

⁷²⁷ Por ejemplo, en “Al pie de un cipo” (*LTT*, 28) se lee: «comparaba su reclusión con la libertad del mar lejano, en cuya brisa intermitente venía muy rara vez un desmayado clamoreo a interrumpir el silencio abrumador sobre el vecino arenal llameante» –mar, brisa, arena y llamas–.

elementos que clasifique las diversas imaginaciones materiales según se vinculen al fuego, al aire, al agua o a la tierra» (Bachelard, 2002: 10). Es este un aspecto curioso que permite añadir datos a la personalidad poética de Ramos Sucre. Así, en relación con tal asunto, cabe decir que si hubiese que encuadrar a Ramos Sucre en uno de los grupos establecidos por Bachelard en su obra –poetas del fuego, la tierra, el aire y el agua–, no podría ser ubicado únicamente en uno. Él escapa a todo intento de encasillamiento: su estilo es único e inclasificable; su literatura, también, y, como no podía ser menos, su esencia como creador huye de cualquier sistematicidad posible. Ramos Sucre es un poeta libre, con un estilo particular. Posee rasgos de distintas corrientes literarias y de ninguna a la vez. Lo mismo sucede con su personalidad poética. Él forma parte, en mayor o menor grado, de cada uno de los cuatro citados elementos, y esto se puede observar ya desde los títulos de sus obras, como se mencionó en el capítulo II.

Pero el poema, más allá de introducir la reflexión sobre los cuatro elementos en la personalidad poética ramosucreana, permite vislumbrar, como decimos, la presencia habitual de un *yo* que muchas veces pareciera no estar. Como un director que no se muestra en la puesta en escena, pero cuya omnipresencia es palpable a cada paso de la representación. Así va también Ramos Sucre desfilando por su obra poética: descubriéndose y disfrazándose a la vez.

VII.3.1.1. Exponerse

Numerosos sujetos de Ramos Sucre ofrecen una serie de concomitancias que los hacen formar parte⁷²⁸ de una misma identidad aproximable a la del propio autor (Rama, 1985: 200; Alfonzo Perdomo, 1988: 75). Tal relación se puede entender, siguiendo a Rama (*ibíd.*), como el modo más adecuado que halla el solitario para restablecer una

⁷²⁸ «“Yo” es la máscara que se pone el emisor y no podrá ser entendido sino como una realidad de carácter poético por cuyo conducto se proyecta una búsqueda humana que trasciende la subjetividad del creador y asume un carácter colectivo» (Alfonzo Perdomo, 1988: 76).

comunicación que ha sido interrumpida. Así, detenida en la realidad, el solitario encuentra en la ficción una manera de seguir conversando: a través de su álter ego.

Amparado a veces en esta tendencia más exhibicionista, Ramos Sucre no parece evitar la exposición de interioridades; pues el revestimiento artístico es lo que hace de la cosecha personal una producción digna e interesante poéticamente. En una misiva a su hermano Lorenzo⁷²⁹, el 25 de octubre de 1929, el poeta confiesa:

⁷²⁹ A modo de curiosidad, se puede mencionar que los consejos regalados por Ramos Sucre a su hermano a Lorenzo y a su hermana Carmen –«Carmen Ramos posee consejos míos sobre el arte de escribir», indica el poeta a Lorenzo en una carta del 28 de abril de 1930 (479)– en diversas cartas pueden recordar a los pronunciados por Polonio a su hijo Laertes en la tercera escena del primer acto, antes de partir este hacia Francia:

POLONIO

...no le prestes lengua al pensamiento,
ni lo pongas por obra si es impropio.
Sé sociable, pero no con todos.
Al amigo que te pruebe su amistad
sujétalo al alma con aros de acero,
pero no embotes tu mano agasajando
al primer conocido que te llegue.
Guárdate de riñas, pero, si peleas,
haz que tu adversario se guarde de ti.
A todos presta oídos; tu voz, a pocos.
Escucha el juicio de todos, y guárdate el tuyo.
Viste cuan fino permita tu bolsa,
mas no estrafalario; elegante, no chillón,
pues el traje suele revelar al hombre,
y los franceses de rango y calidad
son de suma distinción a este respecto.
Ni tomes ni des prestado, pues dando
se suele perder préstamo y amigo,
y tomando se vicia la buena economía.
Y, sobre todo, sé fiel a ti mismo,
pues de ello se sigue, como el día a la noche,
que no podrás ser falso con nadie.
Adiós. Mi bendición madure esto en ti
(Shakespeare, 2010: 293 [I, iii]).

En cuanto a Ramos Sucre, el poeta indica a su hermano: «Te conviene vivir dentro de las cuatro paredes de tu casa [...]. Evita las malas compañías. Allí hay muchos alcohólicos. Vive solo, pero sé amable [...]. Compláce a tus semejantes y esquívalos. Haz de cada persona con quien trates un amigo, pero no un amigo importuno sino un amigo útil» (carta del 26 de marzo de 1921 [451-452]); «Es necesario que ahondes la carrera que tienes, ocúpate de finanzas, de economía política, de bancos, y escribe sobre eso» (carta de septiembre de 1924 [453]); «Quiero que sigas, como hasta hoy, discreto y agasajado de todos en esa población. Sólo me preocupa tu demacración. No olvides que el primer capital es el organismo. Ojalá durmieras bastante y comieras a satisfacción. He allí los dos estribos de la salud. Evita a toda costa las emociones y las incomodidades y la prisa. Esto envejece más que todo [...]. No olvides tu salud. Sé

Los juicios acerca de mis libros han sido muy superficiales. No es fácil escribir un buen juicio sobre dos libros tan acendrados o refinados. Se requieren en el crítico los conocimientos que yo atesoré en el antro de mis dolores. Y todo el mundo no ha tenido una vida tan excepcional. Solamente Leopardi, el poeta de la amargura. Alguien ha apuntado ya mi semejanza con el lírico y filósofo italiano. Lírico es el que habla de sus propias emociones.

Si las opiniones vertidas respecto a su obra resultan, para Ramos Sucre, superficiales, es que detrás de ellas se esconde mucho más. Pero como él apunta, es necesario acceder a sus interioridades si se desea alcanzar el sentido profundo de sus textos. ¿Está Ramos Sucre vertiendo en su poesía sus sufrimientos, sus dolores físicos, su soledad, su tormento vital? No parece inapropiado concederle a este párrafo toda la atención que merece, pues aquí Ramos Sucre está revelando una pieza clave para acceder al sentido último de su obra, y ese sentido es él mismo. Según el poeta, un juicio justo y exacto de su producción ha de pasar por el conocimiento íntimo y espiritual de sus desvelos y dolores. Su vida ha sido «excepcional» en este sentido, por estar invadida de «pesares acumulados» (482) y es focalizando en esta vertiente donde se revela el único argumento de la obra, que diría Gil de Biedma⁷³⁰.

circunspecto y diplomático. Tu fortuna es hacerte querer de todos» (carta del 18 de septiembre de 1928 [455]); «Conserva tu salud y compra una casa en Caracas» (carta del 25 de octubre de 1929 [458]); «...no hagas negocios, que tú no sabes de negocios [...]. Yo te recomiendo un negocio fácil: depositar los ahorros en una caja de ahorros. El día menos pensado estás acomodado. Además, los negocios destruyen la salud. Ahorra, pero no negocies» (carta del 9 de abril de 1930 [475]); «No disipes tu dinero en negocios. Nosotros no sabemos ni podemos sino ahorrar en la caja de ahorros y comprar después un inmueble para refugiarnos» (carta del 18 de mayo de 1930 [480]).

Sin embargo, junto a esta “práctica vital”, recuérdense los comentarios “Consejos de orden intelectual para Lorenzo Ramos” (483) y un “Consejo importante de orden intelectual para Lorenzo Ramos” (484) –aspectos estos que no sorprenden en una personalidad erudita como Ramos Sucre–: la necesidad de la exactitud, la importancia de recurrir al diccionario, la obligación de conocer bien la gramática y de dominar idiomas como el francés y el inglés, la tarea insustituible de leer «los autores mayores» y la forzosa sobriedad al escribir son las señas distintivas que el poeta deja en legado a su hermano. En cartas previas, como la del 26 de marzo de 1921 (451-452) también se incluyen una serie de consejos sobre libros que se deben poseer y libros que se deben leer; en septiembre de 1924 (453-454) aporta para él consejos de escritura –constancia, paciencia, búsqueda de la belleza y, tras ella, de la originalidad, pero siempre con moderación–. Asimismo, aconseja a su hermano sobre sus sobrinas en relación a aspectos también intelectuales –sin prescindir de lo doméstico–, demostrando una vez más su modernidad: leer a los clásicos, aprender idiomas –fundamentalmente francés e inglés–, conocer la historia, escribir y hablar con exactitud (carta del 28 de abril de 1930 [478-479]), que sean cordiales y caritativas: «Conviene evitar que las niñas sean antropófagas, han de seguir la regla de vivir y dejar vivir. Es necesario abandonar la sombría y asfixiante tradición de casa» (carta del 18 de mayo de 1930 [480-481]).

⁷³⁰ En su célebre poema, como es sabido, “No volveré a ser joven” (Gil de Biedma, 2016: 194).

En *Leer a Shakespeare*, Logan Pearsall Smith (2016) se refiere a dos grandes recompensas obtenidas tras la lectura del bardo: la poesía y el personaje. Ambos aspectos resultan puntos básicos en el desarrollo de este apartado. Al igual que Shakespeare, ya se ha apuntado que Ramos Sucre muestra un temperamento lírico, el cual transmite al lector mediante una particular puesta en escena. En cuanto al personaje, hay que indicar que el interés nacido por el desvelamiento espiritual se esfuma si impera en el sujeto un comportamiento exhibicionista. Por ello, el revestimiento artístico resulta clave para envolver al receptor y acaparar su atención. Es posible advertir en la obra ramosucreana composiciones en las que se intuye la silueta del creador, pese al intento de distanciarse formalmente con la tercera persona del singular. Por ejemplo, en “El pupilo de Fabricio” (*LTT*, 122-123) la exposición del creador resulta bastante llamativa. Solo mediante el andamiaje de la distancia –insertando un sujeto en primera persona que relata la historia de un personaje sospechosamente similar al autor, al menos al inicio– e introduciendo un nombre propio ajeno a su vida cabe advertir tal lejanía.

EL PUPILO DE FABRICIO

Era un sensible. Amaba la vida indeterminada y en paz, sin fines tiránicos. ¿Por qué había nacido él, esbelto y condescendiente, en aquella familia maciza y bronca?

Las gentes lo comparaban con el tío, hermano de su difunto padre, y lo tenían por segundo ejemplar de aquel hombre, devoto de la teoría y del ensueño, que murió temprano en medio de sus amigos desconsolados.

El hermano mayor, limitado a las satisfacciones corporales, había contraído un matrimonio desigual, y vivía lejos, despreocupado de los suyos.

La familia, de alma insocial y austera, constaba de la madre y tres hermanas. Recordaban la cruel significación del proverbio español: tres hijas y una madre, cuatro diablos para un padre. Porque eran negadas a convenir en las angosturas de la pobreza, en las negativas de la suerte, sin embargo de esquivar la exhibición y el estruendo. Eran egoístas y duras.

Después de breve educación escolar, al desaparecer el jefe de la familia, se asentó de empleado en un almacén famoso, en cuyo aumento aplicó largos años la potencia de su alma nocturna y sin refugio. Mas no logró seducir, con tanto esfuerzo, la voluntad del amo, un profesor de energía, enamorado de la iniciativa anglosajona, censor de la indolencia criolla, encarrilado por máximas ruines, conversador de simpleza magistral, admirado de las señoras.

Pasaba la vida monótona; huía la juventud sin sonrisas.

Una ocasión, el héroe de este relato sustrajo de la caja una corta suma, esperando reponerla antes del próximo tanteo, con el socorro de un amigo; y se atrevió tanto por remediar un apremio de los suyos, por serenarles el regaño permanente. Pero una visita fiscal trajo por consecuencia el examen anticipado de los caudales, la confesión del sustrayente y su arresto bajo las inculpaciones del amo.

Más de una vez hubo de venir al tribunal, a pie, entre gendarmes que le formaban alas, y con el séquito de los curiosos.

Un abogado novel asumió espontáneamente la defensa, gustoso de la novedad y del escándalo. Tartajeó en un castellano adúltero los retazos de su erudición apelmazada y bárbara.

Llovían las citas de origen italiano, cotorreadas con la mediocridad ejemplar del buen

estudiante.

Pero sobaban las razones del curial presuntuoso. El jurado, constante de hombres humanitarios, sintió, entendió y disculpó.

Salió libre al cabo de meses. La mortificación lo había embrutecido. La afrenta le impedía la reconstitución de la propia estima, y huyó lejos de la ciudad, lejos de los suyos, siempre interesados y descontentos.

Se acordó de Fabricio, un muchacho humilde, amigo de su niñez, antiguo sirviente de la casa, quien había fundado familia en una aldea del litoral vecino.

Resolvió esperar, bajo su protección corta y afectuosa, el relevamiento de su salud y de su nombre.

Allí lo conocí años después, idiota, persiguiendo a pedradas una banda de granujas. De vez en cuando sonaban apodos indecentes.

En ciertos momentos de la composición se descubre la voz del sujeto poético, como en el párrafo octavo, donde apunta: «Una ocasión, el héroe de este relato...». El sujeto está reivindicando su presencia, recuerda al lector que es él quien transmite la historia porque la vivió en sus propias carnes, como señala en el párrafo último: «Allí lo conocí años después...». Este individuo es un mero testigo de la historia del personaje. Ello no impide, sin embargo, que “El pupilo de Fabricio”, protagonista de esta historia, muestre una biografía con una trayectoria muy similar a la del propio Ramos Sucre.

Así, en relación con lo expuesto, cabe indicar que todo este aparato de lejanía encuentra instantes de tensión. Al sujeto poético y al propio autor se le escapan indicios de un hermanamiento evidente entre autor y personaje. En el segundo párrafo, haciendo gala del estilo indirecto libre⁷³¹, se introduce una pregunta que bien podría estar formulándose a sí mismo el propio personaje –como en tantas ocasiones se la habrá realizado a él mismo Ramos Sucre–: «¿Por qué había nacido él, esbelto y condescendiente, en aquella familia maciza y bronca?». Pero la conexión con la criatura va aún más lejos y parece abordar distintos acontecimientos de sus vidas. Estamos ante

⁷³¹ Entre las contadas ocasiones en las que Ramos Sucre emplea este recurso narrativo, hay que mencionar también el poema titulado “El monólogo” (*ECE*, 201), donde destaca el empleo de los signos de admiración y de interrogación para generar la inserción de los pensamientos del personaje: «El caballero de los pensamientos desvariados registra el mar [...]. Un ave feudal, de librea cenicienta, domina el aire desierto. ¡Cuántas batallas se libraron a la vista de las torres! El caballero descubre la imagen de su vida en la soledad del pájaro altivo. ¿No sucumbe en la amargura y rehúsa la sociedad desde el rapto de su amada, el día de una incursión de los infieles?». La exclamación no ofrece ningún inconveniente para considerarla nacida en la mente del individuo: el caballero observa las torres que se yerguen ante sus ojos y esto lo lleva a reflexionar sobre los enfrentamientos acaecidos en las proximidades de esta construcción. Sin embargo, la interrogación vuelve a referirse en tercera persona a la tristeza del personaje y a su rechazo de la sociedad desde el rapto de su amada; por lo que, aunque expresa la interioridad del individuo, no podemos entender que el sujeto poético pronuncie dicha cuestión.

un personaje de extremada sensibilidad; inclinado a la vida pacífica; similar a su «tío, hermano de su difunto padre» –como Ramos Sucre al suyo, José Antonio Ramos Martínez, el clérigo que lo educa tras el fallecimiento de su padre–; con un «hermano mayor» casado –como Trina Ramos Sucre (1889-1977), cuyo matrimonio con José Almandoz Mora se celebra en 1911, por lo que este matrimonio concuerda temporalmente con el momento en el que Ramos Sucre escribe el poema–; con una familia «de alma insocial y austera» formada por «la madre y tres hermanas» –en el caso ramosucreano, Rita Sucre y tres hermanos⁷³²: Miguel (1892-1974), Luis (1894-1965) y Lorenzo (1898-1951), estos dos últimos casados en 1924, por lo que los hechos, de nuevo, pueden encuadrarse en el lapso temporal biográfico en el que el autor escribe la composición–. Todos estos datos demuestran un parentesco entre autor y personaje, aunque a partir de aquí, los acontecimientos los distancien: el personaje recibe una «breve educación escolar» y, posteriormente, comienza a trabajar «en un almacén famoso» –contrariamente a Ramos Sucre, que nunca abandonará su faceta intelectual y erudita–. Inicia así el personaje una existencia complicada en un trabajo desagradecido, donde no obtiene recompensas pese a su esfuerzo y terminará inclinándose hacia la delincuencia: roba una suma de dinero a su jefe, motivo por el que será encarcelado –de nuevo puede advertirse aquí el eco del breve encarcelamiento de autor en 1919– y, finalmente, absuelto «al cabo de meses». En este punto de la composición, los hechos van tomando un cariz diferente al del propio autor: sus días en la cárcel –desde el 18 de agosto hasta finales de mes– se transforman en meses en el pupilo de Fabricio. Este incidente embrutece al personaje y lo hace desertar de la sociedad, escapando a «una aldea del litoral vecino», donde habita Fabricio, su amigo de la infancia. Una vez más, se revela un ligero paralelismo entre las biografías del autor y del personaje. Fabricio, ajeno al mundo, como Cruz María Salmerón Acosta (1891-1929), diagnosticado de lepra en 1911 y habitante en una colina de Manicuaire junto al mar. Es en esta aldea donde el sujeto poético encontrará al personaje

⁷³² Cabría también interpretar estas tres hermanas literalmente en el caso ramosucreano: Trina, M^a del Carmen Quintina (1899-1901) y Carmen (1902-1938); la segunda, sin embargo, fallece, como se ha expuesto ya, a los dos años de nacer y solo posteriormente Carmen será concebida, por lo que las dos últimas hermanas nunca llegaron a conocerse.

profundamente salvaje y prácticamente sin raciocinio, «idiota», enfermo, convertido en elemento burlesco para el resto de la sociedad.

La exposición del autor, como se observa, resulta evidente especialmente al comienzo del texto. Los planos biográficos de creador y criatura se imbrican en un inicio para ir distanciándose durante su desarrollo. Podría interpretarse el texto como la construcción de un futuro hipotético, de un camino posible en la existencia del propio poeta. Sin embargo, la situación final del personaje –causada por su escasa educación y casi analfabetismo– no podría llegar a ser nunca la de Ramos Sucre, pues en él la cultura es fundamental: se trata de la tabla salvadora en el mar de la insensibilidad y el atolondramiento. El personaje más visceral y bravío puede encontrar un nuevo entorno donde situarse para desarrollar su relato: el ámbito de la educación y el intelecto. El individuo debe formarse para no caer en la idiotización: el personaje abandona sus estudios y, aunque esperaba pasar un breve periodo con Fabricio –este le va a dispensar una «protección corta y afectuosa»–, terminará viviendo en la aldea durante años y convirtiéndose en su humilde –e ignorante– alumno de vida. Pese a las variaciones, sin embargo, cabe advertir concurrencias entre el plano biográfico del autor y el personaje. Ramos Sucre expone su biografía reelaborándola poéticamente, pero sin oscurecer los datos, permitiendo el reconocimiento del autor en sus criaturas.

VII.3.1.2. El arte de exponerse como a oscuras

Ese potente caldo de cultivo literario que es el antro de los dolores del poeta puede generar, sin embargo, cierta inquietud para él mismo. El temor a la exposición desmedida y el miedo a la crítica o al rechazo van a conducir al sujeto a buscar remedio para ello. Y qué mejor técnica que el despiste, la distancia, la falta de luz para ver con claridad su contorno. Ramos Sucre se va a mostrar a través de un *yo* absolutamente impersonal: «una extraña impersonalidad que se desprende del más personal de los posibles puntos de vista», en palabras de Rama (1985: 200). Esta impersonalidad parece una elección consciente, una especie de escudo que el poeta emplea como refugio. Y un modo en el

que se materializa esta distancia es mediante los distintos disfraces o máscaras de las que se sirve ese *yo* a lo largo de su producción.

Una muestra de esta exposición a media luz parece descubrirse en el poema “La vida del maldito” (*LTT*, 103-104). Ya se ha apuntado en el capítulo anterior la consideración de Garmendia (1987: 20) respecto a esta composición: autobiografismo encubierto por el claroscuro. En la infancia de este personaje maldito, en su encierro voluntario, en sus pretensiones suicidas se intuye la presencia del poeta⁷³³. En este último punto se atisban también los deseos de Hamlet, coartados, a veces, por el temor a las consecuencias en el más allá⁷³⁴ –las cuales, al menos en última instancia, no atormentaron al poeta cumanés–.

Pero además, junto a estas resonancias del creador, se descubre la particularidad de un carácter hondamente inclinado al mal y decidido a ejecutarlo. El olvido de Hamlet se hace credo diario en este individuo maldito, respondiendo a la cuestión planteada por Baudelaire (2010: 99) en su “Himno a la belleza”⁷³⁵: la hermosura puede proceder del abismo; los esplendoroso, de las negras profundidades; la poesía y el arte deleitoso, de la enfermedad y la reclusión:

LA VIDA DEL MALDITO

Yo adolezco de una degeneración ilustre; amo el dolor, la belleza y la crueldad, sobre todo esta última, que sirve para destruir un mundo abandonado al mal. Imagino constantemente la sensación del padecimiento físico, de la lesión orgánica.

Conservo recuerdos pronunciados de mi infancia, rememoro la faz marchita de mis abuelos, que murieron en esta misma vivienda espaciosa, heridos por dolencias prolongadas. Reconstituyo la escena de sus exequias, que presencié asombrado e inocente.

Mi alma es desde entonces crítica y blasfema; vive en pie de guerra contra los poderes humanos y divinos, alentada por la manía de la investigación; y esta curiosidad infatigable declara el motivo de mis triunfos escolares y de mi vida atolondrada y maleante al dejar las aulas. Detesto íntimamente a mis semejantes, quienes sólo me inspiran epigramas inhumanos; y confieso que, en los días vacantes de mi juventud, mi índole destemplada y huraña me envolvía sin tregua en reyertas vehementes y despertaba las observaciones

⁷³³ No de la biografía del individuo que fue Ramos Sucre: «ese *yo* habla en nombre de la visión del mundo que tenía Ramos Sucre y no como recuento de su vida» (Sucre, 1975: 85).

⁷³⁴ Sostiene Hamlet: «¡Ojalá que esta carne, tan firme, tan sólida,/ se fundiera y derritiera hecha rocío,/ o el Eterno no hubiera promulgado/ una ley contra el suicidio!» (Shakespeare, 2010: 287 [I, ii]).

⁷³⁵ «Belleza, ¿del hondo cielo vienes o del abismo surges?! Tu mirada, infernal y divina, derrama/confusamente bienaventuranzas y crímenes...» (Baudelaire, 2010: 99).

irónicas de las mujeres licenciosas que acuden a los sitios de diversión y peligro.

No me seducen los placeres mundanos y volví espontáneamente a la soledad, mucho antes del término de mi juventud, retirándome a esta mi ciudad nativa, lejana del progreso, asentada en una comarca apática y neutral. Desde entonces no he dejado esta mansión de colgaduras y de sombras. A sus espaldas fluye un delgado río de tinta, sustraído de la luz por la espesura de árboles crecidos, en pie sobre las márgenes, azotados sin descanso por un viento furioso, nacido de los montes áridos. La calle delantera, siempre desierta, suena a veces con el paso de un carro de bueyes, que reproduce la escena de una campiña etrusca.

La curiosidad me indujo a nupcias desventuradas, y casé improvisamente con una joven caracterizada por los rasgos de mi persona física, pero mejorados por una distinción original. La trataba con un desdén superior, dedicándole el mismo aprecio que a una muñeca desmontable por piezas. Pronto me aburrí de aquel ser infantil, ocasionalmente molesto, y decidí suprimirlo para enriquecimiento de mi experiencia.

La conduje con cierto pretexto delante de una excavación abierta adrede en el patio de esta misma casa. Yo portaba una pieza de hierro y con ella le coloqué encima de la oreja un firme porrazo. La infeliz cayó de rodillas dentro de la fosa, emitiendo débiles alaridos como de boba. La cubrí de tierra, y esa tarde me senté solo a la mesa, celebrando su ausencia.

La misma noche y otras siguientes, a hora avanzada, un brusco resplandor iluminaba mi dormitorio y me ahuyentaba el sueño sin remedio. Enmagrecí y me torné pálido, perdiendo sensiblemente las fuerzas. Para distraerme, contraí la costumbre de cabalgar desde mi vivienda hasta fuera de la ciudad, por las campiñas libres y llanas, y paraba el trote de la cabalgadura debajo de un mismo árbol envejecido, adecuado para una cita diabólica. Escuchaba en tal paraje murmullos dispersos y confusos, que no llegaban a voces. Viví así innumerables días hasta que, después de una crisis nerviosa que me ofuscó la razón, desperté clavado por la parálisis en esta silla rodante, bajo el cuidado de un fiel servidor que defendió los días de mi infancia.

Paso el tiempo en una meditación inquieta, cubierto, la mitad del cuerpo hasta los pies, por una felpa anchurosa. Quiero morir y busco las sugerencias lúgubres, y a mi lado arde constantemente este tenebrario, antes escondido en un desván de la casa.

En esta situación me visita, increpándome ferozmente, el espectro de mi víctima. Avanza hasta mí con las manos vengadoras en alto, mientras mi continuo servidor se arrincona de miedo; pero no dejaré esta mansión sino cuando sucumba por el encono del fantasma inclemente. Yo quiero escapar de los hombres hasta después de muerto, y tengo ordenado que este edificio desaparezca, al día siguiente de finar mi vida y junto con mi cadáver, en medio de un torbellino de llamas.

Es posible entender esta composición como paradigma ramosucreano⁷³⁶ del empleo de la primera persona del singular mediante la máscara de un personaje maldito y, a decir de Sucre (1975: 84), «maldiciente»: crítico y blasfemo. El protagonista poético realiza un retrato de sí mismo y, a la vez, lleva a cabo una especie de confesión para sus

⁷³⁶ Sucre (1975: 85) se refiere a “La vida del maldito” como un poema fundamental en la obra ramosucreana por las concomitancias ofrecidas entre personaje y personalidad creativa del poeta: «La estética y la ética, la ruptura con el mundo en nombre de valores que, sin embargo, parecen anacrónicos (“una degeneración ilustre”), la obsesión del sufrimiento, los poderes demoníacos contra la realidad, la pasión del estudio y la conciencia de su inutilidad, el erotismo como una experiencia abismal, la crítica pero igualmente la autocrítica, en fin, la deshumanización como una forma de humanidad más intensa: lo más significativo de la visión de Ramos Sucre está condensado en este poema. ¿No bastaría él solo para liberarlo de los epítetos –evadido, exótico, preciosista– que la crítica le ha dedicado?».

lectores: padece un deterioro psíquico y moral, como enseguida anuncia al manifestar su gusto por el dolor y la crueldad y al revelar el retorcimiento de su alma. Recuerda a “La caída de la casa Usher” (Poe, 2015: 317-336), aunque en el poema ramosucreano en lugar de aparecer el espectro de la amada encontramos el de la mujer odiada por el sujeto.

Estructuralmente, la composición presenta una forma circular constituida por un marco –compuesto por el primer párrafo y los dos últimos, el octavo y el noveno– y su interior –del segundo párrafo al séptimo–. Esta diferenciación entre secciones se establece atendiendo a la temporalidad discursiva –aunque no resulta ocioso destacar la profunda interrelación que existe entre ambas–. Todo el marco está construido en un eterno presente⁷³⁷ que parece deslizarse con lentitud depresiva; el contenido envuelto por el marco, aunque por momentos escapa a la contemporaneidad del sujeto para referirse a determinados aspectos que lo caracterizan física y psicológicamente, alude a un tiempo pretérito dominado por los recuerdos del protagonista. Es posible, así, atribuir a cada sección, respectivamente, la catalogación temporal de “presente” y “pasado”. Si se analiza cada parte por separado se descubre, en el marco, el examen de la personalidad del sujeto –los rasgos fundamentales de su carácter– y en el desarrollo, *grosso modo*, los recuerdos del protagonista –la exposición de las circunstancias vividas que, en parte, refuerzan su condición de maldito–.

Así, en relación con “el presente” o marco –y atendiendo también a determinadas pinceladas extraídas de la sección central–, cabe perfilar al protagonista poético como un individuo inclinado al mal, convencido de la necesaria práctica del dolor y la crueldad para restituir el adecuado orden del mundo. Asimismo, el personaje se caracteriza por su sadismo, pues imagina «constantemente la sensación de padecimiento físico, de la lesión orgánica». A estos dos conceptos, el maldito suma un aspecto que se considera contrario a ellos y que, no obstante, va a perfilar su personalidad como profundamente moderna: la belleza. No deja de resultar sintomática esta tríada conformada por dolor-belleza-crueldad, pues introduce una diferenciación importante con respecto al mundo griego que,

⁷³⁷ Llama la atención Sucre (1975: 85) sobre este nuevo elemento que permite identificar al personaje con la mentalidad del propio poeta –lleva al lector hasta su contemporaneidad–.

como apunta Rama (1985: 181), inauguró Baudelaire con *Las flores del mal* (1857)⁷³⁸: «Desde que el mal pudo florecer y ofrecernos belleza, la relación íntima del bien y de lo bello que predicaron los griegos inicialmente fue subvertida» (Rama, *ibid.*). Sin embargo, es posible advertir en el caso ramoscureano contradicciones a este aspecto, como ya se ha señalado en el capítulo VI a propósito de “Elogio de la soledad” (*LTT*, 19-20).

Junto a los rasgos mencionados del sujeto de “La vida del maldito”, cabe apreciar en los párrafos siguientes una serie de aspectos que continúan delineando al personaje:

- Su vivencia en la casa que había pertenecido a sus abuelos (párrafo dos) en el mismo lugar de su nacimiento: un entorno no excesivamente civilizado (párrafo cuatro).
- Su condición herética, blasfematoria, ajena a toda compañía palpable o espiritual (párrafo tres).
- Su fervorosa entrega a la actividad intelectual (párrafo tres).
- Su desprecio por los entretenimientos y regocijos terrenales (párrafo cuatro).

Junto a esta descripción del protagonista, el marco finaliza con la presentación de las circunstancias en las que se encuentra instalado el personaje. Esta vuelta al presente se produce, sin embargo, en la última oración del séptimo párrafo, la cual, a modo de enlace, permite el paso a la actualidad del sujeto para cerrar el poema. El enlace lo constituye, más concretamente, la segunda mitad de esta oración: «desperté clavado por la parálisis en esta silla rodante, bajo el cuidado de un fiel servidor que defendió los días de mi infancia». Si hubiese que precisar aún más, cabría decir que es el demostrativo *esta* el vocablo que devuelve al lector extraviado en las rememoraciones del protagonista a su actualidad. Como si el receptor se hallase ante el sujeto y pudiese observarlo inmerso en sus pensamientos, sentado en la silla de ruedas con la que apenas se desplaza, con las

⁷³⁸ *Vid.* Rama (1985: 181). La crueldad de la guerra se relaciona con la crueldad del hombre, que, como advierte el uruguayo, se dirige a la conservación de la belleza y del dolor, encontrando parentesco con la actitud baudelairiana. Para Baudelaire, la belleza emerge entre la desgracia y la ilicitud. Es este un modo de comprender la realidad que va más allá de las categorías morales; la distinción tajante entre bueno – equiparado con lo bello– y malo –como equivalente a lo feo– desaparece y el poeta se sitúa en un espacio intermedio donde ambos polos se entrelazan.

piernas cubiertas por una ancha tela, sin más iluminación que la de un candelabro triangular de quince velas –el tenebrario habitualmente empleado durante el Oficio de tinieblas en Semana Santa⁷³⁹–.

Sin intención de confundir realidad y ficción, es posible advertir que el sujeto poético supone una especie de proyección de la mentalidad del poeta; el personaje que, quizá por momentos, hubiese querido ser. Un Hamlet ejecutor de su venganza contra el mundo y que recibe la visita de un espectro, pero no el de su padre asesinado, sino el de su esposa aniquilada por él mismo. Un hombre convencido de su deseo de morir, sin dudar a causa de creencias o razones de ultratumba, y, sin embargo, incapaz de ejecutar su anhelo. Pero no a causa de reflexiones profundas, sino debido a la parálisis. Recuérdese que este maldito es un individuo incapaz de realizar movimiento alguno. Ello no impide que su vocación mortuoria sea férrea y que, no encontrando cómplices para ejecutar su empeño –ese «fiel servidor», el único que lo acompaña, es un personaje asustadizo que «se arrincona de miedo»–, aguarde pacientemente su momento definitivo, al que sigue la orden de «escapar de los hombres hasta después de muerto» quemando sus pertenencias y su cadáver tras fallecer⁷⁴⁰.

Este rechazo tan intenso que la sociedad produce en el protagonista halla sustento en la sección central: “el pasado”. Aquí, el sujeto inserta al lector en los recuerdos fundamentales de su biografía, expuestos en riguroso orden cronológico e introducidos precisamente por la oración: «Conservo recuerdos». Como buen interesado en estirpes y en sus propios antepasados, Ramos Sucre pone en boca del personaje toda su genealogía: desde su infancia, marcada por la enfermedad y el fallecimiento de sus abuelos, hasta su matrimonio poco meditado con una joven similar a él, pasando por sus triunfos

⁷³⁹ Según el *DRAE* (2010): «Candelabro triangular, con pie muy alto y con quince velas, que se encendían en los oficios de tinieblas de Semana Santa».

⁷⁴⁰ No se puede obviar en este momento un soneto de Nerval que guarda relación con este –y otros– poema de Ramos Sucre. Se trata de “El desdichado”. Julia Kristeva en *Sol negro. Depresión y melancolía* analiza dicha composición y apunta una serie de aspectos que podrían extrapolarse sin restricciones a los poemas del cumanés: la figura de este Desdichado –cuyo pasado «sin porvenir no es un pasado histórico: es una memoria, tanto más presente por no tener porvenir» (Kristeva, 1991: 128)–, el acto del suicidio y la «felicidad que rodea a ciertos suicidas una vez tomada la decisión fatal» (Kristeva, 1991: 130), el uso del pronombre *yo* en el poema y la inclusión de referencias cultas.

académicos y su juventud «atolondrada y maleante» tras abandonar los estudios, introduciéndose en riñas y trifulcas, codeándose con féminas «licenciosas que acuden a los sitios de diversión y peligro». Una inocencia marcada por la pérdida, una juventud sembrada de pendencias y libertinaje, una madurez ennegrecida por el homicidio. He aquí el ascenso del personaje por la escala gradual de la maldad.

Mención aparte merece la introducción de la mujer que será su esposa y el pasaje destinado a describir su asesinato. A sugerencia de Francisco Rivera (1981: 57), parece interesante advertir que esa «joven caracterizada por los rasgos de mi persona física, pero mejorados por una distinción original» puede ser interpretada como proyección del sujeto e incluso como personificación de la poesía. En este sentido, cabe indicar que no deja de ser la figura amada un desdoblamiento del individuo y proyección del propio sujeto, como hemos expresado en el capítulo anterior. En cuanto a la identificación de la amada con la escritura, hay que indicar que esta resulta una opción interesante.

Esa última asociación que establece Rivera (*ibid.*) entre amor y escritura nos mueve a plantear otra relación en el poema: la conexión del acto creador tanto con esa «vivienda espaciosa» como con la «ciudad nativa» en la que halla refugio el individuo. Sugestivo resulta ese regreso ejecutado «espontáneamente» a la soledad inicial, a la casa de los antecesores, a la raíz que lo define. Una «mansión de colgaduras y de sombras»; un espacio adornado y cubierto por elementos –tapices, cortinas– que dificultan la visión, aún más reprimida a causa de la oscuridad. Evocaciones, misterios, insinuaciones, quizá asuntos velados, todo ello danza a la luz del tenebrario que lo acompaña en un paraje curiosamente descrito por dos elementos llamativos: «un delgado río de tinta» y «árboles crecidos, en pie sobre los márgenes». Tinta discurriendo entre los márgenes del horizonte de este escritor.

Es en los párrafos quinto y sexto donde se descubre la honda maldad del sujeto: decide acabar con la vida de su esposa, a la que menosprecia y ridiculiza, para suprimir las molestias que esta le ocasiona y enriquecer así su experiencia. Al estilo de Poe en “El

gato negro”⁷⁴¹, el sujeto poético describe el acto criminal mediante una serie de detalles: abre una fosa en el patio de esa mansión en la que se encuentra, conduce a la mujer mediante engaños hasta ese lugar y la golpea en la oreja con un objeto de hierro. La altanería y desprecio del protagonista hacia la mujer se aprecia, incluso, en sus últimos estertores: el sujeto indica que esta cae de rodillas a la zanja emitiendo tenues chillidos «como de boba». Ni un atisbo de piedad. A continuación la cubre de tierra y festeja su desaparición sentado a la mesa. No alcanza castigo alguno en vida por la atrocidad cometida; de ser así, el maldito hubiese devenido en “El presidiario” de *Las formas del fuego* (314):

Caí desde ese momento en la mendicidad. Los consejos de un perdulario me alentaron al delito y me trajeron al presidio. Dedico las horas usuales del día a transportar unas piedras graves de alzar hasta el hombro.

El consejero de mi infortunio me visita en el curso de la noche inmóvil, cuando yazgo sobre el suelo de mi celda. Me fascina de un modo perentorio con los sonos de su flauta originada de la tibia de un ahorcado.

O lo que es lo mismo: un joven huérfano que, aconsejado por un vicioso demoníaco, cae en el delito y, por ello, en la cárcel. Allí, obligado a un castigo emparentado con el de Sísifo⁷⁴² –pero sin su circularidad absurda, pues el castigo del presidiario posee un fin–, recibe la visita de ese consejero extraño que interpreta música con una flauta fabricada con un hueso.

La tendencia romántica imperante que identificaba sujeto poético y autor real asoció al nombre de Ramos Sucre cierta fama de misógino y misántropo, seguramente a causa de publicaciones como “La vida del maldito”; una opinión hacia su persona que él

⁷⁴¹ El protagonista asesina a su mujer con un hacha y oculta el cadáver entre las paredes de la casa. «Alzando un hacha y olvidando en mí rabia los pueriles temores que hasta entonces habían detenido mi mano, descargué un golpe que hubiera matado instantáneamente al animal de haberlo alcanzado. Pero la mano de mi mujer detuvo su trayectoria. Entonces, llevado por su intervención a una rabia más que demoníaca, me zafé de su abrazo y le hundi el hacha en la cabeza. Sin un solo quejido, cayó muerta a mis pies. Cumplido este espantoso asesinato, me entregué al punto y con toda sangre fría a la tarea de ocultar el cadáver [...]. Al fin, di con lo que me pareció el mejor expediente y decidí emparedar el cadáver en el sótano» (Poe, 2015: 112-113).

⁷⁴² Para la causa del castigo de Sísifo, *vid.* Grimal (2008: 485-486). Uno de los motivos más populares reside en la acusación de Sísifo a Zeus cuando el padre de Egina, Asopo, le pregunta quién ha raptado a su hija –Sísifo observa a Zeus con Egina mientras pasan por Corinto–.

mismo se empeña en disipar: «Te ruego que no permitas la leyenda de que soy antropófago y salvaje y enemigo de la humanidad y de la mujer. Esa leyenda es obra de mis enemigos. Tú sabes que, al contrario, soy muy accesible, muy indulgente y jamás he lastimado a una mujer» (482) escribe el poeta el 7 de junio de 1930 a Dolores Emilia Madriz. El sujeto poético menosprecia a su esposa, la cosifica, la considera infantil y molesta y, finalmente, decide asesinarla. En esta exposición velada de su personalidad, no puede identificarse todo lo dicho con la mentalidad del creador, pero sí emerge de ella y aquí se inicia la confusión. Aún más: distintos rasgos del personaje recuerdan a la biografía de Ramos Sucre, por lo que el debate está servido. Pero a lo largo de su producción el poeta irá disfrazándose, introduciéndose en el alma de todo tipo de individuos y envolviendo con un halo de misteriosa confusión su persona.

VII.3.1.3. Disfrazarse

El frecuente empleo del pronombre *yo* en las composiciones ramosucreanas implica un dilatado desfile de sujetos poéticos (Pérez Perdomo, 1969) que, como recuerda Rama en el caso de Ramos Sucre, responde a un narrador personaje u homodiegético⁷⁴³. Esta puntualización ha sido materia de consideración de distintos estudiosos⁷⁴⁴. El travestismo resultaba, según testimonios de alumnos y amigos, una actitud habitual en la biografía del propio autor. Desde niño, comenta Beroes (1990: 108), Ramos Sucre

⁷⁴³ Vid. Genette (1989b: 299 y 302-303).

⁷⁴⁴ Esclarecedor resulta al respecto el discurso del maestro de la estilística, Carlos Bousoño, en su fundamental *Teoría de la expresión poética*, del año 1952: «La persona que habla en el poema, aunque con frecuencia mayor o menor (no entramos en el asunto) coincida de algún modo con el yo empírico del poeta, es, pues, substantivamente, un “personaje”, una *composición* que la fantasía logra a través de los datos de la experiencia. Esto se ve con mayor claridad, por ejemplo, en la novela o en el teatro, pero no deja de ser cierto para la lírica. Lo que ocurre es que en este último género el autor recurre más a menudo que en los dos anteriores a utilizarse a sí mismo como “modelo” para su creación [...], lo cual puede darnos la impresión, absolutamente ilusoria, de que es el propio poeta quien nos está hablando en sus versos. Pues aun en los casos límites de uso de la propia vida para fines artísticos [...] quien nos dirige la palabra no puede ser más que un ente de ficción» (Bousoño, 1976: 28-29).

«aprendió a vivir enmascarado, ocultando lo que era y aparentando lo que no era». Es esta una observación que reitera a lo largo de su estudio:

A mi parecer de estudiante de bachillerato, Ramos Sucre era un hombre triste, ensimismado, huraño, como ausente del mundo que lo rodeaba. Sus ojos encontrados y profundos, que miraban unas veces con paciente mansedumbre, otras con la fría dureza metálica de un taladro, parecían proyectarse a lo más secreto de su ser. Serio, severo, adusto, y siempre callado, no estaba hecho para la comunicación cordial, no por carecer de sentimientos afectivos, que eran en él refinados y constantes, sino más bien, porque se sabía indefenso en la vida, y eso lo llevaba a enmascararse, a mostrarse esquivo y receloso, como si siempre temiese alguna inesperada desdicha. Era esa su apariencia. Su verdad, una bondad caudalosa y una ternura humana que supo disimular con la discreta complicidad de su máscara (Beroes, 1990: 11-12)

Sin embargo, a pesar de que el autor, indefenso, busque refugio tras uno o varios disfraces –como Pessoa, como Shakespeare–, es necesario remarcar una vez más la naturaleza ficcional de las composiciones. Como respaldo de este carácter ficcional, se manifiestan especialmente llamativas las apreciaciones de Tenreiro (1984: 95-96) en su tesis doctoral⁷⁴⁵, donde destaca dos aspectos que dificultan la total armonización entre el poeta y la criatura poética: los títulos de los poemas y la sustantivación de los sujetos poéticos.

Los títulos funcionan como «estatua del yo» e impiden el autobiografismo del poeta (Tenreiro, 1984: 95). La naturaleza paratextual de los mismos recuerda al lector que estos no tienen que ver con el sujeto del poema que se expresa en primera persona del singular. Los títulos quedan fuera del discurso del personaje –funcionando al estilo de acotaciones teatrales si se considerase que emerge en ellas la voz natural del dramaturgo⁷⁴⁶–.

Respecto al segundo punto señalado por Tenreiro, hay que decir que con frecuencia emplea Ramos Sucre un sintagma que sustantiva al sujeto del poema –el

⁷⁴⁵ Dirigida, como se apuntó en el capítulo I, por el renombrado escritor e investigador Saúl Yurkievich.

⁷⁴⁶ Tal es la opinión de autoridades como Bobes Naves (1997: 174), recogida en *Semiología de la obra dramática* (ápuđ García Barrientos, 2009: 1126) –«llamaremos [...] *acotaciones*, al habla del autor»–; consideración opuesta a la de otras personalidades relevantes como García Barrientos (2009: 1127) –«¿quién habla en el texto de teatro?, la respuesta es para mí clarísima: *directamente* cada personaje en el diálogo, y nadie (sí, *nadie*) en las acotaciones. Pues si realmente *hablara* el autor en las acotaciones [...], ¿por qué *no puede nunca* decir “yo”?».

cruzado, el hidalgo, el bienaventurado—; así se le presenta para, a continuación, brindarle espacio expresivo. Se dificulta, en cierto modo, la identificación entre sujeto y autor. No obstante, parece necesario indicar que el parentesco entre ambos no queda del todo impedido por la introducción de tales sintagmas titulares.

Shakespeare, según Pessoa (1987: 334), impregna la tragedia de *Hamlet*⁷⁴⁷ de su propia tristeza depresiva. Y continúa apuntando que «quizá la indiferencia y el rechazo de sus contemporáneos tiñesen de melancolía sus tragedias maduras» (Pessoa, *ibid.*). En consonancia con lo expuesto, continúa apuntando Pessoa (1987: 334-335):

La misma falta de aprecio se desdobra en varios elementos depresivos. Tenemos en primer lugar la falta de aprecio en sí, en segundo lugar el aprecio de otros inferiores a él, en tercer lugar la sensación de que esfuerzos semejantes a los de otros hombres —la erudición de uno, las relaciones de otro, la suerte, o lo que fuere, de un tercero— podrían haber vencido la dificultad. Pero el propio genio que causa la inicial falta de aprecio embota la mente para las actividades que podrían haberla contrarrestado. El hombre pobre y orgulloso que sabe que sería menos pobre con sólo pedir o humillarse, sufre no sólo por su pobreza, no sólo por ver en mejor posición a hombres menos orgullosos o más afortunados, sino también por la imposibilidad de mendigar o rebajarse como ellos por aquello que los libera de una pobreza similar. Surge entonces una rebelión del hombre contra su propio temperamento; se instala la duda en relación con él mismo, y, así como el pobre y orgulloso puede preguntarse a sí mismo si no será torpe para las cosas prácticas antes que orgulloso para descender a ellas, o si su orgullo no será la máscara que ante sí mismo encubre su incompetencia para la acción, el hombre de genio que no es apreciado puede caer en la duda de si su inferioridad con respecto a las cosas prácticas no será inferioridad en sí, y no sólo el lado negativo de la superioridad, el defecto de un mérito que no podría existir sin ese defecto.

Así escribe Pessoa sobre Shakespeare y así también parece perderse Ramos Sucre entre los sujetos que lo acompañan en su aventura poética. «Él tenía plena conciencia de la falsificación de su personalidad humana», apunta Beroes (1990: 108) respecto al poeta cumanés. Ya hemos dicho que en varias cartas a Lorenzo y a Dolores Emilia lamenta la leyenda extendida en torno a su persona; la leyenda de ser intratable, antropófago, salvaje, misógino, enemigo de la humanidad. Sin embargo, en sus cartas también «hay testimonios fidedignos de su bondad, su ternura y su obstinada preocupación familiar»

⁷⁴⁷ También, apunta el portugués, de *El rey Lear*.

(Beroes, 1990: 109): interesándose por el bienestar de los suyos, por la formación de su hermano y de sus sobrinas, por agasajar a todos con presentes.

Sin embargo, el dolor va a ser una constante en la vida del poeta; un dolor que no concluye en la depresión ni la apatía: Ramos Sucre se inclina por la crueldad y la destrucción porque es su modo de apostar por la lucidez. Una lucidez perseguida a través del desdoblamiento en un entorno inclinado al mal. Sostiene Oviedo:

Pese a ello [pese a la muerte], su poesía no es una introspección morbosa o patética de su dolor, sino un esfuerzo por alcanzar la lucidez y transfigurar la sensación de pérdida en la ganancia de un sentido. Como el *yo* no lo encuentra, se desdobra en “personajes” o “figuras” [...] que le permiten contemplarse como otro y entenderse [...]; proyecciones de un escenario cuya realidad profunda es el mal, la violencia sin remedio. Gracias a esas figuraciones puede entablar un diálogo dramático y crear un teatro de imágenes con las que habla y le hablan. Pero no hay intimidad ninguna: el tono es distante, elevado, acerado, deliberadamente hierático y sin duda perturbador; el flujo de la emoción está como desvanecido –casi desmantelado– por el glacial discurso que genera (Oviedo, 2012: 90-91).

El párrafo resulta ideal para entender los aspectos que se vienen apuntando: la conciencia que muestran los sujetos poéticos de Ramos Sucre de habitar un mundo abandonado al mal y el empleo de diversos personajes a los que se les reserva su propio espacio expresivo –lo que a continuación se estudia bajo el marbete de “monólogo dramático”–. A ello se añade la necesidad que experimentan los personajes de responder con el mal a ese mundo. Sin embargo, el último aspecto apuntado por Oviedo parece, desde nuestro punto de vista, abierto a la discusión. No se puede negar el tono «distante», «elevado», «acerado», «hierático», «perturbador» de Ramos Sucre; pero ello no impide necesariamente «el flujo de la emoción». Ramos Sucre, ya se ha dicho, apunta que «lírico es el que habla de sus propias emociones» (458), y el poeta no puede prescindir de estas; lo que sí puede hacer es revestirlas.

El foco desde el que se contempla la obra de Ramos Sucre en esta tesis es el del candor intelectual o libresco. Sostiene Sucre (1999) que el poeta cumanés «se inspira no en la vida sino en la literatura; que carece de emociones directas». He aquí el atavío con el que el poeta ofrece al mundo sus sentimientos. No es el plano de la vida lo que late en la superficie de su obra, sino la utopía de la literatura (Sucre, 1979: 80). Y a ello se debe sumar su procedimiento desligado para sentir, como Pessoa señaló. Así, en consonancia

con el ámbito literario, poético y dramático, Mesa Gancedo (2006: 221) se refiere a la «oscilación», «la dialéctica» que se establece entre «“realidad”, texto y comentario o, desde otro punto de vista, entre emoción, narración e interpretación». Una idea que remite al inicio del presente estudio. En síntesis, la escritura ramosucreana también implica un contenido emotivo: el de las emociones tatuadas con tinta en el papel.

VII.3.2. El monólogo dramático

En el estudio titulado “Borges y Ramos Sucre a la luz de sus revelaciones” (Guerrero Almagro, 2018)⁷⁴⁸ se abordó la relación entre ambos autores concretada en la forma del monólogo dramático. Retomando la comentada tipología de sujetos poéticos establecida por Cervera Salinas (1992: 89), recuérdese que el investigador engloba bajo el marbete de “sujeto (explícito) identificable” a las personas que toman la voz en composiciones como los monólogos dramáticos: la voz poética explícita es reconocida e identificable porque responde a una identidad determinada, la «voz poética se atribuye a un personaje concreto, bien real e histórico o bien ficticio. Nos encontramos aquí, por ejemplo, con los llamados *monólogos dramáticos*» (Cervera Salinas, 1992: 17). Y en relación con este artificio, Cervera lo define así: «el autor del texto ya no se limita a esconderse bajo la voz poética implícita y anónima, sino que “habla por boca” de un personaje determinado en quien proyecta su versificación creando un texto literario que revela un mayor grado de “ficción” poética».

Es este un modo de expresión que permite al autor pronunciarse con mayor libertad tras el aparente distanciamiento. Como es sabido, tras la irrupción del estilo confesional con la *Paulina* (1833) de Robert Browning, su fracaso –debido a la desmedida expresión de la interioridad– provocó la escritura de textos que reaccionasen a ello: el monólogo dramático. Junto a Browning y, por ejemplo, su *Dramatis personae* (1864)⁷⁴⁹,

⁷⁴⁸ En A.A.V.V. (2018): *El “infinito mapa” de Borges: miradas periféricas*, pp. 123-137.

⁷⁴⁹ Individuos como el filósofo judío Abraham Ibn Ezra en “Rabbi ben Ezra” o el personaje shakespeariano Calibán.

Alfred Tennyson escribe también obras como el *Ulises* (1833, publicado en 1842)⁷⁵⁰, donde lírica y drama se combinan, generando un tipo de composición híbrida que oscila entre objetividad y subjetividad (Langbaum, 1996: 159)⁷⁵¹. El monólogo, según Kayser (1948: 260-261), es utilizado en el ámbito teatral con cinco fines diversos:

- Para colmar un vacío. En este caso recibe el nombre de monólogo “técnico”.
- Para comunicar hechos que no han sido representados en escena. Se denomina entonces monólogo “épico”.
- Para expresar interioridades emocionales. En tal situación, se trata de un monólogo “lírico”.
- Para tomar en cuenta ciertos temas o situaciones. Se le otorga en este caso el nombre de monólogo “reflexivo”.
- Para tomar una decisión importante. Este caso se conoce con el nombre de monólogo “dramático”.

⁷⁵⁰ Tennyson pone voz al héroe Ulises, ya en Ítaca, quien rememora con añoranza su viaje y expresa su sed de aventuras.

⁷⁵¹ Empleado por los poetas norteamericanos con frecuencia. Se traen a colación dos referencias, entre muchos otros nombres que se pueden mencionar, especialmente interesantes para este capítulo:

- T.S. Eliot con *La canción de amor de J. Alfred Prufrock* (comenzado en 1910, publicado en 1915 en la revista *Poetry* y de modo independiente junto a once poemas en 1917 bajo el título *Prufrock y otras observaciones* [Eliot, 2015: 79-80]). En el poema, un hombre caracterizado por su timidez reflexiona sobre sus temores y el tiempo transcurrido que no retorna. En un momento de su discurso recuerda al príncipe danés para oponerse a él; se trata del fragmento colocado al inicio del presente capítulo: «¡No! No soy el príncipe Hamlet ni pretendía serlo;/ soy un consejero real, uno que servirá/ para hacer avanzar la trama, iniciar una o dos escenas,/ advertir al príncipe...» (Eliot, 2015: 41).
- Edgar Lee Masters y su *Antología de Spoon River* (1915). En esta obra, los habitantes fallecidos de Spoon River relatan a través de sus epitafios su historia y, por extensión, la de dicha ciudad imaginaria. Interesante en relación con el presente capítulo es el epitafio de “Ollie Mcgee”, mujer convencida de la necesaria venganza sobre su esposo, quien contribuyó a su muerte: «¿Habéis visto pasearse por el pueblo/ a un hombre cabizbajo y abatido?/ Es mi marido, que con secreta crueldad/ que nunca se sabrá, me robó juventud y belleza,/ hasta que, arrugada y con dientes amarillos,/ perdida mi dignidad y avergonzadamente humilde,/ bajé a la tumba./ ¿Y qué creéis que le roe a mi marido el corazón?/ ¡La cara de la que fui y la cara de la que él hizo de mí!/ Las dos le están llevando al sitio en el que yazgo./ Después de muerta tengo mi venganza» (Masters, 2007: 62). El poema podría ponerse en boca de una extensa nómina de sujetos ramosucreanos y, especialmente, en la de la esposa del protagonista de “La vida del maldito” (*LTT*, 103-104), quien lo visita, recuérdese, «con las manos vengadoras en alto».

Los planteamientos de Langbaum, fundados en las intuiciones de W. M. MacCallum respecto al monólogo dramático, resultan especialmente interesantes por abordar la esencia de este tipo de textos entendidos de modo global, sin plantear clasificaciones internas. La base de la que parten dichos estudios es la consideración del monólogo dramático como una poesía de la simpatía⁷⁵², en el sentido de que el personaje, al cederle el autor el espacio en blanco del que dispone, se expresa con absoluta libertad y, se presupone, con sinceridad, resultando cercano al receptor. Pero, además de generarse simpatía entre personaje y lector, cabe añadir el nacimiento de un espacio íntimo entre ambos, una situación que trasciende la simpatía para generar también un clima de confianza. El personaje se confiesa con el receptor, con frecuencia provoca una sensación de familiaridad en la que este sería capaz de revelarle alguna intimidad.

Unido a la idea de simpatía aparecen los conceptos de objetividad y subjetividad. Contradictorias han sido las opiniones de distintos críticos sobre la presencia del propio Shakespeare en sus creaciones. Así lo apunta Abrams (1975: 421-422), aludiendo a la confesión de Schiller (1985: 87) en *Sobre poesía ingenua y poesía sentimental*, donde este señala que la distancia de Shakespeare le resultó repelente en un primer momento⁷⁵³ y, frente a ello, presenta la visión de Schlegel, quien considera innegable la subjetividad del bardo inglés. En esta balanza objetividad-subjetividad, Schlegel señaló la posibilidad de que ambos poseyesen parte de razón; el propio Schiller ya había comparado a Shakespeare con una divinidad⁷⁵⁴: omnipresente, pero nunca visible. Shakespeare contemplado, pues, como un creador que actúa dentro de su obra, pero que toma distancia. Esta «paradoja de la unión» entre subjetividad y objetividad, reflejo personal e

⁷⁵² *Simpatía*, derivado del griego *sympátheia* y significa ‘acto de sentir igual que otro’ e implica unión comprensiva y empática con otro ser (Coromines, 2008: 418, 508).

⁷⁵³ «Cuando en edad muy temprana leí por vez primera a Shakespeare, me indignaba su frialdad, su insensibilidad, que le permitían bromear en el punto de mayor patetismo, hacer interrumpir por un bufón las desgarradoras escenas de *Hamlet*, del *Rey Lear*, de *Macbeth* y otras semejantes [...]. Me era insoportable que el poeta no quisiera aquí dejarse nunca atrapar ni darme nunca razones. Varios años hacía que era ya suya toda mi estudiosa devoción, cuando empecé a amarlo también como persona» (Schiller, 1985: 87).

⁷⁵⁴ Siguiendo a Abrams (1975: 423), la creencia de que el poeta deja parte de su ser en su obra, que esta es proyección del propio autor, encuentra su parentesco con la antigua relación de Dios y su universo creado. En la *Epístola a los Romanos* (Pablo I, 20 [*La Santa Biblia*, 1987: 1317]) se alude a la posibilidad de acceder al conocimiento del Creador a partir de lo creado por Él.

impersonalidad, la expresa también Coleridge a través del concepto de *simpatía* para mostrar «cómo un poeta es capaz de anular ese espacio y el aislamiento de su sistema nervioso individual y convertirse [...] en la personalidad que contempla» (Abrams, 1975: 432). Shakespeare es todos sus personajes y ninguno del todo. Es universal. Como Homero, Dante, Cervantes, Goethe. La misma actitud observadora que se analizó en el capítulo VI, pero no solamente relativa a los hechos, sino que trasciende la descripción distante de acontecimientos para introducirse en los individuos y expresar sus interioridades, permitiéndoles, incluso, intervenir con sus propias voces.

Entre los estudios que abordan el monólogo dramático en la poesía ramosucreana, es preciso mencionar a Sucre (1979; 1999), Álvarez (1990), Ruiz Barrionuevo (1992), Castañón (1998 [2009]) o Mesa Gancedo (2005). En el caso de la obra de Ramos Sucre, el frecuente empleo del *yo*, la máscara de la primera persona del singular, ha dado lugar a lo que Sucre (2011: 766) denomina «la ubicuidad del yo». Toda una suerte de yoes que toman la palabra, en los que el sujeto se desdobra, coquetea con la otredad y, paradójicamente, se reconoce en ellos. Aparente juego, pero también acceso a algo más allá; comunicación con los demás y con uno mismo, revelación construida por el individuo para sí mismo y para los demás (Béguin, 1986: 147). Estos yoes que intervienen en los poemas ramosucreanos pueden ser personajes históricos, pero también y más frecuentemente, sujetos de ficción. Sin embargo, más habitual que conocer la identidad concreta del individuo que habla, en los poemas de Ramos Sucre el lector halla sujetos anónimos de los que puede llegar a concretar algún rasgo histórico. Véase la siguiente tabla donde se recopilan los poemas en prosa ramosucreanos que se pueden circunscribir bajo el marbete de “monólogos dramáticos”:

Poemario	Poema	Sujeto poético
<i>La torre de Timón</i>	“Elogio de la soledad” (19-20)	Personaje solitario
	“El crimen de la esfinge” (49-50)	Personaje denominado don Álvaro
	“La conversión de Pablo” (51-52)	Pablo de Tarso
	“A una desposada” (79-80)	Una virgen
	“La presencia del náufrago” (83-84)	Una dama

Las formas del fuego	“El real de los cartagineses” (281)	El nuevo caudillo de los cartagineses
	“Semíramis” (340)	El sujeto tiene por consejero al cardenal Pietro Bembo (1470-1547)
	“Dionisiana” (351)	El personaje se entrevista con Celimena, joven incluida en <i>El misántropo</i> , de Molière
	“La ciudad de las puertas de hierro” (382)	Observa un enfrentamiento entre Sergio M. Románov y su padre Miguel M. Románov
El cielo de esmalte	“La cábala” (151)	El protagonista comparte coordenadas con Cervantes
	“Edad de plata” (159)	El sujeto tiene contacto con Lucrecio
	“Los acusadores” (167)	El conde de Kent ⁷⁵⁵
	“El alumno de Garcilaso” (224)	Alumno del poeta renacentista
	“El rescate” (227)	El sujeto vive en la época de Shakespeare
	“La virtuosa del clavecín” (230)	Tiene noticias de Goethe mediante la dama que lo ha conocido

Los monólogos dramáticos conducen al personaje, habitualmente, hacia una revelación. Kayser (1948: 261) se refería a que este tipo de monólogo desencadenaba una decisión importante en el personaje ante una situación problemática. En los monólogos dramáticos ramosucreanos, a los personajes se les suele revelar la necesidad de aceptar la muerte humana para alcanzar la paz anhelada. Las voces de estos sujetos, pues, irán haciéndose cada vez más desesperadas, hasta cesar (Mesa Gancedo, 2005: 164). De los poemas señalados, consideramos especialmente interesantes los incluidos en *La torre de Timón* debido a los signos de puntuación empleados en la escritura del poema, los cuales marcan la estructura de la composición y definen el tipo de texto. A continuación, traemos a colación algunos de los citados monólogos dramáticos pertenecientes a dicha obra.

Una composición interesante para ilustrar este procedimiento dramático ramosucreano es “El crimen de la esfinge” (*LTT*, 49-50), poema que había sido incluido en *Trizas de papel* (R.S., 1991: 43-46) con idéntico título. La particularidad de este texto

⁷⁵⁵ En el poema se lee: «Yo defendí a la hija menor del rey cuando se vio estrujada por sus hermanas infieles y emprendí desde ese momento el camino del destierro». En el drama de Shakespeare aparece Kent, personaje que defiende a Cordelia ante la locura que su padre está a punto de cometer. El sujeto poético de “Los acusadores” bien podría enmascarar la identidad de este personaje, pues, como Kent, defiende a la hija menor del rey, motivo por el que será desterrado.

reside en las intervenciones de un individuo, denominado don Álvaro, quien va a producir un monólogo sobre su amigo Julio, contagiado de lepra por una mujer.

EL CRIMEN DE LA ESFINGE

—Sí, señores, es cierto, dijo enfáticamente don Álvaro, mientras arrojaba como desabrido un cigarro celebrado por sospechosa propaganda; el vulgo no yerra cuando atribuye a los leprosos el cálculo de proporcionar a los hombres sanos la ocasión del contagio.

Serenó un momento el semblante y quedó silencioso; esperaba la improbación de los oyentes para satisfacer su manía de argumento y de polémica.

Pero sus palabras dejaron entonces de suscitar comentarios irónicos y ásperos debates. Como se trataba de los enfermos por antonomasia, vencía a todos un respeto que participaba de la compasión y del miedo.

Así, pudo continuar conmovido y teatral:

—Los muchos años no han logrado apagar la memoria que guardo de mi amigo Julio. La cortesía graciosa, el talante despejado, el cuerpo de príncipe le conciliaban la simpatía de los hombres y el amor de las mujeres. Era su carácter extraviado y arbitrario como de artista. Vivía para la acción intrépida y el enlace galante.

Una noche siguió tenazmente por cierta calle estrecha y azarosa los pasos de una mujer embozada. Después de alcanzarla, confirmó su conjetura de que era joven y hermosa. Al principio ostentó ella altanero recato para verse instada por el rendido galán. Diciéndose casada le impuso fácilmente no descubrir su cara ni seguirla jamás a su vivienda.

Sin embargo, convino en acudir a la casa que él tenía reservada para sus diversiones en una calle escondida. Una casa desolada y espaciosa, de difícil alquiler, en cuyo patio se enderezaba un pino aciago. Allí voy con frecuencia a calentar el recuerdo de su más infortunado habitante.

La insistencia de aquella mujer en quedar desconocida lisonjeó primero el espíritu novelesco de mi amigo; luego despertó su curiosidad. Para resolver el enigma determinó seguirla hasta su casa.

Así lo hizo ocultándose una que otra vez. Anochecía cuando la vio penetrar en aquel edificio a cuyo nombre temblaba. Ya sabemos que era una construcción antigua, de amenazador sello español, con más de presidio que de hospital, de paredes soberbias, como para guarecerse en días revueltos y armados. En torno suyo se disipó alguna vez la algazara de los aborígenes indóciles.

No esperaba verlo allí recluido cuando concurrí después a la fiesta anual, costeada por los patronos de la institución.

Después de la misa, el sacerdote acusó a la vida como a un cómplice pérfido, rechazó a la alegría como a un bufón indigno, habló de la tierra como de una madre enferma.

Alguna ráfaga desprendida de los cerros vecinos depuraba el aire infecto, suplantaba con aromas agrestes la nube del incienso, estremecía la llama de los cirios y las lágrimas de los ojos enternecidos.

El sermón evocaba el hálito fosforado del osario, la boca muda del sepulcro, cuando él me invitó a un sitio apartado.

Me precedía con pies tardos y gruesos que humillaban su alto porte.

Cuando llegamos al lugar previsto, donde nos salvaba del sol la sombra que proyectaba una pared, pude advertir que vestía uno de sus antiguos trajes elegantes en lastimoso estado, para remedo de su suerte.

Luego me habló entre sollozos potentes.

Prácticamente todo el poema lo constituye la intervención del personaje, a excepción de los párrafos segundo, tercero y cuarto, que constituyen comentarios de un

sujeto implícito en tercera persona, una especie de acotador. Junto a ellos, no se puede olvidar la participación de este sujeto implícito en el párrafo inicial, proporcionando al lector datos importantes como el nombre del individuo que monologa. Las palabras de don Álvaro van introducidas por un guion, marca de diálogo.

Sumamente interesante se revela el comportamiento «conmovido y teatral» del monologuista, como si verdaderamente se hallase sobre un tablado representando una función. Es más, existe un auditorio que atiende –al igual que los lectores– a sus palabras y es posible encontrar en el personaje preocupaciones propias del creador, como contentar a su público: «esperaba la improbación de los oyentes para satisfacer su manía de argumento y polémica». Podría encontrarse el lector ante una representación teatral.

La historia que relata el personaje versa sobre el encuentro entre su amigo Julio y una mujer de rostro desconocido. Amores desarrollados en el misterio de la noche, como la historia de Psiqué con Cupido, solo que esta mujer no oculta una identidad divina, sino una realidad de enferma alojada en un hospital –esto lo descubre Julio tras seguirla a escondidas–. En el mismo espacio donde ella se aloja, «una construcción antigua» que tiene «más de presidio que de hospital» será donde también Julio acabe sus días por contraer la enfermedad que ella le contagia. Don Álvaro, que ha acudido allí para «la fiesta anual, costeadada por los patronos de la institución», se sorprende al encontrarse con su amigo Julio vestido con un antiguo traje elegante en terrible estado, imitando el triste destino que ha recibido. Curiosamente, Ramos Sucre engarza este monólogo dramático con el que presentamos a continuación. Tanto en *Trizas de papel* como en *La torre de Timón* es posible encontrar, tras “El crimen de la esfinge”, el poema titulado “La conversión de Pablo” (*LTT*, 51-52):

LA CONVERSIÓN DE PABLO

Los moradores de aquel pueblo extrañaban la facilidad con que yo había ganado la privanza del sacerdote que los presidía y curaba de sus almas. Ponderaban su carácter extraordinario, insistían en su retraining lastimoso, recordaban para contraste los desmanes de su libre juventud rectificadas bruscamente. Venía al caso apuntar la índole sombría de sus deudos, que buscaban el sosiego en diversiones brutales y en regocijos estruendosos, antes de incurrir en el desvarío místico o zozobrar en la demencia.

Decían que el arrepentimiento lo había consumido, que la virtud adoptada de pronto le había prestado aquel aspecto de árbol delgado y vacilante. La frente grave y los ojos desatentos indicaban al hombre desprendido del mundo, que recorre alado la tierra, que oye

en el silencio altas voces aéreas.

Acostumbraba el monólogo mortificante, la retirada excursión bajo la luna lenta, el hurraño extravió a lo largo de los árboles que mece el aura de la tarde.

Una vez toleró mi compañía. Las estrellas lucían nuevas en la atmósfera despejada por la lluvia. Celajes desvaídos viajaban hacia el sol declinante. Cálido vapor surgía de la tierra desperezada al extinguirse el fuego del día.

Avanzaba a mi lado con el paso temeroso de un anciano, cuando me reveló el motivo de su sacerdocio, la razón de su perfeccionamiento asiduo. Entrecortaba este relato bajo un miedo angustioso:

—Vivía yo en donde nací, en una ciudad de claras bazarías, de consejas extrañas y cármes morunos. Debieran ser mármoles truncos sus escombros para completar el cuadro helénico del cielo y del mar cristalinos.

Por una de sus calles vetustas regresaba solo a descansar de la noche de orgía y de pasión. Yo adelantaba por aquella oscuridad de caverna cuando me detuvo un miedo superior.

Alguien se me oponía en traje de religioso...

Reconocí la aparición infausta que augura el trance supremo a los hombres de mi raza licenciosa y doliente, y que les inspira el pensamiento invariable en las postrimerías que amenazan más allá de la muerte. Entonces contraen ellos la demencia o conciben desesperada contrición.

De este poema lo que consideramos particularmente interesante es el monólogo dramático de Pablo de Tarso, incluido a partir del sexto párrafo, de nuevo tras los dos puntos del sujeto –este, aquí, en primera persona del singular– e introducido por un guion. Resulta curioso este juego de yoes –el del sujeto poético explícito no identificable y el de Pablo–, imprimiendo distancia entre los personajes, tal vez por encontrarse aquí ante la voz de un personaje histórico.

En su monólogo, Pablo explica su conversión en sacerdote. Lo precede la intervención del sujeto, individuo que se granjea su amistad y que pone en antecedentes al lector sobre la juventud alocada y «rectificada bruscamente» del personaje. Las palabras de Pablo son escuchadas por el sujeto en el ocaso en el que aceptó su compañía. Este le relata que, tras una noche orgiástica, experimenta una visión de un individuo en traje de religioso que provoca su conversión. Una historia que recuerda a la conversión de Pablo de Tarso, quien camino a Damasco y con la orden de perseguir a los cristianos, fue derribado por un resplandor en el cielo que le interrogaba: «Saulo, Saulo, ¿por qué me persigues?». Tal visión provoca la conversión de Pablo al cristianismo⁷⁵⁶.

⁷⁵⁶ Cfr. *La Santa Biblia* (1987: 1284-1285 [Hechos, 9]).

En ocasiones, esta claridad de la que hace gala Ramos Sucre visualmente para introducir los monólogos mediante los dos puntos y el guion en la línea siguiente, desaparece. Es el caso de “A una desposada” (*LTT*, 79-80), donde sí se sirve de los dos puntos en el segundo párrafo para introducir el monólogo dramático de esta dama, pero continúa su intervención formalmente en la misma línea textual, dificultando visualmente su observación.

A UNA DESPOSADA

Cualquier invención de mi enfermizo numen desluciría las páginas de este álbum. Las ofendería con el desentono de azarosa tela de araña en una mansión regia. Más conviene el relato de venturosas nupcias.

Sueño que lo escuché de virgen lisonjera en una comarca del Asia inverosímil; que era de noche, y estaba yo embriagado con la plácida expiración de rumores, canciones y perfumes; que el paisaje exótico se coronaba con la luna y con el cortejo de las estrellas mayores, porque las menores no conseguían lucir en medio de la irradiación de aquellas, sus hermanas; y sueño que, sobre la tierra y delante de mis ojos, fantástica ciudad de cúpulas y torres dormía cabe el espejo de un río fabuloso; y recuerdo que la virgen me refirió esta fábula amena: Yo conocí una princesa prometida en matrimonio al sultán de un país remoto. Veía en las bodas el comienzo de un cautiverio, porque, retirada y astudiza, imitaba las selváticas gacelas. Buscaba mi compañía y luego la contemplación de sí misma en el espejo de una fuente ornamental. Era delgada, firme y de tupidos cabellos, que bajaban a confundirse con las aguas del ensombrado tazón de mármol. Hasta aquí vino una tarde cierto poeta errante, precursor del cortejo nupcial cada vez más vecino. El se dijo despedido de entre los suyos para entretener a la princesa durante el viaje a la capital del esposo prometido. Todos se reúnen y parten el día siguiente, cuando ya la princesa acepta los agasajos del poeta y lo ama sin manifestarlo. El cortejo recorre selvas y desiertos, en medio de la lluvia rumorosa y del estío lento, cuando el sol prefiere su carro de bueyes albos. El poeta ejerce, en su vez, el valor, el gracejo y la piedad. Ofende al tigre de estirpe real; burla al mono desvergonzado; acoge la mariposa blanda, de seda y lana; reverencia al asceta absorto. Se muestra cortesano amable y jinete aguerrido. Ella se acerca al término del viaje y divisa los palacios dispuestos para hospedarla, y repara que más le convendría el desierto en compañía del vate gentilísimo. Entretanto, éste ha desaparecido de su lado, y ella es introducida, con el rostro sumiso, a presencia de su dueño; pero una voz oculta y bien conocida la exhorta a la alegría. La princesa alza los ojos y observa que el cortés poeta era el esposo prometido, quien había dejado las galas de monarca para ganar afectuosamente la mano de la amada, omitiendo el prestigio de su elevado puesto.

Así me dijo la virgen lisonjera en un país distante, debajo de un árbol musical; y su relato y mi único sueño venturoso terminaron cuando la aurora llamaba, enamorada, a mi ventana.

Visualmente, esta escritura entronca de modo ideal con la manera en la que el sujeto poético explícito conoce el discurso de la mujer: en un sueño; así lo expresa al principio del segundo párrafo —«Sueño que lo escuché [el relato de venturosas nupcias] de virgen lisonjera»— y del mismo modo lo reitera hacia el final del texto —«...su relato [el de la virgen] y mi único sueño venturoso terminaron cuando la aurora llamaba, enamorada, a mi ventana»—. La historia, procedente de un sueño, se expresa gráficamente

de modo un tanto intrincado, como sucede en el ámbito onírico, donde los elementos se confunden y se mezclan. No obstante, la estructura del poema revela su claridad y sencillez. Se yergue la composición sobre una arquitectura tripartita, aunque el segundo párrafo comienza todavía con las palabras del sujeto poético explícito en primera persona del singular; una intervención inicial que abarca hasta «y recuerdo que la virgen me refirió esta fábula amena:». Tal comentario da paso al monólogo dramático de la mujer.

En su intervención, la dama relata la historia de una princesa enamorada de un poeta que debía casarse con un sultán. Cuál sería su sorpresa al descubrir que este sultán era, precisamente, el que se hizo pasar por poeta, el cual «había dejado las galas de monarca para ganar afectuosamente la mano de la amada, omitiendo el prestigio de su elevado puesto». Con tales palabras se cierra, por cierto, el monólogo de la dama.

Para cerrar esta serie de monólogos dramáticos traemos un último ejemplo por lo interesante que resulta vincularlo al monólogo anterior. Se trata de “La presencia del náufrago” (*LTT*, 83-84). Nos parece, como decimos, atractivo ponerlo en relación con el de “A una desposada”, pues de nuevo hallamos aquí una voz femenina que interviene en el discurso del sujeto poético explícito no identificable –todo lo que conocemos del mismo es que su compatriota era un «criollo español» cuyo nombre pronuncia la dama en el séptimo párrafo, pero no llega a los ojos del lector–.

LA PRESENCIA DEL NÁUFRAGO

La dama singular y gentil se disponía a comunicarme esa tarde la confidencia prometida una y otra vez.

Yo le servía una silla plegadiza en un retiro de la playa aireada.

El disco del sol rodaba fugitivo hacia el límite de un mar oscuro.

El azar nos había reunido en aquel rincón del litoral italiano. Habíamos llegado por caminos opuestos a reposar la fatiga y la melancolía de largos viajes.

Ocultaba su origen bajo el sello de una reserva altiva. Era difícil acertar con su patria porque usaba atinadamente cualquier idioma culto, y porque su persona física armonizaba los rasgos y las prendas más nobles de razas esculturales. Había nacido en alguna familia acaudalada, con raíz en naciones divergentes.

Cabellos de oro, perdición de las flechas del sol, y ojos verdes, memorias de alta mar, solemnizaban su hermosura lozana y perdurable de deidad.

Declaraba haber contentado con sencilla gratitud las finezas y los requiebros de los galantes, sin pasar a mayor afecto; y convenía en referirme ahora la razón de su aislamiento definitivo. Dejaba entrelucir el nombre de un criollo español, mi compatriota.

Iba yo el año pasado, cantaba su voz artística, en un vapor lujoso, invención de hadas, a través del océano. Viajeros de distinto origen sentían y propagaban una alegría vivaz,

exaltada, y me compusieron inmediatamente una corte enfadosa. Aquel bullicio retrocedía ante el recato inexpugnable de un agitador hispanoamericano, hombre de urbanidad sobria, idéntica. Circulaba entre comentarios y leyendas su nombre de soldado. Aquel retraimiento podía venir de una juventud infructuosa, de una vida descabalada. Su duro semblante de asceta vencía las fachas contentas y mofletudas. Vino un día de cerrazón y el vapor lujoso, herido por un témpano, bajó al abismo con sacudidas de terremoto. Yo fui salvada de morir por aquel militar hastiado, de fisonomía absorta. Me declaró su afecto y su nombre y me llevó en peso hasta un bote, donde me había cedido su puesto. Regresó al barco naufrago, donde ocupó sucesivamente los lugares libres todavía de las aguas. Poco después, el sitio mismo de la catástrofe se borraba en el mar raso. Aquel hombre invitaba con la ilusión de una vida intrépida en república desquiciada. De uniforme azul, sobre un caballo blanco, debió de regir las montoneras turbulentas, libres de escalafón, magnetizándolas con su voz marcante, de una seducción irresistible...

Cesó de hablar, y la más espesa noche completaba el pensamiento de la mujer desilusionada y casta. Se habían roto las compuertas de las tinieblas.

Como se observa, asciende en el texto el nivel de complejidad escritural con respecto a los monólogos anteriores. El inicio del poema –los seis primeros párrafos– conecta con un modo de escritura sencilla desde el punto de vista sintáctico. Se observa en ella la sobriedad ramosucreana, así como su sintética hermosura. Esta sección supone una descripción tanto del ambiente como de la dama antes de dejar paso al discurso. A esta sección le siguen las palabras en estilo indirecto de la mujer –séptimo párrafo– y, por fin, su voz sin cortapisas –octavo párrafo–, para finalizar con un regreso a las palabras descriptivas del sujeto poético explícito, testigo nocturno de su voz.

En su monólogo dramático, la dama relata la historia de su salvación gracias a un hombre que la rescató en un naufragio, el modo en el que la lleva hasta un bote y le cede su puesto. La inserción de sus palabras en esta ocasión no ofrece marca ortográfica ni de puntuación alguna, apenas una breve explicación del sujeto poético explícito no identificable señala la introducción del monólogo: «Iba yo el año pasado, cantaba su voz artística, en un vapor lujoso...». Un nuevo modo de introducir la voz de sus personajes que demuestra la variedad en la unidad que tanto caracteriza la escritura de Ramos Sucre.

Cerramos esta sección relativa a los rasgos dramáticos perceptibles en la obra del poeta cumánés desde una óptica formal. Hemos podido comprobar el empleo de procedimientos teatrales que imprimen distancia a su escritura y que, a la vez, le permiten pronunciarse con la discreción que tanto le complacía.

VII.4. ACONSEJANDO AL PRÍNCIPE

En este tablado terriblemente trágico, entre estos actores viscerales y poco dignos de confianza, el modo idóneo que va a encontrar el sujeto poético de mantenerse a flote es practicando el mal. Bataille recuerda a propósito de Sade en su estudio de 1957, *La literatura y el mal*, que es precisa la existencia del vicio junto a la virtud para que el mundo prosiga su marcha (Bataille, 1971: 89). El autor de *Los crímenes del amor* (1799) se ausentó del mundo para concebir modos de destruir a la humanidad (Bataille, 1971: 92), un comportamiento que no deja de recordar a Ramos Sucre concibiendo sujetos habituados a prácticas infames: «Sólo la enumeración interminable, aburrida, tenía la virtud de extender ante él el vacío, el *desierto*, al que aspiraba su rabia» (Bataille, *ibid.*). Esta es, en definitiva, la búsqueda consciente de Ramos Sucre: el vacío circundante.

En el universo ramosucreano existe una convicción absoluta en la práctica de la venganza frente a las dudas del Hamlet dibujado por Shakespeare⁷⁵⁷. El príncipe, recuérdese, no deja de plantearse el momento idóneo para su *vendetta*. Los sujetos poéticos ramosucreanos, en cambio, no solo consuman sus revanchas, sino que delinquen sin más propósito que satisfacer sus instintos crueles. Hamlet se interrogaba en la tercera escena del tercer acto si «esa es mi venganza» (Shakespeare, 2010: 337 [III, iii]); si asesinar a su tío mientras reza y purga su alma puede ser una auténtica *vendetta*, y concluye que no, que debe asesinarlo «en un acto/ que no tenga señal de salvación» (Shakespeare, 2010: 338 [III, iii]). Los personajes de Ramos Sucre, también subidos sobre un tablado, están convencidos de su actitud violenta, no se cuestionan. Podemos decir que Ramos Sucre se encuentra, recordando a Nietzsche, *Más allá del bien y del mal* (1882).

En *Hamlet*, el fratricidio ejecutado por Claudio hacia el rey Hamlet de Dinamarca es el desencadenante de la tragedia. Se desconoce la participación de la reina Gertrudis

⁷⁵⁷ Picouto (2017: 110-113), siguiendo a John Thomas Loonet, señala que la verdadera identidad de Shakespeare fue Edward de Vere y considera a Hamlet trasunto de tal personalidad. Sobre el drama de *Hamlet*, este tiene mucho que ver con las circunstancias históricas en las que se concibió el drama: la ejecución del conde de Essex, la participación de María Estuardo, reina de Escocia, en el asesinato a su esposo y primo Enrique Estuardo, y el posterior ascenso al trono del hijo de ambos: Jacobo Carlos Estuardo, I de Inglaterra y VI de Escocia. *Vid.* Schmitt, *op. cit.* especialmente pp. 21-26.

en el mismo. No obstante, cómo obviar las aceleradas nupcias entre ambos tras la muerte del soberano, las cuales han despertado no pocas sospechas⁷⁵⁸. A Hamlet, el espectro de su padre le reclama la venganza pertinente⁷⁵⁹. Sin embargo, el príncipe no resulta un justiciero al uso. La expectativa del receptor aguarda el esperado escarmiento por parte del joven, pero su conducta va desviándose de la cólera a la meditación melancólica arraigada en su condición intelectual y su honda tendencia a la reflexión⁷⁶⁰, iniciándose, de alguna manera, la transición que abordamos en el próximo capítulo hacia una etapa más religiosa.

Reiterará Ramos Sucre la necesaria práctica del mal en un entorno falaz, resolviendo –aparentemente– el conflicto hamletiano. Tal vez resulte apresurado despachar sin más esta visión ramosucreana, pues ya en *La torre de Timón* es posible advertir composiciones como “El rapto” (88) donde el sujeto poético muestra una estirpe común a Hamlet. Al mismo tiempo, sin embargo, Ramos Sucre prepara el tablado poético para que entre a escena su prototipo de personaje decididamente vengativo, del que se servirá con mayor frecuencia en poemarios posteriores:

EL RAPTO

El follaje exánime de un sauce roza, en la isla de los huracanes, su lápida de mármol.

Yo la había sustraído de su patria, un lugar desviado de las rutas marítimas. Los más hábiles

⁷⁵⁸ Numerosos debates han surgido al respecto, véase Schimtt (1993: 11-17). Pese a las diversas teorías, no existe conformidad sobre la presunción de inocencia o culpabilidad de Gertrudis.

⁷⁵⁹ *Vid.* Shakespeare (2010: 297-299 [I, v]). El espectro del rey relaciona la inacción con la vida de un vegetal y le exige movimiento: «Te veo dispuesto; si no reaccionases,/ serías más insensible que la planta/ que lánguida se pudre en la inacción/ a orillas del Leteo» (Shakespeare, 2010: 298).

⁷⁶⁰ A Hamlet, Shakespeare le confiere un perfil intelectual y artístico: desea regresar a la Universidad de Wittenberg –«Respecto a tu propósito/ de volver a la universidad de Witternberg,/ no podría ser más contrario mi deseo», indica Claudio (Shakespeare, 2010: 286 [I, ii])–; es un maniífico lector –a veces desencantado ante tantas «palabras, palabras, palabras» (Shakespeare, 2010: 311 [II, ii])– y un creador inteligente –solicita a los actores llegados a la corte la representación de *El asesinato de Gonzago*, obra a la que va a «escribir e intercalar» un fragmento (Shakespeare, 2010: 318 [II, ii])–, sabe cómo aparentar locura a ojos de los demás –aunque haga partícipe de su plan a ciertos personajes, como a Horacio y a Marcelo, a quienes advierte que «tal vez desde ahora crea conveniente/ adoptar un talante estrafulario» (Shakespeare, 2010: 302 [I, v]) del que ellos no deben mostrar conocimiento de causa, así como a su madre, a quien confiesa que «en realidad, toda mi locura/ es fingimiento» (Shakespeare, 2010: 343 [III, iv])– e incluso el propio personaje establece una identificación entre lo somático y lo libresco al referirse a su «libro del cerebro» (Shakespeare, 2010: 299 [I, v]). La brillantez del genio hamletiano ha sido relacionada con su actitud reflexiva y marcada por la duda; véase al respecto Yepes Londoño (2009), especialmente pp. 188 y 189, donde subraya las dudas hamletianas –que no la indecisión– como indicio de su honda inteligencia.

mareantes no acertaban a recordar ni a reconstituir el derrotero. La consideraba un don funesto y quería devolverla.

Pero también deseaba sorprender a mis compatriotas con aquella criatura voluntariosa, de piel cetrina, de cabellos lacios y fuertes. Su lenguaje constaba de sonos indistintos.

Enfermó de nostalgia a la semana de la partida. Los marinos de ojos verdes, abochornados con el sol de las regiones índicas, escuchaban, inquietos, sus lamentos. Recalaron para sepultarla, una vez muerta, en sitio retraído. Se abstuvieron de arrojarla al agua, temerosos de la soltura de su alma sollozante en la inmensidad.

La compasión y el pesar desmadejaron mi organismo. Pedí y conseguí mi licencia del servicio naval. Me he retirado al pueblo nativo, internado en un país fabril, donde las fraguas y las chimeneas arden sobre el suelo de hierro y de carbón.

Mi salud sigue decayendo en medio del descanso y de la esquivez. Siento la amenaza de una fatalidad inexorable. Al descorrer las cortinas de mi lecho, ante la suspirada aparición del día, he de reconocer en un viejo de faz inexpresiva, más temible cuando más ceremonioso, al padre de la niña salvaje, resuelto a una venganza inverosímil.

La simultaneidad temporal sitúa el discurso poético en el plano subjetivo: el del individuo que lleva a cabo el rapto. Se juega así, desde el presente, con el pasado, introduciendo la aclaración relativa a la merma de salud del protagonista y a su inminente padecimiento final. Formalmente, una vez más, Ramos Sucre apuesta por una estructura circular tanto desde el punto de vista temporal como desde el temático. Temporalmente, se enmarca con el presente del individuo –párrafos uno y seis– la extensa analepsis explicativa que constituye la mayoría del poema –párrafos del dos al cinco–. Temáticamente, la imagen inicial –el follaje desmayado del sauce y la lápida– encuentra una rima semántica con el cierre del poema –la enfermedad y casi segura muerte del individuo por parte del padre de la joven, «resuelto a una venganza inverosímil»–. Esa lánguida caricia vegetal del árbol a la tumba de la muchacha bien podría corresponder a las palmas del propio sujeto, al que una enfermedad fatal deteriora.

Además de la impresión de perfección que transmite esta forma circular, al autor esta le resulta muy válida para despertar la inquietud en el receptor: el regreso al presente abre una puerta demoledora desde la que se aprecia –¿o se deja de apreciar, por su aparente cese?– el futuro. El suspense queda incrementado con el empleo de la voz en primera persona del singular, la cual transmite al lector los hechos con inmediatez, casi como un traductor simultáneo. Al interrumpir esta voz su discurso, se detiene igualmente el desarrollo de los acontecimientos, por lo que se desconoce con total seguridad la resolución del encuentro. La tensión se radicaliza hacia el final de la composición con la inexpresión ceremoniosa del viejo a plena luz tras descorrer las cortinas. Ramos Sucre ha

levantado el telón para introducir un tipo de personaje que, sobre todo en *Las formas del fuego*, le va a resultar muy provechoso.

La causa de tan decidida venganza por parte del viejo reside en el rapto llevado a cabo por el individuo. Sustrae a una joven y esto lo hace –cómo no– oscilar entre el deseo de devolverla –por desconocer su procedencia y considerarla «un don funesto»– y el afán de presumir de ella ante sus compatriotas –por su actitud voluntariosa, su apariencia llamativa y su curioso lenguaje–. La joven, la semana posterior a su rapto, enferma a causa de la nostalgia; un sentimiento que la lleva a la muerte. Ello provoca en el individuo una alteración total en su organismo. Cierta misericordia –¿y arrepentimiento?– se apodera del sujeto poético, llevándolo a retirarse a su tierra natal, espacio industrial que parece no contribuir a su recuperación. Pesa sobre el sujeto una «fatalidad inexorable» que el padre de la joven, convencido en el castigo inevitable, desea acelerar. Cómo no observar en esta tendencia compasiva y variable rasgos del carácter hamletiano; una actitud que se retuerce hasta la demencia en composiciones como la ya comentada “El remordimiento” (*LFF*, 312)⁷⁶¹.

Aunque en ocasiones los personajes lleven a cabo actos vengativos con sutileza, como en “La venganza de Viviana” (*LFF*, 288)⁷⁶², con mayor frecuencia suelen ejecutar torturas desmedidas –como las «azotainas dilacerantes» con “El knut” (*LFF*, 277-378)– o asesinatos terribles. Tal es el caso de “El nómada” (*LFF*, 289), donde el individuo,

⁷⁶¹ Es posible establecer un diálogo entre “El rapto” y “El remordimiento” bastante fecundo. Atendiendo a la estructura, el paralelismo en la construcción circular –temporal y temáticamente– resulta evidente: hallamos el tiempo presente –en los párrafos primero, segundo y cuarto– conteniendo el recuerdo –tercer párrafo–. Como contraste, encontramos en este caso un estancamiento evidente que arraiga en las comentadas reiteraciones de «el gentil hombre», así como en la inexistencia de un sujeto distinto al protagonista que contribuya al avance de la acción. Desde un punto de vista simple, la actividad en el poema puede quedar resumida mediante la oposición pintar-no pintar. Pero la riqueza de pensamientos en el plano mental refuerza la construcción poética.

⁷⁶² En dicha composición, una dama, Viviana, observa el «bosque maligno» donde desapareció su marido; lugar del que regresa su caballo solitario y un «cuervo fugitivo», que será resguardado por la dama. La evidente ambigüedad de la composición suscita una amplia variedad de interrogantes: ¿cuál es o será la venganza de Viviana, –si es que tal es el nombre de la señora–?, ¿ha sido ella la que ha provocado conscientemente la desaparición de su esposo o, por el contrario, hará justicia tras este hecho?, ¿se ha convertido su esposo en cuervo y procede a cuidarlo o es este indicio de mal agüero y, por tanto, le imprimirá su correspondiente tortura? El sentido de la composición permanece abierto, convocando toda suerte de interpretaciones.

dominado por su impaciencia –y embriagado, dicho sea de paso–, agarra a un anciano y lo ahoga en un río enfangado de lodo. El hombre, justo antes de morir, pronuncia una amenaza: será vengado por su dios, un «ídolo de bronce». Tal vez esta crueldad del sujeto se vea potenciada por su estado de borrachera. He aquí la sección donde se alcanza el clímax de salvajismo en el poema:

La poquedad del anciano acabó de sacarme de mí mismo. Lo tomé en brazos y lo sumergí repetidas veces en un río cubierto de limo. La sucedumbre se colgaba a los sencillos lienzos de su veste. Lo traté de ese modo hasta su último aliento.

Devolvía por la boca una corriente de lodo.

Recuperé el discernimiento al escuchar su amenaza proferida en el extremo de la agonía.

Me anunciaba, para muy temprano, la venganza de su ídolo de bronce.

Los asesinatos alcanzan las más altas cotas de ferocidad en “El lince” (*LFF*, 396-397), donde el sujeto poético decide el modo de dar muerte a un banquero:

Quedó de rodillas y con la frente sobre una loza.

Un elefante, montado por mí, le oprimió y quebrantó la cabeza con uno de sus pies delanteros.

Junto a los asesinos individuales se puede mencionar “El cómplice” (*LFF*, 292) de la castellana, quien cita al sujeto poético «una vez para contarme su resentimiento de un clerizonte bigardo [...] y captó mi voluntad para el propósito de su venganza»; un acto que finalmente ejecuta él solo. Incluso es posible advertir en la poesía ramosucreana grupos que se autodefinen del siguiente modo: «Nosotros constituíamos una amenaza efectiva». Este inicio de “El protervo” (*LFF*, 358-359) no resulta menos escalofriante que su desarrollo –el sujeto poético comete los más bárbaros asesinatos, de un compañero afirma: «lo dejé estirado de un trastazo en la cabeza»– y su conclusión –encierra a su hija en una estancia, le proporciona «escasas viandas una vez al día» y a través de su sarcasmo logra enrabiatarla hasta la desesperación–, como corresponde al término que parece definir al personaje en el título.

VII.5. FINAL: ¿DÓNDE ESTÁ EL SENTIDO?

Hemos comprobado en este capítulo el modo en el que Ramos Sucre se adueña de procedimientos de estirpe teatral para poetizar en su obra. El trasvase de géneros demuestra parte de la modernidad de este autor; una mezcla que continuamos ilustrando en el próximo capítulo en relación con la novela de Cervantes. Asimismo, hemos advertido la importancia del carácter en los personajes ramosucreanos y, fundamentalmente, la necesidad de actuar con resolución. Pero esta va a provocar en el sujeto cierto agotamiento.

Hamlet, como don Quijote y como Fausto, es un lector y un intelectual y «los tres son descarriados del espíritu» (Schmitt, 1991: 45). Sabemos que Hamlet se finge loco para disipar las sospechas de su tío. Don Quijote también recorre la vía de la locura. Hamlet, la Duda, como señala Turgueniev; don Quijote, la Fe. En el siguiente capítulo nos adentramos en el personaje cervantino.

Ramos Sucre, a esa locura amparada en la inacción, aconseja intervención, ejecución de la crueldad sin dudas. Él lo pone en práctica, consecuente con lo que merece el mundo. Pero, tras su agotamiento, este sujeto ramosucreano se hamletizará más que nunca al preguntarse para qué. Para qué actuar cruelmente, se interrogará el genio ramosucreano, si no es posible hallar tampoco satisfacción. Va a ser consciente de que debe poner otro rumbo, pues no merece la pena continuar con la farsa.

Borges (2003: 79) cierra su bello ensayo “Magias parciales del *Quijote*” con la siguiente reflexión: «¿Por qué nos inquieta que Don Quijote sea lector del *Quijote* y Hamlet espectador de *Hamlet*? Creo haber dado con la causa: tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios». Tal vez Ramos Sucre haya advertido la futilidad de participar en ese espectáculo de violencia sin término y busque algo que lo justifique, como Borges. El héroe hastiado dirige su mirada a la lontananza igual que un Alonso Quijano exhausto y se dispone a componer su obra, que va a ser la de todos.

Capítulo VIII – Madame Caillaux: la ilusión de *desfacere* agravios

Ramos Sucre y la unión vida–literatura en *Don Quijote de la Mancha*

*...la veracidad de Cervantes que hizo estéril a su héroe, me
fuerza a la imitación del Sol, único, generoso y soberbio.*

“Elogio de la soledad”, *La torre de Timón*

(Ramos Sucre, 1989: 19-20)

*Porque el héroe se lanzó a través de
estancias del amor,
cada latido le sacaba de ellas y le llevaba
hacia arriba,
cada latido que se refiriera a él,
ya vuelto de espaldas se erguía en el límite
de las sonrisas, diferente.*
Rainer Maria Rilke⁷⁶³

*Pero escribí y me muero por mi cuenta,
porque escribí porque escribí estoy vivo.*
Enrique Lihn⁷⁶⁴

*Para quienes la felicidad
es sol, vendrá la noche.
Pero al que nada espera
todo lo que viene le es grato.*
Fernando Pessoa⁷⁶⁵

El veintiocho de marzo de 1914 se publica en *El Nuevo Diario* de Caracas el texto de Ramos Sucre “Comentarios a un crimen” (417-418); escrito que se recoge en *Los aires del presagio*. Estos “Comentarios a un crimen” se inician con la dama que da título al presente capítulo: Madame Caillaux (1874-1943) –Henriette Caillaux, Henriette Rainouard–, segunda esposa de Joseph Caillaux, político francés, conocida por asesinar al periodista Gaston Calmette, quien dirigía el periódico *Le Figaro*.

En *The trial of Madame Caillaux* (1992), Edward Berenson la describe, siguiendo referencias de la propia Caillaux, como una burguesa de familia acomodada –sus padres vivían en Rueil, próximos a París–, cuyo mayor deseo era contraer un matrimonio beneficioso pronto (Berenson, 1992: 13). Casada a los diecinueve años con el escritor Léo Claretie, catorce años más tarde, en 1907, inicia una relación con Joseph Marie Auguste Caillaux, ministro de Finanzas. Él también estaba casado con Berthe Gueydan.

⁷⁶³ Elegía VI de las *Elegías de Duino*, (1990: 96).

⁷⁶⁴ “Porque escribí”, *La musiquilla de las pobres esferas* (1969: 81-84).

⁷⁶⁵ N° 168, *Odas de Ricardo Reis* (2015: 447).

Los dos se divorcian para iniciar una relación juntos que los llevará a conformar uno de los matrimonios más adinerados de París.

Con el objetivo de desprestigiar a Joseph Marie Auguste Caillaux, Gaston Calmette publica en *Le Figaro* cartas que intercambiaban los amantes mientras ambos estaban casados. Este hecho despierta la ira de Madame Caillaux, quien decide responder a tal provocación con la máxima sencillez: dejándose llevar. El dieciséis de marzo de 1914, vestida con un elegante traje para lo que incluso ella misma suponía una entretenida tarde de té entre amigas, se dirige finalmente a las oficinas de *Le Figaro*. Gaston Calmette ha salido. Ella, sin embargo, aguarda su regreso para dispararle a bocajarro y acabar con su vida. Después se deja apresar por la policía. ¿Qué resorte se activa en Madame Caillaux para actuar con semejante frialdad? Como argumenta Alfonso Reyes (2017) en “Madame Caillaux y la ficción finalista” –ensayo incluido en *El Cazador: ensayos y divagaciones (1910-1921)*– no es posible comprender absolutamente la acción llevada a cabo por Madame Caillaux. Seguramente ni ella misma pueda explicarla. A la misma idea llega Ramos Sucre cuando le indica a su hermano Lorenzo que «Nuestros actos son involuntarios y hasta irreflexivos» en una carta del 25 de octubre de 1929 (458). La naturaleza humana es caprichosa.

No obstante, sí es cierto que sin la respectiva incitación, la dama no habría actuado de tal modo. Parece que se confundiese por momentos la realidad y la ficción en la vida de Madame Caillaux, que una especie de fantasía se apoderase de su razón y no fuese capaz de discernir entre ambos planos.

Madame Caillaux se presenta al receptor de su historia como un personaje tremendamente seductor. No solo por los sucesos –aunque con frecuencia un crimen como eje narrativo pueda resultar garantía de interés–; sino porque es capaz de cumplir su voluntad sobrepasando toda circunstancia –la provocan y reacciona– y porque esta voluntad no es una actitud abrumadora, sino que sabe dejarse llevar. En opinión de Reyes (2017), el asesinato realizado por Madame Caillaux no responde a ninguna finalidad propiamente dicha, sino que actúa prácticamente movida por el azar, más parecida a un

personaje gobernado por el trazo de un autor que como un ser real y autónomo. He aquí el texto de Ramos Sucre donde se refiere a este acontecimiento.

COMENTARIOS A UN CRIMEN

En los últimos días ha aumentado el interés de los periódicos con el caso alarmante de Madame Caillaux. Esta señora se propuso castigar personalmente al autor de las injurias contra su marido, el Ministro de Hacienda de la República Francesa. Salió, pues, un día armada con un revólver a cumplir su resolución firme y espontánea. No la detuvo ni la consideración de la peligrosa responsabilidad que abrumaría a su marido, una vez perpetrado su proyecto. Presentóse decidida e implacable delante del procaz injuriador de su consorte y con raro desparpajo le descargó todo el fuego de su arma. Acorrió al escándalo mucha gente que gritando vituperios, completó contra los esposos Caillaux la obra de difamación emprendida por el reciente asesinado. Yo me figuro a la notable delincuente pálida y nerviosa, como una Lady Macbeth, en medio de la multitud agrupada que comenta sin cesar con gestos iracundos.

No faltará quien califique a la valiente dama de sufragista escapada hacia este lado de La Mancha, porque la acción es propia del encono de esas militantes frenéticas. Por otra parte, quedarán convencidos de su injusticia los escépticos en punto de afecto conyugal. El asesinato cometido puede ser considerado como ejemplo de fidelidad elocuentísimo. Otros predecirán la necesaria frecuencia de actos parecidos en la conducta de la futura mujer emancipada, y hablarán de restaurar para la interesante madre del linaje humano desastrosos cautiverios y obsoletas disciplinas, predicando sin bastante autoridad contra el actual propósito de su liberación. Así pensando, pierden el tino esos retrógrados, porque el nivel moral se eleva con la más suelta condición de la mujer.

Por primera vez ejerció ésta con libertad sus facultades en aquella hora de la Edad Media en que el perenne batallar absorbía la atención de los hombres, alejándolos de sus hogares largo tiempo. Al amparo de esas circunstancias surgió la caballería, la más alta presea de la dignidad humana, por cuyo enterramiento el noble Gobineau acusa a Cervantes de haber aplebeyado el mundo.

Por otra parte, emancipada la mujer, recupera la facultad que tuvo el organismo femenino en los orígenes de la vida: la de seleccionar los seres masculinos y fortificarlos en el curso de las generaciones por la acumulación de cualidades excelentes. De este modo alcanzó el macho la superioridad que en el hombre ha llegado a ser indiscutible, gracias al dominio que obtuvo sobre su compañera en momento determinado del desarrollo de la sociedad. Después de este momento ejerce el hombre la selección de tal manera que ha ido acumulando en la mujer virtudes negativas, frágiles encantos, dotes miserables, que con el tiempo acabarán por convertirla en un ser parásito u ornamental. En los últimos diez siglos ha aumentado a favor del hombre la diferencia entre los sexos, sobre todo desde el punto de vista intelectual. De modo que continuada por más tiempo la absoluta postergación de la mujer, se llegaría al desastre fisiológico y sociológico de su parasitismo. El feminismo puede ser la reacción inconsciente del instinto de conservación alarmado (*LAP*, 417-418).

Ramos Sucre presenta la actividad de Madame Caillaux como prototipo de diversas tendencias: adalid de las mujeres independientes, paradigma de lealtad conyugal y ejemplo de individuo peligroso al que se ha de restringir el libre albedrío. En relación a este último punto, el propio autor parece introducir su opinión al afirmar que «Así pensando [restaurando desastrosos cautiverios y obsoletas disciplinas], pierden el tino esos retrógrados, porque el nivel moral se eleva con la más suelta condición de la mujer». Ramos Sucre imprime aquí una defensa de la actitud feminista, su opinión resulta

tremendamente moderna y digna de alabanza para la Venezuela de inicios del siglo XX, inscribiéndose, como indica Susanna Regazzoni (2012: 11) en la “Introducción” a su *Antología de escritoras hispanoamericanas del siglo XIX*, en una estela de nombres que pretenden rescatar una «tradición silenciada u olvidada» como es la que tiene que ver con el papel de la mujer en las disciplinas intelectuales o artísticas. El adjetivo *retrógrados* revela su postura: la defensa de la igualdad absoluta entre el hombre y la mujer porque ambos sexos son necesarios. En la carta del 8 de enero de 1930, dirigida a Dolores Emilia Madriz, expresa: «Las mujeres son tan desventuradas que me han perdido a mí, a su mejor amigo, esperanzado de mejorar la suerte de la mujer que vive de su trabajo» (462). Demuestra Ramos Sucre respetar la condición de la mujer trabajadora y desea contribuir con los recursos que estén en su mano a mejorarla en lo que pueda. Otra anécdota relativa a este interés por la figura femenina se recoge en la carta a Dolores Emilia el 5 de febrero de 1930: «Una noche salvé a una niña alemana de ser atropellada por un auto y ella se ciñó a mí y yo nunca sentí como en ese momento la victoria infalible de la mujer, de la criatura indefensa, sobre los hombres compasivos» (466).

El comportamiento de Madame Caillaux lleva a Ramos Sucre a emparentarla con Lady Macbeth⁷⁶⁶, así como a introducir el nombre de Cervantes en el texto. Observamos, pues, ese tránsito entre la actividad ramosucreana del nivel ético que hemos concretado en *Hamlet* y la etapa última amparada en el silencio religioso a la que llegamos tras el regreso de don Quijote. La misma actitud que demuestra con su acción y posterior detenimiento Madame Caillaux. Nos situamos, pues, en un estadio intermedio entre el nivel ético y el religioso. Aquí, el personaje ramosucreano se entrega a la lectura –aunque esta actividad es algo que nunca ha dejado de hacer– y a la creación, demostrando por momentos una actitud físicamente activa, pero disfrutando sobre todo del ejercicio mental y contemplativo.

⁷⁶⁶ El nerviosismo de Lady Macbeth se advierte especialmente en el acto V, cuando lleva a cabo su ritual de limpieza obsesiva en estado de duermevela. Ella, ante el médico y la dama de compañía, frota sus manos porque «Aún queda una mancha» (Shakespeare, 2010: 731 [V, i]) de sangre. Ella, recuérdese, ha incitado a su esposo para cometer el asesinato del rey Duncan: «Cuando duerman [sus guardianes]/ su puerca borrachera como muertos,/ ¿qué no podemos hacer tú y yo/ con el desprotegido Duncan?» (Shakespeare, 2010: 687-688 [I, vii]).

Respecto a Cervantes, en “Comentarios a un crimen” Ramos Sucre apunta que la caballería, concentrada en el individuo masculino, fue llevada a su fin por el autor del *Quijote*: «...surgió la caballería, la más alta presea de la dignidad humana, por cuyo enterramiento el noble Gobineau acusa a Cervantes de haber aplebeyado el mundo». En esta afirmación, Ramos Sucre, con una carga irónica⁷⁶⁷, se limita a señalar una realidad social: los ideales heroicos y caballerescos han llegado a su fin. Cervantes solamente se encarga de manifestar⁷⁶⁸ la agonía de estas virtudes, una situación ya palpable en el ambiente, por lo que no se le debe atribuir culpa alguna por el cese de las mismas, sino que se limita a exponer una obviedad. El testimonio de Ramos Sucre no muestra una nostalgia cargante por el fin de una época que él considera digna de admiración; su visión es moderna, acepta el cambio. Adoptando esta perspectiva, transmite al lector que es importante reaccionar, aunque sea inconscientemente, porque solo así prospera la vida⁷⁶⁹.

Así pues, este capítulo se ocupa de un tipo de héroe particular, el guerrero que salió al mundo convencido de la frescura de su potencial y regresó con los ideales podridos para, al menos físicamente, retirarse. En este sentido, tal acontecimiento contiene en sí mismo la distinción genérica entre epopeya y novela, como señala Baquero Goyanes (1998: 41-42) en su estudio *¿Qué es la novela? ¿Qué es el cuento?*, cuya primera edición se publica en 1988:

La mutación decisiva vendría dada por el paso del verso a la prosa, y por la reducción de lo universal (o nacional) a lo particular y específico. Si el poeta épico se dirigía a un auditorio colectivo y le narraba hechos también colectivos, el novelista actúa como narrador personal que se dirige a lectores particulares.

¿Qué subsiste, pues, de la primitiva epopeya, perdidos el verso y ese trasfondo colectivo o nacional? Subsiste, en el sentir de los preceptistas tradicionales, el procedimiento narrativo y la *objetividad*. Con relación a ésta cabría preguntarse si

⁷⁶⁷ Con gran ironía, según Mesa Gancedo (2007: 451), introduce Ramos Sucre el adjetivo «noble» aplicado al conde de Gobineau (1816-1882), autor del *Ensayo sobre la desigualdad de las razas humanas* (1853-1855), ejemplo de racismo científico. El poeta cumánés muestra en diversos aforismos –también escritos en tono irónico– su rechazo a esta ideología discriminatoria.

⁷⁶⁸ Como señala Hauser (1968: 63), «Los grandes poetas del siglo, Shakespeare y Cervantes, son nada más que los portavoces de su tiempo; únicamente anuncian lo que la realidad denota a cada paso, a saber: que la caballería ha llegado al fin de sus días y que su fuerza vital se ha vuelto una ficción» (*LAP*, 424).

⁷⁶⁹ Para ilustrar el talante moderno ramosucreano, atiéndase al dragón de “Micenas” (*LFF*, 301), el cual, en lugar de atacar al sujeto poético por haberse internado en su estancia, se queda prendado de su reflejo «en un espejo de metal», al estilo de Narciso.

sobrevive con los mismos rasgos de la épica o ha experimentado algún cambio. El estudio de las diferentes técnicas novelescas nos hará ver que, junto a la objetividad tradicional, se dan en la novela la aproximación al subjetivismo asignado a la lírica, y la formulación dramática, dialogada, propia del teatro.

Esta «mutación» del modo épico al novelesco, como indica Baquero Goyanes, implica un incremento de lo individual, de lo específico, de la introspección, una modificación en el tipo de auditorio y en los hechos narrados –ambos se reducen y se particularizan– y, además, una suma de técnicas propias del ámbito lírico y dramático. Esta es también la evolución que experimenta el sujeto ramosucreano y el propio escritor en su producción: sus textos de cariz épico van desembocando en escritos menos plurales, más líricos e introspectivos, en consonancia con el tránsito vital de los autores. La objetividad, no obstante, no llega a desaparecer nunca, y ciertos elementos propiamente dramáticos, tampoco, como se ha podido comprobar en el capítulo anterior. El genio de la evocación convoca, al final, los diversos aspectos.

Recuperando, pues, a ese héroe que regresa desencantado de su última gesta, cabe señalar que tal esplín se debe a que el momento ya no acompaña a los paladines. El mundo parece desinteresado por la existencia de este tipo de sujetos, la transacción de la vida a cambio de la fama se concibe como una hipérbole demencial y provoca la carcajada; la sociedad prefiere la gloria material y rápida. El guerrero debe volver a casa porque es allí donde verdaderamente hace falta. Ha llegado el momento de prescindir de la sangre y alzar la tinta⁷⁷⁰, de hacer justicia a la grandeza humana contribuyendo a su inmortalidad

⁷⁷⁰ García Lorca, en su “Presentación de Pablo Neruda”, preparada para el recital del 6 de diciembre de 1934 en la Universidad Complutense de Madrid, se refiere al Nobel chileno en estos términos: «Y digo que os dispongáis para oír a un auténtico poeta, de los que tienen sus sentidos amaestrados en un mundo que no es el nuestro y que la gente percibe. Un poeta lleno de voces. Un poeta más cerca de la muerte que de la filosofía; más cerca del dolor que de la inteligencia; más cerca de la sangre que de la tinta» (García Lorca, 1997: 249). En esta definición del poeta granadino se puede observar la evidente distancia entre la poética ramosucreana y la nerudiana –aunque no por ello, cabría añadir, el lector que se sitúe ante Ramos Sucre vaya a encontrarse con un falso poeta–; una distancia que transforma la dicotomía en una concepción abarcadora. En Ramos Sucre no caben las separaciones tajantes planteadas por el inmortal autor del *Romancero gitano*, pues el cumánés se encuentra cerca de la muerte y de la filosofía, del dolor y de la inteligencia, de la sangre –como se ha podido comprobar en el capítulo homérico– y de la tinta. En relación con lo expuesto, no resulta ocioso recordar el interesante ensayo de Rama (1985: 180), donde se refiere a la vinculación que se advierte en los poemas de Ramos Sucre entre el militar y el poeta, señalando además los aspectos propios del guerrero que pueden definir al creador. Y prosigue el ensayista uruguayo su reflexión en estos términos: «A imagen de Cervantes, Ramos Sucre, en sus textos, parece preferir las armas a las letras» (Rama, *ibíd.*).

mediante la creación. He aquí el umbral de una transición imprescindible para que el individuo –los individuos ramosucreanos– encaucen sus vidas y recuperen el sentido de las mismas. De la espontaneidad kierkegaardiana, propia del nivel estético, se está atravesando el estadio ético más creativo para acceder finalmente al terreno religioso. El guerrero, sin compañía sentimental ni fraternal, contrario a un entorno asfixiante, abre, al fin, el libro –la puerta de una morada que lo estaba esperando– y se sienta, relajado, a leer y a meditar. El héroe se está preparando para su ascetismo. Dostoievsky (2005: 56) comenta la muerte de don Quijote refiriéndose a su salida del mundo «plácidamente y con triste sonrisa», «consolando todavía al lloroso Sancho», «amando al mundo», con toda la «ternura» de su «santo corazón», consciente de «que no hacía ya falta alguna en la tierra». Referencias que para Montero Díaz (2005: 25) «confieren al héroe de Cervantes una significación religiosa»; punto de vista que aquí se secunda.

En relación con lo expuesto, el volumen de *Las formas del fuego* comienza con un poema paradigmático de este prototipo humano. La composición en cuestión se titula “Las ruinas” (*LF*, 271) y su importancia resulta evidente con solo atender a la posición de dicho escrito en la colección: es el pórtico del poemario.

LAS RUINAS

Sentía bajo mis pies la molicie del musgo de color de herrumbre, aficionado a la humedad. Proliferaba sobre el tejado y en la rotura de las paredes y de las ménsulas.

Sobre la maciza escalinata había corrido un tropel de caballos alados y de zueco de hierro, a la voz de un héroe imberbe, lisonjeado por la victoria. Hería con una maza ligera y usual como un cetro, de cabeza redonda y armada de puntas metálicas.

Yo visitaba, después de un decenio, el palacio de techo hundido. La lluvia, descolgada perpetuamente a raudales, había desnudado, de su delgado tapiz de tierra, la roca de granito situada a los pies y delante del edificio. Su acceso había llegado a ser una cuesta difícil.

Yo me incliné delante de la imagen de un santo, aposentada en su vetusta hornacina, orlada de paretarias, y bajé a perderme en una senda de robles. Desde sus ramas bajaban hasta el suelo de arena los sarmientos péndulos de una flora adventicia.

Yo seguí por ese camino, solo y sin deponer la espada, y vine a sentarme, ansioso de meditar y de leer, en un poyo de piedra, ceñido al pie de un árbol imprevisto.

Sus hojas amarillas y de un revés grisáceo vibraban al unísono del mar indolente y una de ellas, volando al azar, rozó mi cabeza y vino a llenar de fragancia las páginas de mi libro de *Amadís*.

El sujeto poético explícito no identificable visita un palacio en ruinas. En su interior, el musgo invade el tejado y se cuelga entre las grietas de las paredes y las voladuras. Se conservan dentro de la mansión, curiosamente, dos esculturas que responden a dos de los niveles vitales que atraviesa el individuo: la de «un héroe imberbe, lisonjeado por la victoria» y la de «un santo, aposentada en su vetusta hornacina». De la visión guerrera donde aparece el sujeto «con una maza ligera y usual como un cetro, de cabeza redonda y armada de puntas metálicas» se llega a la imagen de beatitud, ante la que se inclina el protagonista. La percepción del personaje muestra ese trasvase que va a experimentar en su interior. Pero antes de rozar la santidad y la comunión total con el secreto, el personaje, sin prescindir del todo de las armas, va a prepararse para la religiosidad. A través de la reflexión, de la contemplación, de la lectura y de la creación artística el individuo ramosucreano organiza su vida. Inspirado muchas veces en el recuerdo de un pasado glorioso o de una mujer imposible que lo condujo primero al rechazo y a la rebelión y después al recogimiento.

Este sujeto del poema sale del palacio y se interna en el ambiente natural: «Yo seguí por ese camino, solo y sin deponer la espada, y vine a sentarme, ansioso de meditar y de leer, en un poyo de piedra, ceñido al pie de un árbol imprevisto». Su deseo de entregarse a la contemplación lectora va marcado por la agitación y la inquietud, no puede esperar más a iniciar o proseguir la lectura. Especialmente interesante va a ser la obra objeto de su atención: la novela caballeresca de Garci Rodríguez de Montalvo: «Sus hojas amarillas [las del árbol imprevisto] y de un revés grisáceo vibraban al unísono del mar indolente y una de ellas, volando al azar, rozó mi cabeza y vino a llenar de fragancia las páginas de mi libro de *Amadís*». La sutileza de la imagen no impide la transmisión de un mensaje rotundo: el tiempo se escapa, las gestas grandiosas caducaron en el mundo y la senectud ya roza la cabeza del protagonista. Es la hora del lector⁷⁷¹ y del creador. La capacidad para condensar un contenido sin prescindir de la emoción por parte de Ramos Sucre queda evidenciada con esta imagen.

⁷⁷¹ Citando el título de 1957 del escritor y editor Josep María Castellet.

En relación con el *Amadís de Gaula*⁷⁷², objeto de la lectura del protagonista, resulta curioso señalar que esta obra es, no se olvide, el primer libro que el cura y el barbero salvan del fuego durante su escrutinio por ser «el mejor de todos los libros que de este género se han compuesto; y así, como a único en su arte, se debe perdonar» (Cervantes, 2010: 61 [I, 6]). Llama la atención que, tras la contemplación de la heroicidad en ruinas, el sujeto se entregue a la rememoración de tales gestas, con cierta melancolía, pero sin tristeza desmedida. El protagonista es un habitante consciente del mundo que lo rodea y no desea evadirse a ningún otro, sino solamente recordarlo con admiración. A través de la escritura se recuperan los tiempos de esplendor, esta es su nueva gesta. En relación con lo dicho, resulta interesante el análisis sobre la recepción quijotesca en Rusia de Montero Díaz (2005), titulado “Cervantes en Turguenev y Dostoievsky” –con una breve referencia postrera al estudio de Merejkowsky–, donde alude al temperamento heroico del personaje cervantino: «El héroe vive para realizar una obra. Sólo una misión otorga sentido a las vidas heroicas. Cuando se está de más en el mundo, cuando no hay misión que realizar, ni posibilidad abierta para crearla, la vida se convierte en mera duración. Y durar, meramente durar, no interesa al héroe» (Montero Díaz, 2005: 25)⁷⁷³.

Aunque a veces los sujetos en plena madurez se convencen a sí mismos de su capacidad para intervenir en la administración de la justicia, la mayoría de ocasiones comprenderán que su papel es otro. El deseo de «desfacer agravios» (Cervantes, 2010: 85 [I, 9]) se apodera de don Quijote como de Madame Caillaux –salvando todas las distancias relativas a la violencia o a la locura⁷⁷⁴–. Ambos hacen y se dejan hacer; a los dos, en ocasiones, los mueve el azar⁷⁷⁵. También muchos de los sujetos ramosucreanos,

⁷⁷² Publicada en 1508.

⁷⁷³ El ensayo de Montero Díaz, antes de incluirse como prólogo al volumen citado, apareció publicado en la *Revista de Estudios Políticos*, en el volumen XV de la misma, correspondiente al año de 1946.

⁷⁷⁴ De Áyax a Hamlet, la locura arraiga en el sujeto a causa de una conmoción (Auerbach, 1983: 328). En el caso de don Quijote, sin embargo, no se produce tal choque, sino que es a partir de la lectura de los libros de caballería como se desarrolla su enajenación.

⁷⁷⁵ El azar resulta un componente fundamental de la aventura quijotesca; especialmente importante es la intuición de Rocinante, quien escoge los caminos por los que transita su dueño (Unamuno, 1971: 27): «...llegó a un camino que en cuatro se dividía, y luego se le vino a la imaginación las encrucijadas donde los caballeros andantes [...]; y, por imitarlos, estuvo un rato quedo, y al cabo de haberlo muy bien pensado soltó la rienda a Rocinante, dejando a la voluntad del rocín la suya, el cual siguió su primer intento, que fue el irse camino de su caballeriza» (Cervantes, 2010: 54 [I, 4]).

como se ha visto en el capítulo anterior, actúan de tal modo –aunque arrastrados por sentimientos de menor bondad que los de don Quijote–. Pero, tras la acción convencida, en todos ellos se produce el detenimiento, el regreso a tierra tras la elevación ideal.

Por otro lado, debemos señalar que la introducción del personaje de Madame Caillaux dirige este capítulo hacia un punto digno de mencionar en relación con la cosmovisión ramosucreana amparada en el ámbito de lo heroico. Se trata de la percepción del autor respecto del papel de la mujer en la sociedad; una visión que refleja el talante moderno del escritor en todos los ámbitos de su personalidad. Igual que la opinión de Ramos Sucre en relación con la mujer no se muestra reacia al cambio, tampoco la derivación progresiva del héroe a poeta resulta, como ya se ha anunciado, causa de lamentaciones por parte del autor. En primer lugar porque no se produce una desaparición, sino una adaptación que no deja de ser una síntesis atendiendo al genio; en segundo lugar, porque el individuo interpreta el cambio como una posibilidad de avanzar y de mejorar, no como un lastre⁷⁷⁶. En este sentido, cabe mencionar aquí la percepción que posee Ramos Sucre de la condición femenina; un punto que, de nuevo, remite a la modernidad cervantina. En el *Quijote*, recuérdese, aparece todo un panorama de actitudes femeninas ante el desprecio masculino⁷⁷⁷. En la reciente investigación de Juan Francisco Peña (2018) titulada *Cervantes y la libertad de las mujeres* se lleva a cabo un repaso de tal asunto poniendo el foco en los personajes femeninos de las producciones cervantinas. Peña establece un muestrario de las treinta y nueve mujeres que aparecen en el *Quijote*⁷⁷⁸. De todas ellas, propone como grupo fundamental el constituido por Marcela⁷⁷⁹,

⁷⁷⁶ Incluso en su propia biografía Ramos Sucre muestra una docilidad admirable para acatar órdenes, pulir su comportamiento y expresar sus excelentes aptitudes intelectuales. De la constancia deriva su brillantez.

⁷⁷⁷ Espina, en *Al amor de las estrellas: mujeres del Quijote* (1916) señala la profundidad con la que Cervantes ahonda en el alma femenina. Mujeres que Vázquez Marín (2005) ha calificado de “ilustradas”.

⁷⁷⁸ Catorce y veinticinco, respectivamente, en cada parte.

⁷⁷⁹ Considerada símbolo de libertad (Ruth el Saffar, 1984: *Beyond Fiction. The Recovery of the Feminine in the Novels of Cervantes*). Su perfil autónomo –mostrado por el cabrero Pedro (Cervantes, 2010: 103-129 [I, 12-14])– y sus propias palabras la yerguen como adalid del feminismo. Numerosos pretendientes suspiran por Marcela, entre ellos, Grisóstomo, que muere de amor por la muchacha. En su entierro, Vivaldo lee la *Canción desesperada* de Grisóstomo, a la que Marcela responde con su discurso sobre el verdadero amor, la libertad y el respeto (Cervantes, 2010: 125-128 [I, 14]). Por otro lado, no debe olvidarse el carácter artificioso de ambos, como subraya Jesús G. Maestro (2014: 332), pues tanto ella como Grisóstomo, recuérdese, son nobles que se disfrazan y «“juegan” a ser pastores».

Dorotea⁷⁸⁰ y Altisidora⁷⁸¹; Dulcinea queda fuera por ser considerada símbolo de la idealización caballeresca. Este conjunto de mujeres se caracteriza por su seguridad, su fortaleza a la hora de defender su posición y su voluntad por encima de la de cualquier individuo. Muchas, además, son lectoras⁷⁸².

Continuando, por tanto, la línea de los personajes femeninos, Ramos Sucre concreta la actitud del individuo español. Ya se ha expuesto en el capítulo VI la presencia de figuras femeninas en la obra ramosucreana y, entre ellas, el prototipo de mujer valiente e independiente. En esta ocasión, el interés se dirige a un texto aún no mencionado de Ramos Sucre donde se puede descubrir la visión del poeta respecto a la mujer y, a la vez, se retoma como telón de fondo la actitud del ser español. Se trata del escrito titulado “De capa y espada” (*LTT*, 31), un texto que ya se había incluido en *Trizas de papel* (R.S., 1991: 51-52) ocupando el lugar decimotercero –frente al actual decimoséptimo– bajo el título de “Nota sobre España”. En él, Ramos Sucre aborda el carácter severo y tradicional del individuo español, causa de «la custodia escrupulosa» y la «excesiva protección a la mujer». El autor alaba el «orgullo español», entendido tal orgullo como el deseo de mantener una fama, de lucir lo más “limpio” posible un apellido. Esta generalización en el carácter del español siembra la duda respecto a la posibilidad de que el sujeto esté ironizando. El título del texto y la referencia última a Calderón dirige la atención a las comedias de capa y espada del dramaturgo, a obras como *Casa con dos puertas mala es de guardar* o *La dama duende* –ambas escritas en 1629– donde las mujeres entran en el juego del galanteo sin prescindir de los ocultamientos. No obstante, el honor de los

⁷⁸⁰ En el *Quijote*, el lector se encuentra con otra mujer decidida. Es la historia de Fernando, Dorotea, Cardenio y Luscinda (Cervantes, 2010: 274-288 [I, 28]). Dorotea, recuérdese, demuestra su cultura, su perfil como lectora de novelas de caballerías y su honda inteligencia (Madariaga, 1978: 77) –todo ello unido a su belleza– en las palabras que pronuncia a Fernando en la venta (Cervantes, 2010: 378-379 [I, 36]) tras haber sido abandonada por él, conmoviendo al auditorio.

⁷⁸¹ Una de las criadas de los duques. El romance de Altisidora para don Quijote (Cervantes, 2010: 884-886 [II, 44]) revela su atrevimiento y desenvoltura, pero también permite atisbar el tono cómico (Peña, 2018: 100): «No soy renca, ni soy coja,/ ni tengo nada de manca» y sus dientes, recuérdese, son amarillentos cual topacios.

⁷⁸² En “La suspirante” (*LFF*, 337), poema que a continuación será analizado, también se refleja este prototipo de mujer lectora.

personajes nunca se ve mancillado ni estos caen en el escándalo; la dama, aunque acceda de buena gana a los coqueteos, nunca contamina su pureza con relaciones deshonestas.

Se puede advertir en el texto, por tanto, una doble lectura –la ambigüedad propia del escritor abarcador⁷⁸³–: la idealización del carácter español, probablemente sustentada en la lectura de «la comedia calderoniana»⁷⁸⁴, y, a la vez, la crítica por la inestabilidad de las mujeres que se intentan *guardar* en esas «moradas inaccesibles» –adjetivo posiblemente introducido con intención irónica por contar estos hogares con más de una entrada–:

La excesiva protección a la mujer obedece tal vez a la virtud primitiva y fundamental del orgullo español, que tiene por variantes la devoción a la pureza del nombre, el culto a la probidad y la pasión por la justicia.

Gracias a ese mismo germen innato y multiforme del orgullo, el carácter del español se ostenta sensiblemente igual, entero y magnífico a través de toda la historia. Su más lejano antepasado fue capaz del susceptible pundonor, de la fe exaltada, del amor vehemente, de los celos iracundos que intrincan, si no mancillan de sangre, el enredo de la comedia calderoniana.

Se observa la atención dispensada por Ramos Sucre hacia el entorno español, no solo a sus figuras más relevantes del ámbito cultural, sino también a su sociedad y al pensamiento que la caracteriza. En este punto, Ramos Sucre demuestra un talante moderno y renovador al ser comparado con la sociedad de su tiempo, algo que también caracterizaba a Cervantes. Este talante abierto, dado al avance, a la evolución comprensiva, vincula a los dos autores y los yergue como adalides del pensamiento tolerante.

Nos dirigimos, pues, al primer punto de esta capítulo donde observaremos los rasgos ramosucreanos que podemos emparentar con el movimiento estético en el que se incardina el *Quijote*, al tiempo que atenderemos a la atracción que la novela cervantina parece despertar en Ramos Sucre. En esta antesala al desarrollo del capítulo hemos

⁷⁸³ ¿Qué hay en *Don Quijote*? ¿Una sátira del idealismo o, al revés, un defensa del mismo? Entre otros estudiosos de la obra cervantina, Marthe Robert (2006: 11) se refiere a la multiplicidad de sentidos posibles de la novela.

⁷⁸⁴ Una visión, por tanto, elevada y admirativa del sujeto, pero demasiado generalista y amparada en la literatura.

abordado los puntos fundamentales que serán tratados en el mismo: la importancia que concede Ramos Sucre a Cervantes como maestro clásico, el interés que despierta en él don Quijote –especialmente Alonso Quijano–, el modo en el que el idealismo queda derivado al plano creativo y mental más que al físico y la suave melancolía desprendida por el avance de la espontaneidad al secreto. Nos situamos, pues, en el tránsito vital entre el nivel ético y el religioso. De Hamlet, el joven lector que en la poesía ramosucreana practica la crueldad como respuesta a la vileza imperante, llegamos a Alonso Quijano. El tiempo ha avanzado, el individuo ha envejecido. Destaca en él la lectura –es algo que el genio de la evocación nunca deja de ejercitar– y aún permanece en su persona un poso de acción propia de la etapa que se va dejando, aunque esta, cada vez con mayor frecuencia, se alojará en el recuerdo y será recuperada a través de la lectura y la creación.

VIII.1. EL CREADOR MANIERISTA

Para abordar esta comparativa entre Ramos Sucre y la novela cumbre de Cervantes parece oportuno establecer, por un lado, la óptica desde la que se lleva a cabo la lectura del *Quijote* y, por otro, atender a las coordenadas particulares en las que se circunscribe la obra. De este modo obtenemos un panorama amplio para contemplar la novela con toda su riqueza y profundidad.

En relación con el primer aspecto mencionado, la perspectiva desde la que abordamos el *Quijote*, esta se sitúa en las interpretaciones últimas amparadas en el Romanticismo, aunque no se puede olvidar que la novela ha ido adaptándose a toda sensibilidad⁷⁸⁵ con el devenir temporal (Azorín, 2011: 30-31). La veloz difusión del *Quijote* y su éxito posterior, pese a los altibajos experimentados durante el siglo XVII, demuestran su valía y le conceden, ya en el siglo XVIII, el calificativo de *clásica* (Montero Reguera, 2005: 27). Sin embargo, también es justo tener presente las dificultades que atraviesa la obra en esta época; complicaciones causadas por diversos factores, entre los que cabe mencionar: la preferencia de algunos ilustrados por el *Quijote* apócrifo, la atención dirigida al *Persiles* y la consideración de la obra como *antinovela* al entender que criticaba el género de caballerías (Baquero Escudero, 1988: 21-22)⁷⁸⁶.

Como apunta Montero Reguera (2005: 45-46), en el siglo XIX el *Quijote* comienza a ser leído según las interpretaciones románticas de la época⁷⁸⁷; una visión que

⁷⁸⁵ «A la riqueza polisémica de toda obra maestra debe añadirse, en el caso de Cervantes [...] algo que siempre permanece: un hechizo indeclinable, una eficaz pero misteriosa apelación a la condición humana de todos los espacios y de todos los tiempos –en cierto modo más modesta, y acaso menos localizable, que en el caso de otros genios universales como Dante, Shakespeare o Goethe–» (García Gilbert, 1997: 7-8).

⁷⁸⁶ Como señala Ana L. Baquero Escudero (1988: 20) en *Una aproximación neoclásica al género novela. Clemencín y el Quijote*, las discusiones habituales en la España neoclásica en torno al Quijote versaban sobre su posible parentesco con el poema épico o sobre su apariencia obra frívola. No obstante, es también importante recordar que la adscripción de la novela al género épico por parte de nombres como Torres Villarroel –siguiendo el modelo de Fielding, quien había relacionado su *Joseph Andrews* con la preceptiva (Baquero Escudero, 1988: 16)– es lo que posibilita que esta se mantenga a flote.

⁷⁸⁷ Investigaciones como la de Bouterwek en 1812, con su *Historia de la literatura española*, o la de Sismondi en su estudio de 1813, *De La Littérature du midi l'Europe*.

inaugura una lectura filosófica y simbólica⁷⁸⁸ de la obra. La concepción satírica inicial que concibe al héroe caballeresco como un individuo risible queda relegada en pos de la resurrección de un mundo ideal, de amores platónicos –Dulcinea– en un entorno no siempre propicio (Rusell⁷⁸⁹, 1978: 410; Montero Reguera, 2005: 51). De la diversión, pues, se pasa a la tristeza y esta va a ser la perspectiva dominante en el horizonte de la crítica⁷⁹⁰. Durante el siglo XX, los escritores de la generación del 98 y del modernismo continúan con los planteamientos idealistas defendidos en el siglo anterior, considerando el personaje de Cervantes un luchador que se enfrenta a la realidad con su mejor arma: la imaginación (Montero Reguera, 2005: 82).

Edward C. Riley en su cautivador volumen sobre Cervantes y la posteridad literaria, *La rara invención*, incluye el ensayo “¿Qué ha sido de los héroes? El *Quijote* y algunas de las grandes novelas europeas del siglo XX”⁷⁹¹. En él plasma una serie de aspectos fundamentales para el desarrollo de este capítulo como: la simbiosis entre lo heroico y lo antiheroico (Riley, 2001: 155-156); la distancia de este héroe moderno con el clásico concretada en su democratización (Riley, 2001: 156-157); el heroísmo mental que caracteriza a muchos héroes literarios modernos (Riley, 2001: 158-159); la dicotomía entre decisión-voluntad y casualidad que interviene en torno a los individuos (Riley, 2001: 159, 164); la actitud complaciente o no con la sociedad (Riley, 2001: 165), y el dibujo de un Quijote desilusionado, vacío por dentro, que acepta el mundo porque no

⁷⁸⁸ Entendida como reflejo de la propia biografía del autor. Autoridades como Juan Valera en su discurso pronunciado el 25 de septiembre de 1864 ante la Real Academia Española, “Sobre *El Quijote* y las diferentes maneras de comentarlo y juzgarlo”, rechazan la concepción esotérica que pueda desprenderse de la novela: Cervantes crea absoluta vida, humanidad y belleza, y más que investigar sobre sentidos ocultos, conviene dejarse contagiar por su palpito vital.

⁷⁸⁹ Rusell, sin embargo, se decanta por el estudio de la postura prerromántica, por “*Don Quijote* y la risa a carcajadas”, sin restar un ápice de profundidad al contenido de la obra. El investigador neozelandés muestra la importancia y alta estima de lo cómico para Cervantes y sus contemporáneos. Considera la locura algo cómico (Rusell, 1978: 428) y así construye un personaje con ciertos intervalos de lucidez –por ejemplo, en el primer capítulo de la segunda parte–, pero completamente loco. Solo cuando recupere la cordura, se convertirá en un personaje convencional que no despierta ningún tipo de interés (Rusell, 1978: 429).

⁷⁹⁰ *Vid.* Rusell (1978: 411).

⁷⁹¹ El estudio fue publicado primeramente en inglés, en 1994, con el título “Whatever happened to Heroes? Cervantes and some major European Novels of the Twentieth Century”, en *Cervantes and the Modernists*, editado por Edith Williamson (Riley, 2001: 153).

puede vencerlo y se une a él, reflejando un heroísmo moderno que se hace patente a través de su ausencia (Riley, 2001: 167). Esta última idea resulta clave para el presente capítulo.

Esta lectura amparada en el Romanticismo que llevamos a cabo con la novela de Cervantes conecta con la transición kierkegaardiana de las etapas vitales y, a la vez, engloba elementos dispares como corresponde al genio de la evocación. Cabe concretar estas edades que plantea Kierkegaard con la ya referida dialéctica armas-letras⁷⁹², pues del guerrero pasamos al creador y de este llegaremos al místico. La transición de soldado a escritor será decisiva en la vida del propio Cervantes porque, como advierte Canavaggio (2015: 17)⁷⁹³, «el soldado debe al escritor haber salido del anonimato». Se crea una nueva

⁷⁹² Vid. capítulo VI. El individuo ideal alterna las dos facetas en un equilibrio admirable. El caballero, consagrado a la batalla, también dedicaba su tiempo a la lectura y a la confección de versos. «Desde Garcilaso a Cervantes he aquí la pauta a que debe ajustarse el hombre que aspire a la plenitud» (Molina, 1971: 236). Y, junto a la figura del héroe-poeta, el religioso. El clérigo, el fraile, el educador del hijo del señor (Molina, 1971: 236). Recuérdese, asimismo, el discurso pronunciado por don Quijote sobre las armas y las letras: «Y es razón averiguada que aquello que más cuesta se estima y debe de estimar en más. Alcanzar alguno a ser eminente en letras le cuesta tiempo, vigiliias, hambre, desnudez, váguidos de cabeza, indigestiones de estómago y otras cosas a éstas adherentes [...]; mas llegar uno por sus términos a ser buen soldado le cuesta todo lo que el estudiante, en tanto mayor grado, que no tiene comparación, porque a cada paso está a pique de perder la vida» (Cervantes, 2010: 396 [I, 38]).

⁷⁹³ La biografía de Astrana Marín (1948-1958), fundamental para el conocimiento de Cervantes, encuentra su continuación en la elaborada por Jean Canavaggio (2015), quien pretende reflejar, ante todo, un perfil del escritor (Canavaggio, 2015: 22) y propone como arranque las palabras del propio Cervantes, especialmente las que incluye en el prólogo de las *Novelas ejemplares*, las cuales resultan síntesis popularmente extendida de una figura mitificada en el imaginario social: «Este digo que es el rostro del autor de *La Galatea* y de *Don Quijote de la Mancha* [...]. Fue soldado muchos años, y cinco y medio cautivo, donde aprendió a tener paciencia en las adversidades. Perdió en la batalla naval de Lepanto la mano izquierda de un arcabuzazo, herida que, aunque parece fea, él la tiene por hermosa, por haberla cobrado en la más memorable y alta ocasión que vieron los pasados siglos...». Como mero recordatorio, sintetizamos en unas breves pinceladas extraídas de la obra de Canavaggio la biografía de Cervantes. Según se acepta comúnmente tras el descubrimiento de su partida de bautismo, Cervantes nace en Alcalá de Henares en 1547. Leonor era el nombre de su madre; su padre, Rodrigo, se desempañaba como cirujano. Del matrimonio nacieron: Andrés –fallecido al poco de nacer–, Andrea (1544), Luis (1546), Miguel (1547) y Rodrigo (1550). Los primeros poemas de Cervantes se fechan en 1567 y para el año siguiente cabe hablar ya de sus inicios literarios. Se lo sitúa en Roma en 1569 y 1570, al servicio del cardenal Acquaviva como camarero; pero, como apunta Canavaggio (2015: 71), abandonará tales tareas para entregarse a las armas. Hacia 1575 se le conoce una estancia en Nápoles, año en el que lo aprisionan los berberiscos y será cautivo en Argel hasta que los padres trinitarios lo rescaten en 1580 y regrese a Madrid hacia 1582, tras una estancia en Portugal. De su relación con Ana Franca Rojas nace en 1584 Isabel de Saavedra. Un año después se publica la primera parte de *La Galatea*, año en el que también muere su padre Rodrigo. Hacia 1595 ejerce como recaudador de impuestos en Granada. Para 1602 se instala en Esquivias y redacta *Don Quijote*, cuya primera parte se publica en 1605. Hacia 1609 entra en la Congregación de los Esclavos del Santísimo Sacramento y en 1613 entra en Alcalá como Novicio de la Orden Tercera. Dos años más tarde, en 1615, se publica la segunda parte del *Quijote*. En 1616 pronuncia sus votos definitivos como tercero de San Francisco y fallece el 22 de abril, publicándose póstumamente el *Persiles* en 1617.

identidad que, sin embargo no abandona la anterior, pues ambas marchan unidas. Así, podemos decir que el soldado sale del anonimato gracias al escritor, pero el escritor en potencia que ya residía en ese soldado también va a salir del anonimato gracias al arrojo estético del primero y a que este le ha proporcionado materia para su obra.

El individuo escritor en la poesía de Ramos Sucre suele verter a su creación todo el bagaje emocional y sentimental procedente de su propia experiencia y, habitualmente, la recordará con un cariño especial y escribirá sobre ella con el fin de que perviva. Sin embargo, antes de llegar a este estado, en la juventud del individuo es palpable la dicotomía armas-letras. Ya se ha expuesto el interés del “héroe de ida” hacia la actitud bélica y el carácter valiente. Para recordar lo señalado y ampliar esta percepción, he aquí un poema ramosucreano donde el protagonista corrobora tal tendencia y, al mismo tiempo, demuestra una sensibilidad especial hacia el ámbito de las artes, como le sucede al propio Cervantes desde una perspectiva biográfica. El poema de Ramos Sucre se titula “El alumno de Garcilaso” (*ECE*, 224):

EL ALUMNO DE GARCILASO

El doncel visita la fuente de los alisos, donde una mujer afectuosa, en siglo distante, había acabado la vida llorando. Se desviste el seguro arnés de hierro. Guarda en la mente los pormenores del caso infeliz y los cuenta a sovoz en un romance. Gusta de refugiarse en el paraje secreto, disponiéndose en un mismo grado, para el oficio de las armas y la sutileza del arte.

Un ocaso del otoño pinta de rojo los vergeles. Una muchedumbre de pájaros se ha criado de los árboles y exhibe el color de la hoja primitiva.

Allí se ha avecindado en otro tiempo un ermitaño sencillo. Iba y venía sobre un asno agobiado por una figura negra de la cruz. Agasajó varios huérfanos de una misma edad, encomendados a un cisne receloso, y coronó la vida con el martirio.

El doncel saca a lucir una viola, fabricada de una madera acústica de ese mismo sitio. Paga su tributo a la pesadumbre de la mujer y a la abnegación del religioso, decantadas por los aldeanos, y aniega el bosque en una serenidad argentina.

Cuando Ramos Sucre introduce concreciones en sus poemas, estas suelen aportar datos interesantes para el desarrollo de la composición. Aquí nos encontramos con un joven alumno del excelso poeta y militar español Garcilaso de la Vega, hombre de armas y de letras, como también lo será su discípulo. Este alumno, debe precisarse, es un joven doncel y, por tanto, individuo noble que aún no se ha armado caballero (*DRAE*, 2010). El joven encarna el perfil expuesto por Castiglione: disfruta por igual de la caballería y de las disciplinas artísticas, se dispone «en un mismo grado, para el oficio de las armas y la

sutileza del arte». Su capacidad para desempeñarse en el ámbito artístico no deja resquicio de dudas: es capaz de recitar un romance con sigilo y dulzura o de acompañarse con una viola para interpretar un canto sereno. Poco se conoce, sin embargo, del perfil caballeresco del individuo, tal vez debido a corta edad. Observamos, pues, la suma de facetas en los individuos ramosucreanos: en un estadio estético cabe señalar atisbos del nivel religioso. Del mismo modo, en la transición de esta tercera etapa kierkegaardiana, el individuo recupera la espontaneidad, el arrojo e incluso la afirmación en la crueldad desde su quietud lectora y creativa.

Continuando con el joven alumno de Garcilaso, en la composición conocemos que el personaje se dirige a un lugar donde crecen alisos. Estos árboles poseen una madera ideal para, como se va a mostrar en el propio poema, elaborar instrumentos musicales (*DRAE*, 2010)⁷⁹⁴: es precisamente con esta madera con la que el sujeto poético elaborará –o le construirán– la viola que ejecuta. No deja de resultar llamativo, a este respecto, que el sujeto interprete una viola y no un violín; instrumento de la misma familia, pero más popular, de sonoridad más brillante y menor tamaño –más cómodo, por tanto, de transportar a ese entorno vegetal para el alumno de Garcilaso–. Sin embargo, hay dos aspectos que podrían responder a esta curiosa elección por parte de Ramos Sucre: por un lado, el género de este sustantivo y, por otro, la polisemia del término.

Viola es un sustantivo femenino. Frente al género masculino del término *violín*, podría desprenderse de dicho vocablo en el poema unas connotaciones sensuales; connotaciones a las que resulta más habitual que acceda el pensamiento de un músico que contempla su instrumento casi como un ser viviente. Atendiendo a este pensamiento, podemos confirmar la sensibilidad que Ramos Sucre dirige incluso a los ámbitos artísticos en los que no se desempeña de modo práctico.

No obstante, como se ha anunciado, *viola* es también un término polisémico que alude a la flor de la violeta y, yendo un poco más lejos, a dicho nombre femenino. A este

⁷⁹⁴ El aliso, como especifica Ignacio Abella en su obra de 1985, *El hombre y la madera*, ofrece una madera «blanca, blanda, de densidad media y textura fina» (Abella, 2003: 43) que «admite el pulimento y el barniz» (Abella, *ibid.*).

respecto, sería posible contemplar la inserción del instrumento de la *viola* como una alusión indirecta a una mujer –opción que no se desvincula del todo del primer planteamiento–. Esta viola o Viola, Violeta, Violante⁷⁹⁵, ¿habrá sido o es, también, una maestra para el joven aprendiz?

EL ALUMNO DE VIOLANTE

Un ciprés enigmático domina el horizonte de mi infancia.

Yo prefería el éxtasis vespertino, me retiraba de la aldea y me perdía a voluntad en el recato de los montes. Un poder invisible me encaminaba a la presencia de unos sepulcros, a descubrir la serenidad y la esperanza en el semblante de unas imágenes de mármol.

Una sombra clemente, distinta de las figuras del miedo, me envolvía con sus agasajos y me situaba en el camino del retomo. Su faz anunciaba un dolor celeste y el ciprés de su refugio despedía el lamento de una cítara.

Yo me sumergía en un sueño libre de visiones y alcanzaba un olvido cabal.

Una virgen atenta dirigió mis primeros años con el ejemplo de sus facultades. Su canto fugitivo despertaba el júbilo de los silfos del aire. Sus dedos fáciles herían una mandolina de Francia.

Su voz cándida enajenaba mis sentidos al recorrer los episodios de un romancero. Conjuraba del limbo de mis sueños la sombra clemente y la rodeaba con el atavío de una balada legendaria (ECE, 232).

El sujeto poético explícito no identificable manifiesta su voluntad de expresar su condición de alumno⁷⁹⁶. Como en el poema anterior, los instrumentos musicales gozan de un protagonismo indiscutible en la persona de Violante; un protagonismo que despertará el aprecio del alumno protagonista hacia ellos. En relación con el nombre de esta maestra, por cierto, cómo no recordar en este punto a Lope de Vega con “Un soneto me manda hacer Violante”, incluido en la comedia *La niña de plata* (1617), otra dama de la tradición literaria que incita a la creación artística⁷⁹⁷.

El protagonista, desde el comienzo del poema, se retrotrae a su infancia, marcada desde bien pronto por la duda, el enigma, la cuestión existencial. Pero no es aquí una

⁷⁹⁵ Vid. Emilio Salas (2005: 305-306): *Diccionario de nombres*. Violante, «del griego *iolanthe* y del latín *viola*, ambas con el mismo significado: violeta». Yolanda, derivado del griego, es el mismo nombre.

⁷⁹⁶ En relación a los poemas cuyos títulos reflejan dicha condición de pupilo, recuérdese también “El pupilo de Fabricio” (LTT, 122) y “El alumno de Tersites” (LFF, 404).

⁷⁹⁷ El famoso soneto se sitúa, como se ha indicado, en *La niña de plata*, comedia de 1617 que aparece en la lista de *El peregrino en su patria*. Recuérdense los archiconocidos versos iniciales: «Un soneto me manda hacer Violante,/ que en mi vida me he visto en tal aprieto;/ catorce versos dicen que es soneto;/ burla burlando van los tres delante» (Lope, 1984: 587). Según Antonio Carreño (Lope, *ibid.*), el poema a imita otro atribuido a Diego Hurtado de Mendoza: «Pedís, Reina, un soneto, ya le hago...».

esfinge, la «cruel cantora»⁷⁹⁸, quien introduce el interrogante, sino un ciprés⁷⁹⁹, quizá curvándose al estilo del cuello del cisne en el soneto de Darío⁸⁰⁰, tal vez porque esconde una presencia misteriosa y desprende tal sensación a quienes se aproximan a él.

Desde niño, el sujeto poético se muestra inclinado al crepúsculo, entendido este de modo literal –disfruta con el momento vespertino del día y este le produce cierto «éxtasis»– y también simbólico –le atraen los entornos mortuorios y le gusta visitar sepulcros–. Este ámbito crepuscular, además, genera al sujeto paz interior. Las esculturas marmóreas de las tumbas le transmiten «esperanza»; una esperanza que puede ser entendida de modo doble: por un lado, lo mueve a reflexionar acerca de la posibilidad de una vida tras la existencia terrena o, por otro, sencillamente, le asegura un anhelado descanso final sin dolencia ni molestia alguna. En este paisaje plácido y lúgubre, el sujeto se encuentra con «una sombra». Pero, sorprendentemente, esta sombra lleva asociada connotaciones positivas, pues se trata de una sombra piadosa que lo mueve a regresar sobre sus pasos, a desandar ese camino dirigido demasiado pronto hacia su meta. El rostro de esta sombra, sin embargo, esconde un dolor inmenso, difícilmente comprensible –tales connotaciones puede transmitir el adjetivo «celeste» aplicado al sustantivo «dolor»–; un dolor que no ha enturbiado su bondad, pero que llega a contagiar la naturaleza que la rodea, pues el ciprés que funciona como su refugio desprende «el lamento de una cítara». Tremendamente original este sintagma, pues tradicionalmente el sonido de la cítara, en el entorno natural, se relaciona con el canto de las aves⁸⁰¹, pero no con el de un vegetal. La capacidad innovadora de Ramos Sucre se palpa en los detalles más mínimos.

⁷⁹⁸ El animal fabuloso que es la esfinge se considera introductor del enigma en la tradición cultural. Recuérdese a Sófocles (siglo V a.C. [h. 497-496 y 406]) y su *Edipo rey* (2008: 35).

⁷⁹⁹ Véase Chevalier y Gheerbrant (1986: 298). El ciprés es el árbol asociado en el mundo griego y romano al ámbito mortuorio, habitualmente adorna los cementerios por ser –debido a su persistencia– símbolo de resurrección.

⁸⁰⁰ El soneto “Yo persigo una forma...” es rematado, recuérdese, con una imagen representativa de la duda. Se trata de un cisne que parece interrogar al sujeto poético respecto a la posibilidad de que este alcance el ideal: «el cuello del gran cisne blanco que me interroga» (Darío, 2014: 202).

⁸⁰¹ *Vid.* Chevalier y Gheerbrant (1986: 308-309).

Con el tiempo, el sujeto poético parece olvidarse de esta sombra y de su dolor abismal. Sin embargo, una «virgen atenta», seguramente Violante, volverá a concitarla a través de su arte. Esta virgen, confiesa el sujeto, «dirigió mis primeros años con el ejemplo de sus facultades». Ella va a ser una maestra para el protagonista; una maestra sensible, de personalidad musical, capaz de alegrar a los espíritus del aire con su canto, de tañer una mandolina con tanto sentimiento que su música parezca más bien un llanto o de descolocar al protagonista y alterarle los sentidos con el recitado de un romance que le hace evocar a la sombra vista en el cementerio una vez. Se pone de manifiesto en el poema, por tanto, el don que posee un gran maestro para despertar a sus alumnos, educarlos en la sensibilidad, contribuir a potenciar su imaginación, convertirse en modelo de conducta; al mismo tiempo, se destaca en el poema la capacidad que el arte literario y el musical poseen para emocionar al receptor y recordarles diversos acontecimientos experimentados en vida. El arte, en definitiva, es comunicación y el sujeto poético es capaz de realizar un recorrido vital solo a través de elementos visuales –como el ciprés, los cuales conectan con el ámbito de las artes plásticas– y sonoros –la música y la literatura–.

Comprobamos que los sujetos ramosucreanos concitan las facetas asociadas a los distintos estadios vitales. La lectura romántica del *Quijote* reside, en buena medida, en esa difícil combinación que, según avance el tiempo, será cada vez más difícil mantener para el sujeto –aunque nunca se desvanezca de modo absoluto por ser intrínseca a él, pues desde la juventud del mismo es posible apreciar esta fusión–. El héroe de vuelta, con ese amor que nunca ha dejado de tener al arte, ofrece una mirada tierna a los acontecimientos vividos y recordará muchas veces en sus creaciones las palabras de don Quijote conversando con Vivaldo:

...los religiosos, con toda paz y sosiego, piden al cielo el bien de la tierra, pero los soldados y caballeros ponemos en ejecución lo que ellos piden, defendiéndola con el valor de nuestros brazos y filos de nuestras espadas, no debajo de cubierta, sino al cielo abierto [...]. Así que somos ministros de Dios en la tierra y brazos por quien se ejecuta en ella su justicia (Cervantes, 2010: 112 [I, 13]).

Respecto al segundo punto mencionado al comienzo de esta sección, las coordenadas particulares en las que se enmarca la obra, es preciso indicar que junto a la

concepción romántica del *Quijote*, no se puede obviar la fecha relativa a la composición de la novela. En este sentido, Hauser (1974: 115-116) adscribe a Cervantes, concretamente al Cervantes del *Quijote*, al Manierismo⁸⁰². Expone, asimismo, una serie de causas por las que califica de manierista el *Quijote* y, entre ellas, extraemos las siguientes que consideramos aplicables a la obra poética de Ramos Sucre:

- Por la inclusión de un personaje inadaptado a su tiempo y espacio.
- Debido a la convicción firme con la que se mueve el héroe.
- A causa de la estructura arbitraria de la propia obra y la acumulación de episodios, divagaciones y comentarios, con habituales saltos y superposiciones.
- Por la mezcla tanto de planos –realidad e irrealdad– como del lenguaje –junto a un léxico cotidiano se encuentra un vocabulario más elaborado–.

A partir de estos rasgos, en el punto siguiente se presentan las concomitancias de cariz manierista en la obra poética de Ramos Sucre.

VIII.1.1. Por qué *Don Quijote*

Ramos Sucre, apunta Rama (1985: 190-191), muestra un profundo «rigor casticista», llevando a cabo la «lectura de aquellos autores representativos de la literatura española (Ricardo León, doña Emilia Pardo Bazán, Mariana, desde luego Cervantes)». En ese «desde luego Cervantes», el ensayista uruguayo no ofrece ningún tipo de duda de la relación existente entre el poeta cumánés y el novelista español. Ramos Sucre se convirtió en un discípulo aventajado de Cervantes al servirse de sus enseñanzas con la misma elegancia y sutileza que había demostrado el maestro.

⁸⁰² Existe, como se sabe, ciertas variaciones en la cronología definitiva de la etapa. Molina, por ejemplo, lo sitúa entre 1570 y 1670 (Molina, 1971: 243). Por su parte, Carilla (1983: 41-43) se centra en Cervantes y considera que es necesario contemplar su producción, permitiéndole mostrar también los rasgos barrocos que tanto lo caracterizan, y, en lo que respecta al establecimiento de cuadros literarios, permitir la amplitud que precisa el perfilamiento de un estilo y el dibujo de un catálogo de autores. Carilla actúa con cautela a la hora de establecer distinciones tajantes entre periodos, pues considera que existe cierta continuidad entre Renacimiento, Manierismo y Barroco (Carilla, *op. cit.*, pp. 114-118 y 130). El genio, como estamos reiterando, no resulta fácil de encuadrar.

Como se puede observar atendiendo a los aspectos manieristas del *Quijote*, es preciso admitir que también la obra ramosucreana ofrece ese tipo de individuos desconectados de la época y del lugar en el que se les asigna vivir, oscilantes entre la realidad y la irrealidad. Una actitud que provoca el enajenamiento de los sujetos, llevándolos a habitar a veces un entorno paralelo por aferrarse a sus principios y defenderlos hasta el final. Todo ello, además, en el marco de una modalidad genérica flexible, contrariamente a lo que pueda parecer a simple vista. Ramos Sucre demuestra que en sus manos el poema en prosa es un tipo de texto moldeable. La rigidez y lejanía que puede transmitir una primera lectura de su obra se compensa con el descubrimiento, por ejemplo, del juego técnico concretado en las historias enmarcadas. Así, el placer que produce la *variatio* cervantina encuentra en Ramos Sucre un interesante legado: el poeta cumanés, como profundizaremos más adelante, va a introducir historias relatadas, leídas y representadas en sus breves poemas sin estirar nunca los límites del tipo textual con el que trabaja. Su capacidad de síntesis y de concreción opera el milagro.

La relación entre el héroe cervantino y la obra ramosucreana ha suscitado reflexiones de estudiosos como Álvarez (1992, 1999), Ruiz Barrionuevo (1994) y Mesa Gancedo (2007) entre otros. Ramos Sucre conoció el *Quijote*⁸⁰³ e incorporó a su obra motivos cervantinos, pues encuentra en ellos, como subraya Mesa Gancedo (2007: 448), elementos para criticar la decadencia del mundo⁸⁰⁴, tal y como hemos señalado en relación con el estadio estético del individuo. Y junto a esa crítica que lo hará comportarse como un Hamlet decidido, hallamos la raíz de ese espíritu que se encamina a la religión. Mesa Gancedo (2007: 451) ha concretado las evocaciones cervantinas ramosucreanas en las referencias directas a Cervantes, la ya comentada presencia del héroe-caballero, los

⁸⁰³ Así como otras obras cervantinas. De hecho, en “Sobre las huellas de Humboldt” (*LTT*, 70-78) Ramos Sucre se refiere al «*Trato de Argel*, el drama vigoroso, aunque descosido e inorgánico de Cervantes». Una obra que, según el cumanés, goza de carácter, aunque presente ciertas carencias en lo concerniente a su unión formal.

⁸⁰⁴ Uno de los conflictos esenciales del *Quijote* es el enfrentamiento entre idealismo y realismo. «No es la crítica del héroe y sus ideales [...] lo que se despliega en el texto cervantino, sino la del mezquino mundo, de la mísera realidad que nos toca vivir. Y que no queda a la altura de las posibilidades mantenidas por el héroe. Ésta es la perenne lección [...]. Traspasar los limitadores muros» (París, 2001: 41).

personajes lectores, la figura de la dama imaginada, *topoi* como la locura o la melancolía, el empleo de la ironía y la parodia (Mesa Gancedo, 2007: 451).

No obstante, un aspecto que se revela fundamental en este ejercicio comparativo es, a nuestro juicio, la fusión vida-literatura que hace visible Ramos Sucre desde distintos planos: para el personaje lector; para el lector que evoluciona de modo natural hacia la escritura –o el arte–, e incluso para el propio autor que entiende la vida como un acontecimiento creativo sin límites. Como Alonso Quijano, hidalgo que «los ratos que estaba ocioso –que eran los más del año–, se daba a leer libros de caballerías» (Cervantes, 2010: 28 [I, 1]) y que «muchas veces le vino el deseo de tomar la pluma» (Cervantes, 2010: 29 [I, 1]), aunque para poner término a la extensa *Historia de Belianís de Grecia*, de Jerónimo Fernández⁸⁰⁵. En este sentido, podemos decir que pretender trasplantar la literatura a la vida supone una percepción romántica de la existencia; época durante la cual «se procuraba vivir lo que se había leído» (Safranski, 2009: 49). Al estilo quijotesco:

...¿no deseaba Don Quijote llevar a la vida sus lecturas, vivir exacta, literalmente lo que leía, llegando a convertirse su vida en un libro que a su vez él mismo podía leer? Creo que algo de una lectura “quijotesca” es lo que percibimos mayormente en la obra poética de Ramos Sucre. Cada texto del poeta nos sugiere intensas lecturas de una tradición literaria y así las imágenes que provienen de la literatura y el arte de diversas épocas –Antigüedad clásica, Edad Media, Romanticismo– se van moviendo y mutando, adquiriendo nuevas formas a través de lo imaginario y la escritura (Álvarez, 1999: 78).

Existe en Ramos Sucre una sensación de pertenecer «a toda una herencia de literatura y tradición⁸⁰⁶, la cual se reescribe y vuelve a imaginarse, a inventarse» (Álvarez, 1999: 78). El poeta cumanés crea desde el terreno de lo puramente literario, desde la utopía de la literatura, donde ya hemos visto que todas las relaciones son posibles, incluso con los propios genios de la tradición: «Cervantes me refirió el suceso del caballero devuelto a la salud», se lee en “La cábala” (*ECE*, 151). Como si el propio Cervantes

⁸⁰⁵ Obra, como es sabido, compuesta de diversas partes: las dos primeras, publicadas en 1545; las dos siguientes 1579.

⁸⁰⁶ También don Quijote demuestra su adhesión a la tradición cuando, por ejemplo, considera que para ser un buen caballero ha de armarse, mostrando así su respeto al pasado.

hiciese partícipes a los sujetos poéticos ramosucreanos –y al mismo Ramos Sucre– de argumentos para crear.

En su parentesco cervantino a Ramos Sucre parece interesarle, más que el caballero andante maduro, el hidalgo que antes de ser armado caballero y tras todas sus andanzas no pierde su capacidad imaginativa: Alonso Quijano antes y después de ser don Quijote –como también le sucederá a Borges (2011: 488-489): recuérdese, por ejemplo, el monólogo dramático “Ni siquiera soy polvo”, en *Historia de la noche* (1977)–.

EL HIDALGO

He salido a cabalgar fuera de la ciudad, al principio de una tarde plácida. El campo muestra los colores ambiguos y frágiles de un espejismo.

Reconstituyo el pasaje de una guerra lastimosa, donde se agotó mi juventud. Salí sin escolta, lejos de una fortaleza amenazada, a la campaña rasa, en medio del asombro de mis compañeros de armas. El recuerdo orgulloso compensa ahora el sentimiento de los años pretéritos.

Ejecuté la hazaña al otro día de una ocasión memorable. El más fraternal de los camaradas me había conducido a la presencia de su prometida. Correspondí a la urbanidad de la mujer lozana permaneciendo mudo y con los ojos bajos. Me retiré fingiendo una súbita ausencia de la atención y de la memoria.

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. Las vislumbres del relámpago marean la franja de la noche recién iniciada del mes de agosto. Yo pienso en los signos de fuego, presagios del infortunio, descifrados por un visionario en la sala de un rey maldito.

Regreso por la calle modesta y sin lumbre, donde he escogido mi morada. Conduzco la cabalgadura al sitio de su reposo y me encierro en la sala defendida por las puertas viejas y resonantes.

Yo padezco, sumergido en la sombra, la ceguera de una estatua de mármol y su tristeza inmortal (*LFF*, 310).

El poema se puede estructurar en dos secciones demarcadas por la salida vespertina del sujeto poético explícito no identificable –los tres primeros párrafos– y el regreso al anochecer –los tres párrafos restantes–. En la primera parte, el protagonista, un hidalgo de edad avanzada, sale a pasear con su caballo por el campo. Esta salida le hace recordar con orgullo un episodio bélico en el que él intervino, una hazaña formidable que despertó la admiración de sus camaradas: se lanzó sin ninguna protección ni acompañamiento a campo abierto. Este episodio, sin embargo, es «el pasaje de una guerra lastimosa», un mero evento medianamente célebre inserto en una serie de años desoladores que acabaron con la juventud del hidalgo. El recuerdo de este hecho encadena, también en la primera sección del poema, la remembranza de un

acontecimiento anterior: el día en el que el hidalgo conoció a la prometida del más íntimo de sus compañeros. Ante su juventud, cortesía y educación, el sujeto poético sólo pudo contestar con absoluto silencio y sin dirigirle la mirada. La fatal atracción que sintió hacia ella provocó su marcha inmediata fingiendo una pérdida de atención y memoria. El encuentro con la muchacha fue la causa de su posterior salida a campo abierto de modo casi enajenado, envuelto en un frenesí condenado de antemano debido al cariño que lo une con el prometido de la joven. El hidalgo, pues, se muestra como un hombre de fuertes principios, incapaz de ser desleal a un ser querido aunque ello signifique su infelicidad.

Anochece en la segunda parte del poema. Tras el paseo, el hidalgo decide caminar de regreso por una calle oscura. Deja el caballo en su lugar de descanso y se encierra en su casa, donde halla amparo al recluirse mientras reconstruye aquel encuentro con la joven, germen de la angustia que atormenta su alma solitaria. Se siente a salvo en su vivienda, las grandes puertas que le permiten el acceso a una sala son las que lo defienden también de inoportunos mensajes del exterior. Allí, la oscuridad lo envuelve, le impide la visión. Frío, duro y ciego⁸⁰⁷, cual estatua de mármol; así se siente el hidalgo.

En relación con la reclusión del sujeto, hemos de mencionar que el encierro provoca en él cierta tranquilidad. Al aislarse rememora con calma y esos recuerdos se convierten en el único remedio posible para su alma acongojada. No se propone revelar su pasión a la joven ni intentar conquistarla, se conforma con soñar con ella. Digno de destacar, asimismo, es el sintagma «los signos del fuego, presagios del infortunio», con claras resonancias a *Las formas del fuego*.

⁸⁰⁷ Digna de destacar resulta la serie de términos y expresiones vinculados con la dificultad de visión: *colores ambiguos y frágiles, espejismo, vislumbres, sin lumbre, sumergido en la sombra y ceguera*. Todos ellos conectan con la ceguera que afirma padecer el sujeto poético al final del poema –¿ceguera real ocasionada por esa salida a campo abierto sin protección o metafórica, provocada por la aflicción que experimenta y la oscuridad en la que se sitúa su vivienda?– A este respecto, resulta interesante una observación que realiza Chevalier (1993: 280): «Sin duda en razón de las esculturas, que representan a un Homero ciego, la tradición hace del ciego un símbolo del *poeta itinerante*, del aedo, del vate, del rapsoda». También Dante, recuérdese, queda temporalmente ciego en el canto XXV del “Paraíso” (2008: 292-303) al mirar la luz deslumbrante que envuelve a San Juan; y el Fausto de Goethe es, asimismo, otro ejemplo de ceguera cuando la Inquietud le sopla en la cara hacia el final de su vida (Goethe, 2010: 755 [II, v]).

VIII.2. EL QUIJANISMO DE RAMOS SUCRE

Siguiendo a Luis Rosales en “El quijanismo de don Quijote” (1958), consideramos que los individuos ramosucreanos experimentan un proceso similar al que atraviesa don Quijote en la segunda parte de la novela. Mesa Gancedo (2007: 447) alude a lo neo-cervantino y neo-quijotesco en la poesía de Ramos Sucre para expresar la recreación que lleva a cabo el poeta cumaneño de dicha materia literaria. Recalca el citado investigador que el poeta venezolano no se dirige a Cervantes con pretensiones de excavador anhelante de un pasado glorioso, sino con el objeto de aprender de un modelo e inspirar sus composiciones en las ricas profundidades de la historia de don Quijote. Ramos Sucre pone el foco en Cervantes y su *Quijote* «aprovechando, por un lado (neo-cervantino) la figura y la lección del escritor, y por otro (neo-quijotesco) recreando muchas de las incitaciones semánticas que latían en la historia del ingenioso hidalgo» (Mesa Gancedo, 2007: 447). Ramos Sucre toma el *Quijote* como base para hacer algo nuevo sin amedrentarse por el peso de la tradición. En este sentido, cabe recordar la mencionada⁸⁰⁸ cita de Ortega (1981: 109) en el apartado 17 de *Meditaciones del Quijote*: «Héroe es, decía, quien quiere ser él mismo». Tal demuestra ser la voluntad de Ramos Sucre al confiar en su propio criterio artístico, y así también actúan los personajes del poeta, conscientes y decididos al sosiego artístico tras el enfrentamiento con el mundo.

Desde nuestro punto de vista, la lección cervantina en Ramos Sucre –de esencia neo-cervantina y neo-quijotesca– se concreta en un progresivo quijanismo del individuo. Aunque quijanismo y quijotismo no se oponen, como recuerda Rosales (1958: 257), es posible encontrarlos con distinta intensidad en un sujeto. En el caso ramosucreano, estamos ante personajes desengañados, melancólicos y creativos, a medio camino entre la ética y la religión, pero encaminándose decididamente hacia el misterio. Frente a los aspectos abordados en relación con la épica antigua –el tono elevado con el que se hace partícipe al receptor del héroe joven, vital, casi divino–, uno de los motivos del *Quijote* es el apego último a la realidad más telúrica. He aquí, con todo su vigor intelectual, el

⁸⁰⁸ Véase capítulo V.

héroe de vuelta de la batalla, ahora en su biblioteca, reabierta pese a las dificultades⁸⁰⁹. Nos hallamos ante un sujeto ramosucreano –y con él, el propio poeta– en plena soledad creativa y absolutamente humano. Sin abandonar, por supuesto, el proyecto quijotesco de la utopía de la literatura, irá cayendo en la cuenta de que esta tampoco le sacia por completo –he aquí, de nuevo, las dudas u oscilaciones del genio de la evocación– y mostrará al lector su quijanismo más auténtico.

Sale don Quijote, recuérdese, de su vida anodina, ociosa, de noble pobre, solitario, e insatisfecho⁸¹⁰ y se encuentra con la vida que habría podido tener (Robert, 2006: 121-122). Pero la empresa quijotesca –«restaurar en el mundo la edad de oro épica» (Robert, 2006: 122)– se ha topado con escollos insuperables: ni el orden épico tiene razón de ser en la sociedad actual, ni la propia naturaleza del individuo es la adecuada para llevar a cabo tal empresa, ni sus armas están actualizadas para abordar la realidad que lo amenaza⁸¹¹. Su Triste Figura le imposibilita efectuar el proyecto concebido, pese a la voluntad que demuestra de llevarlo a buen puerto –aunque sea en soledad con Rocinante, armado en pleno verano y por la puerta de atrás⁸¹²–. Con la misma añoranza que Alonso Quijano, los sujetos de Ramos Sucre contemplan «la resurrección quijotesca de la ya

⁸⁰⁹ La biblioteca de Alonso Quijano, recuérdese, fue tapiada en el capítulo VII de la primera parte del *Quijote* por el cura y el barbero, comunicándole a don Quijote el ama, cuando busca la puerta, que un encantador se la ha llevado: «Uno de los remedios que el cura y el barbero dieron por entonces para el mal de su amigo fue que le murasen y tapiasen el aposento de los libros, porque cuando se levantase no lo hallase –quizá quitando la causa cesaría el efecto–, y que dijese que un encantador se los había llevado, y el aposento y todo; y así fue hecho con mucha presteza» (Cervantes, 2010: 70-71 [I, 7]).

⁸¹⁰ Martín de Riquer (2010:117) señala en *Para leer a Cervantes* la imprecisión y vaguedad en la que se envuelven los datos relacionados con la vida del protagonista. «Su linaje empieza con él» recuerda Unamuno (1971: 20). Don Quijote deja en suspenso toda su existencia en favor de una idea: la fama que ha de darle nombre eterno como don Quijote.

⁸¹¹ «Son los entuertos del presente lo que Don Quijote se ha dado por misión enderezar; pero su error es servirse de las armas del pasado» (Canavaggio, 2015: 260). Alonso Quijano se ha creado una existencia nueva que le es propia y exclusiva –la de don Quijote–, pero no puede huir de su tiempo y por ello no consigue cumplir su objetivo. Individuo y mundo marchan desacompañados.

⁸¹² Recuérdese que, don Quijote da la bienvenida al mundo en su primera salida, iniciada en el capítulo II, completamente solo, sin que nadie conozca sus intenciones, por una puerta que no da a la calle principal y antes de un amanecer del mes de julio en los desérticos campos manchegos: «Y así, sin dar parte a persona alguna de su intención y sin que nadie le viese, una mañana, antes del día, que era uno de los calurosos del mes de julio, se armó de todas sus armas, subió sobre Rocinante, puesta su mal compuesta celda, abrazó su adarga, tomó su lanza y por la puerta falsa de un corral salió al campo, con grandísimo contento y alborozo de ver con cuánta facilidad había dado principio a su buen deseo» (Cervantes, 2010: 34 [I, 2]).

desaparecida caballería heroica» (Álvarez, 1999: 92), pero solo en el plano libresco, recuperándose a través del recuerdo y la literatura.

Pero pese a todo el idealismo que demuestra el protagonista, Cervantes, como apunta Madariaga (1926: 27), «obliga a bajar a tierra a los héroes irreales». La elevación caballerisca se desmonta continuamente con don Quijote, ese «rey de los hidalgos, señor de los tristes»⁸¹³ que va empapado de agudas dosis de crítica social –tamizadas estas por el comedimiento, la elegante ironía y la sutileza–. Don Quijote añora el entorno propiamente caballeresco, un ambiente que ya no tiene cabida en La Mancha. También los personajes ramosucreanos rememoran con nostalgia tales espacios⁸¹⁴. Pero estos individuos melancólicos, de edad avanzada, probablemente ingeniosos a causa de su tendencia lectora y, ya al final, generosos de espíritu⁸¹⁵, muestran su distancia con don Quijote –y su cercanía a Cervantes– en un punto fundamental: generalmente han conocido el fragor de la batalla –el recuerdo de tales lides procede de una vivencia en sus propias pieles– y esta no ha resultado del todo satisfactoria. Sin renombre, sin fama y sin inmortalidad caballerisca continúan buscando cómo hallarse satisfechos.

⁸¹³ La hermosa “Letanía de nuestro señor don Quijote” que Rubén Darío (2007: 461-464) sitúa prácticamente cerrando *Cantos de vida y esperanza* supone, además de un homenaje al apreciado hidalgo, una síntesis de varias claves que lo caracterizan y una actitud que define de modo idóneo la relación actual que se puede establecer con don Quijote: «Rey de los hidalgos, señor de los tristes,/ Que de fuerza alientas y de ensueños vistas,/ Coronado de áureo yelmo de ilusión;/ Que nadie ha podido vencer todavía/ Por la adarga al brazo, toda fantasía,/ Y la lanza en ristre, toda corazón». Tras una presentación del caballero, el sujeto le pide que resista todos los homenajes –muchos realizados desde la ignorancia– que se le están realizando y le suplica que, allá donde se encuentre, rece por todos los «hambrientos de vida,/ Con el alma a tientas, con la fe perdida» (Darío, 2007: 463 [vv.32-33]) y le explica el motivo: «Pues casi ya estamos sin savia,/ sin brote,/ Sin alma, sin vida, sin luz, sin Quijote,/ Sin pies y sin alas, sin Sancho y sin Dios» (Darío, 2007: 463 [vv. 47-49]). Los dolores, las desilusiones, la falsedad, la hipocresía, las trampas, la deshonra, conducen al sujeto a una pérdida de fe y a un descreimiento en la humanidad. Por ello le ruega a don Quijote que le insuffle un poco de su entusiasmo por el mundo, de su aparente alegría sin prejuicio ni complejos, para resistir en un mundo dominado por la apariencia y el embuste

⁸¹⁴ Tal añoranza, en el caso de la poesía de Ramos Sucre, se concreta en sujetos poéticos que tienden a la contemplación desde espacios que generan seguridad al individuo como es el caso de ventanas o balcones. Cfr. capítulo IX.

⁸¹⁵ Apunta Unamuno (1971: 23) que don Quijote deja a los lectores «eterno ejemplo de generosidad espiritual», quizá inclinado a ello por su locura, y se interroga: «Con juicio, ¿hubiera sido tan heroico?» (Unamuno, *ibid.*).

Don Quijote –eso parece– no ha disfrutado de tales oportunidades en su juventud y ya se ha agotado el tiempo de la grandeza épica. Su voluntad y deseo, sin embargo, son tremendos y gracias a ellos se enfrenta al mundo, gracias a ellos mantiene «contra viento y marea el proyecto de un hombre libre cuyo drama es el de servir de bisagra entre el mundo prosaico donde arraiga y el mundo ideal hacia el que se proyecta incansablemente» (Canavaggio, 2015: 261). Pero no debe olvidarse que la realidad de su presente «lo devuelve inexorablemente a tierra» (Canavaggio, 2015: 262). Así resulta de modo literal, pues, recuérdese, don Quijote caerá continuamente, caerá y volverá a levantarse, consciente de su misión como caballero⁸¹⁶. No podemos olvidar en este sentido el regreso de su primera salida, tras ser devuelto por Pedro Alonso –un aldeano vecino suyo–, cuando don Quijote afirma: «Yo sé quién soy» (Cervantes, 2010: 58 [I, 5]). Sin embargo, continuamente será derrotado por unas circunstancias más poderosas que su ánimo. El idealismo de don Quijote lo lleva a forjar su identidad de caballero, aunque progresivamente abra los ojos a su realidad.

Los personajes ramosucreanos, en cambio, se encuentran apegados a la tierra. Pusieron en práctica durante su juventud el ejercicio caballeresco, pero conscientes de su anacronía, continuaron buscando. El propio poeta, desde bien pronto, manifiesta su constante indagación existencial. En la comentada⁸¹⁷ carta del 20 de diciembre de 1920 a José Silverio González Varela, le interroga, con tono muy cervantino: «Quiero saber quién soy» (450). No parece hallar respuesta Ramos Sucre –ni con él sus sujetos– mediante ninguna de las vías planteadas –sentimentalidad, crueldad, creación literaria o artística–. Ramos Sucre, desde su utopía literaria, se nos presenta absolutamente humano, indeciso, realista, dueño de un quijanismo evidente e inseparable de su maravilloso quijotismo literario. Kierkegaard (1955: 34) escribe el 1 de junio de 1839 en su *Diario íntimo*: «Todo hombre, naturalmente, desea actuar en este mundo según sus dotes; surge entonces el deseo de plasmarlas en determinada dirección, en aquella que mejor convenga

⁸¹⁶ La primera de sus caídas, como se sabe, se produce en el cuarto capítulo de la primera parte, cuando se dispone a arremeter contra el mercader toledano –que se dirige a comprar seda a Murcia–, el cual ha puesto en duda la belleza de «la Emperatriz de la Mancha, la sin par Dulcinea del Toboso» (Cervantes, 2010: 53 [I, 4]). Pero la lanza de don Quijote no llega a alcanzar al mercader, pues «cayó Rocinante, y fue rodando su amo una buena pieza por el campo» (Cervantes, 2010: 54 [I, 4]).

⁸¹⁷ *Vid.* capítulos II y III.

a su individualidad. Pero: ¿cuál?». Kierkegaard nos habla de la busca del destino. Ramos Sucre, convencido poeta, persigue también el suyo. Como el caballero andante que pretende expandir la justicia, el poeta cumánés ha salido –al menos mentalmente–, ha tanteado las posibilidades de realizarse y ha vuelto sin un modo claro de resolver su malestar. Su búsqueda arraiga en el punto donde podrá hallarse completo, vinculado al mundo, en solidaria comunión con él.

A este respecto, podemos circunscribir al personaje ramosucreano en una metafórica “Edad de Plata” (*ECE*, 159), la segunda de las edades del hombre que Hesíodo advertía en los *Trabajos y días*⁸¹⁸. Situado en ella, este ser que transita del nivel ético al religioso rememora la grandiosa Edad de Oro⁸¹⁹. Se trata, en definitiva, del individuo maduro y cansado que recuerda épocas gloriosas:

EDAD DE PLATA

Yo vivía retirado en el campo desde el fenecimiento de mi juventud. Lucrecio me había aficionado al trato de la naturaleza imparcial. Yo había concebido la resolución de salir voluntariamente de la vida al notar los síntomas del tedio, al sentir las trabas y cadenas de la vejez. Yo habría perecido cerca de la fuente del río oscuro y un sollozo habría animado los sauces invariables. Mi cisne enlutado, símbolo y memoria de un eclipse, habría vuelto a su mundo salvaje.

Había dejado de visitar la ciudad vecina en donde nació. Me lastimaba la imagen continua de su decadencia y me consolaba el recuerdo de haber combatido por su soberanía.

Mis nacionales ejercitaban sentimientos afectuosos en medio de la infelicidad y me llamaron del retiro a participar en un duelo general. Rodeaban la familia de una doncella muerta en la mañana de sus bodas.

Yo asistí a las exequias y dibujé el movimiento circular de una danza en la superficie del ataúd incorruptible. Meleagro, el mismo de la Antología, escribió a mi ruego, un solo verso en donde intentaba reconciliar al Destino.

⁸¹⁸ En el mito de las razas, tras la Edad de Oro, llega la de plata: «A continuación, una segunda raza mucho peor, de plata, crearon los que habitan las moradas olímpicas, en nada semejante a la de oro en cuanto a naturaleza e inteligencia; pues durante cien años el niño crecía junto a su prudente madre [...], y cuando les había alcanzado la pubertad y les llegaba la edad de la juventud, vivían durante muy poco tiempo, con sufrimientos por falta de experiencia, pues no podían apartar unos de otros la temeraria hybris, ni querían rendir culto a los Inmortales ni sacrificar sobre los sagrados altares de los Bienaventurados [...]. A éstos, después, Zeus Crónida, irritado, los hizo desaparecer porque no honraban a los bienaventurados dioses que habitan el Olimpo» (Hesíodo, 2017: 91 [vv. 128-139]).

⁸¹⁹ «En un primer momento los inmortales que habitaban las moradas olímpicas crearon una raza áurea de hombres mortales. Éstos existían en época de Crono, cuando él reinaba sobre el Cielo, y vivían como dioses, con un corazón sin preocupaciones, sin trabajo y miseria, ni siquiera la terrible vejez estaba presente, sino que siempre del mismo aspecto en pies y manos se regocijaban en los banquetes lejos de todo mal, y morían encadenados por un sueño; tenían toda clase de bienes y la tierra de ricas entrañas espontáneamente producía mucho y abundante fruto; ellos tranquilos y contentos compartían sus trabajos con muchos deleites» (Hesíodo, 2017: 89-90 [vv. 106-119]).

El sujeto poético explícito no identificable es un guerrero retirado. Tras marchitarse su juventud, abandona la ciudad para vivir alejado en un entorno campestre. Confiesa su firme decisión de distanciarse del dinamismo urbano al notar los primeros índices de la senectud: la falta de entusiasmo y la apatía hacia la vida son los indicadores que, según el sujeto, anuncian la decrepitud. Esta elección del sujeto se debe a un rechazo del destino que parece haberle sido asignado: de no haberse retirado, probablemente habría resultado herido –debido a la merma de sus facultades– y su existencia terrena habría finalizado. He aquí un Alonso Quijano sincerándose con el lector, mostrando sus temores y debilidades que, sin embargo, no deja de recordar una edad dorada donde la humanidad gozaba de continua juventud sin atender a preocupaciones ni tristezas. También don Quijote recuerda tiempos similares en una «larga arenga» (Cervantes, 2010: 99 [I, 11]) escuchada por los cabreros:

Dichosa edad y siglos dichosos aquellos a quien los antiguos pusieron nombre de dorados, y no porque en ellos el oro, que en esta nuestra edad de hierro tanto se estima, se alcanzase en aquella venturosa sin fatiga alguna, sino porque entonces los que en ella vivían ignoraban estas dos palabras de *tuyo* y *mío*. Eran en aquella santa edad todas las cosas comunes [...]. Todo era paz entonces, todo amistad, todo concordia [...]. Entonces sí que andaban las simples y hermosas zagalas de valle en valle y de otero en otero [...]. Entonces se declaraban los conceptos amorosos del alma simple y sencillamente, del mismo modo y manera que ella los concebía, sin buscar artificioso rodeo de palabras para encarecerlos. No había el fraude, el engaño ni la malicia mezclándose con la verdad y llaneza. La justicia estaba en sus propios términos, sin que la osasen turbar ni ofender [...]. La ley del encaje aún no se había sentado en el entendimiento del juez [...]. Las doncellas y la honestidad andaban, como tengo dicho, por dondequiera [...]. Y ahora, en estos nuestros detestables siglos, no está segura ninguna [...]. Andando más los tiempos y creciendo más la malicia, se instituyó la orden de los caballeros andantes, para defender las doncellas, amparar las virtudes y socorrer a los huérfanos y a los menesterosos. De esta orden soy yo, hermanos cabreros... (Cervantes, 2010: 97-99 [I, 11]).

Don Quijote es consciente de la degeneración mundana y se sabe necesario redentor de tal estado. Ha de regresar esa utopía de oro y hará cuanto esté en su mano para lograrlo. Sin embargo, finalmente, Alonso Quijano el Bueno adquirirá conciencia de la imposibilidad de su propósito. Esto ya lo saben los sujetos poéticos ramosucreanos. Su quijanismo demuestra un idealismo apegado a la tierra: creen en el grandioso proyecto literario, pero saben que con él no reformarán el *detestable siglo*, como señala don Quijote (Cervantes, *ibid.*), en el que se encuentran.

El protagonista de “Edad de plata”, representante ideal de este grupo de Quijanos en la obra de Ramos Sucre, pasa sus días en soledad contemplativa, recordando los combates en los que se enfrentó por los suyos y por su ciudad; una ciudad decadente que se encuentra sumida en la continua desgracia. Sin embargo, su tragedia todavía se incrementa más, pues el deterioro no se restringe a una contemplación distante y lírica expresada en un paisaje otoñal o crepuscular, sino que la composición finaliza con la entrada de la muerte sin cortapisas. Solicitan los compañeros guerreros del protagonista su asistencia a «un duelo general»: una muchacha ha fallecido en la mañana prevista para la celebración de su boda. El declive en este punto es radical, la decadencia convoca decadencia y esta muerte terrible, en un momento de dicha y juventud de la dama, es un nuevo índice de los tiempos angustiosos. El protagonista asiste al duelo y sobre el ataúd de la dama parece realizar una especie de rito que intenta convocar la vida. Es, tal vez, la última búsqueda del individuo ramosucreano que planteamos en el próximo capítulo, el coqueteo con la nigromancia que deriva en un nuevo fracaso.

El poema se cierra, fiel a los gustos bibliófilos de Ramos Sucre así como a los de sus propios personajes –obsérvese también la referencia inicial a Lucrecio–, aludiendo al autor de la *Antología palatina*, Meleagro, a quien solicita que componga un verso donde el Destino se comporte con benevolencia. Es el particular modo de solicitar una tregua arraigada –no podía ser de otro modo– en la utopía literaria. Comprobamos, pues, como estos individuos, reflejos de Alonso Quijano, no prescinden aún de la vertiente más creativa –la cual está inspirada con frecuencia en la espontaneidad estética– y viceversa –el genio concita las diversas facetas–. Tampoco don Quijote deja de ser nunca Alonso Quijano (Rosales, 1958) aunque vaya aumentando su serena visión de la realidad hasta abrazar el silencio.

VIII.3. EL SER Y LA CREACIÓN

VIII.3.1. El lector

En el primer aforismo de “Granizada”, el lector se encuentra con la siguiente afirmación ramosucreana: «Leer es un acto de servilismo» (*LAP*, 423). Álvarez (1999) observa en este comentario un reconocimiento por parte de Ramos Sucre de la sumisión que implica el acto de leer: van desapareciendo las ideas individuales para someterse a las del autor. Relaciona el aforismo con el texto “Reflexiones sinceras” (444-445), publicado en la revista *Atenas* en 1912⁸²⁰ –y no recogido en libro posteriormente– donde Ramos Sucre rechaza la lectura exprés, la adquisición impetuosa de datos, la suma de información sin orden. Ello conduce al individuo a la desorientación: «la personalidad desaparece bajo tanta idea extraña», considera el autor. Sin embargo, en el aforismo de Ramos Sucre parece descubrirse, una vez más al estilo cervantino, la ironía del creador. La ironía resulta fundamental en la búsqueda ramosucreana, pues va a ser el único modo de que el escritor se refiera a eso que tanto ansía: la unión con lo absoluto, asunto eje del próximo capítulo. Como señala Safranski (2009: 61):

Cualquier frase referida a lo absoluto y lo trascendente, ¿cómo habrá de poder pronunciarse sin reserva irónica? Decir algo finito sobre lo infinito sólo es posible en un plano irónico. Por tanto, la ironía pertenece a toda filosofía que intente comprender el todo [...]. La ironía como respeto sonriente ante lo incomprensible evita las pretensiones dogmáticas igual que la pasmada humildad y por eso es a la vez un arte sociable, investido de una “sublime urbanidad” [...]. Bajo el influjo de Friedrich Schlegel, el joven teólogo Friedrich Schleiermacher, que al final de los años noventa entabla amistad con Schlegel y convive con él durante algún tiempo, escribe su *Ensayo de una teoría de la conducta social*, donde caracteriza la “ironía” de Schlegel como aquel medio prodigioso que permite a los hombres acercarse entre sí, pero sin apoderarse los unos de los otros, que logra que el espíritu circule entre ellos, pero sin imponerse sus convicciones.

En relación con el aforismo ramosucreano, esa actitud servil, como apunta Álvarez (1999: 77), puede entenderse «como adhesión y credulidad a lo que el libro dice y a lo que también sugiere; entenderlo como “vivir” la lectura, un enajenarse a la imaginación». Una ilustración de tal comportamiento es la vida de don Quijote. Los libros «han echado a perder el más delicado entendimiento que había en toda la Mancha» dice el ama al cura

⁸²⁰ *Atenas. Revista quincenal de Ciencias y Artes*, número del 15 de mayo de 1912, p. 866.

Pero Pérez (Cervantes, 2010: 68 [I, 5]) y la sobrina concreta esta locura al maese Nicolás, el barbero, expresando cómo se inició el proceso:

...muchas veces le aconteció a mi señor tío estarse leyendo en estos desalmados libros de desventuras dos días con sus noches, al cabo de los cuales arrojaba el libro de las manos, y ponía mano a la espada, y andaba a cuchilladas con las paredes; y cuando estaba muy cansado decía que había muerto a cuatro gigantes como cuatro torres, y el sudor que sudaba del cansancio decía que era sangre de las heridas que había recibido en la batalla, y bebíase luego un gran jarro de agua fría, y quedaba sano y sosegado, diciendo que aquella agua era una preciosísima bebida que le había traído el sabio Esquife, un grande encantador y amigo suyo.

Don Quijote es, ante todo, un lector; un lector «que, para descifrar el mundo, no quiere más código que el que ha encontrado en sus libros predilectos» (Canavaggio, 2015: 261). Incluso en acontecimientos tan nimios como cuando en el capítulo III de la primera parte, tras ser armado caballero por el ventero acompañado de unas prostitutas –que a ojos de don Quijote pasan, recuérdese, por honrado castellano y dos señoras–, el caballero confiesa que no lleva dinero encima porque, según las novelas que ha leído, nunca se menciona que los caballeros porten consigo moneda o billete alguno⁸²¹.

Los personajes lectores de Ramos Sucre demuestran sufrir este vicio desde siempre. “El hijo del anciano” (*LTT*, 89), que confiesa dividir «la vida uniforme entre la lectura de epopeyas y tragedias y los hábitos de una mocedad inquieta» se va a convertir en su progenitor, en «el anciano de los dichos infalibles, aficionado a narrar». Se trata de una metamorfosis natural en un ser chispeante de imaginación –que haya sido un virtuoso luchador no empaña su condición de profuso lector–:

EL HIJO DEL ANCIANO

Unas rayas de buril bastarían para el trasunto del paisaje elemental.
Algún árbol enjuto, esqueleto de palos, signo de blasón, vivía sobre el suelo calcinado.
Montes negros, de perfil translúcido, encerraban el valle.
Mi casa desaparecía, al cabo de un día incierto, en la inundación de la noche fluida.
Los ruidos subterráneos duraban hasta el advenimiento del sol retardado. Fuerzas sobrehumanas removían la piedra de los sepulcros.
Yo dividía la vida uniforme entre la lectura de epopeyas y tragedias y los hábitos de una mocedad inquieta.
Concebí la imagen de una infanta, amenazada por los silenciarios en el palacio del miedo.

⁸²¹ «Preguntóle si traía dineros; respondió don Quijote que no traía blanca, porque él nunca había leído en las historias de los caballeros andantes que ninguno los hubiese traído» (Cervantes, 2010: 42 [I, 3]).

Yo sólo besaba de rodillas la franja de su manto.

Salí una vez al pasatiempo de la caza en día venerado, no obstante los avisos de mi progenitor. El anciano de los dichos infalibles, aficionado a narrar, descansaba en una silla majestuosa, de arte primitivo.

Una bocina invisible, perdida en la montaña, extravió los perros de mi jauría.

Después de una jornada infructuosa, penetré a descansar en la cámara de una vivienda ilusoria. Las quimeras surgieron paulatinamente de las tinieblas de mi sopor. Creía visitar el palacio del miedo, en donde la infanta de mi pasión afrontaba, en un suplicio, el trance de la muerte. Los ministros y los criados avisaban e imponían el secreto. Las lámparas agotadas soltaban cabelleras de humo en la sala encubierta de negro.

Desperté, cerca de la mañana, en medio del campo.

Mi cabeza reposaba sobre una piedra. Tenía los cabellos húmedos de rocío y, en el rostro, la luz de una luna diluida.

Desde el punto de vista de la estructura, el poema se construye con exactitud y perfección. Los doce párrafos que lo componen permiten establecer, atendiendo al contenido, una segmentación tripartita o, si se prefiere, bipartita con un inciso autorreferencial a modo de eje entre las secciones inicial y final. El poema quedaría estructurado atendiendo a la siguiente gradación: descripción externa –los cinco primeros párrafos–, descripción interna –párrafos seis y siete– y descripción de acciones –desde el párrafo ocho al doce–.

Asimismo, sin perder de vista el plano formal, resulta interesante mencionar el cambio producido en la construcción de las oraciones según se desarrolla el poema, provocando un aumento de la sensación de actividad: sustantivos al inicio de las oraciones en la primera sección descriptiva –destaca la forma verbal del pretérito imperfecto–; el pronombre *yo* y un verbo de pensamiento, *concebí*, para la segunda, concretando en el individuo y destacando su poder imaginativo; un verbo que expresa movimiento, *salí*, para abrir la tercera sección, donde se combina la acción –el pretérito perfecto simple– con instantes descriptivos –pasaje en el que imagina «visitar el palacio del miedo» y concibe la imagen final de su situación, dos casos vuelve a imperar el pretérito imperfecto–. Seguidamente llevamos a cabo un análisis atendiendo a las secciones señaladas.

En relación con la primera sección, esta corresponde a una descripción ambiental formada, como ya se ha anunciado, por los cinco primeros párrafos. Prácticamente cada oración simple conforma un párrafo completo –excepto el último párrafo, que está

formado por dos oraciones—. No obstante, pese a la aparente independencia de las citadas oraciones, resulta evidente la unión que existe entre ellas: la afirmación inicial, por ejemplo, es consecuencia de las siguientes. El sujeto contempla un paisaje dominado por el acabamiento: el ambiente está abrasado, los árboles son esqueletos, los montes consumidos no muestran con nitidez su grosor. Podría tratarse, pues, del paisaje creado por un artista, un grabado mediante las finas líneas compuestas con un buril. Sin duda, se trata de una comparación concebida por un individuo de alta sensibilidad: sorprendentemente para un individuo común, el ambiente calcinado le hace recordar este tipo de técnica artística⁸²². En tal paraje, dominado por cromatismos oscuros, la casa del sujeto poético se pierde en la tiniebla. El único indicio de vida durante la madrugada es el ruido de unas piedras subterráneas moviéndose. La residencia parece haber sido edificada sobre un camposanto.

Respecto a la segunda parte, esta constituye una autorreferencia del sujeto, formada por los dos párrafos siguientes. Pese a su brevedad, se trata de una sección fundamental, pues engarza la visión inicial y los hechos finales, al tiempo que presenta una posible explicación para los extraños sucesos que se relatan después: todo puede deberse a la formidable imaginación protagonista, la cual nace de su carácter inquieto y es impulsada por lecturas. El hijo del anciano idea la imagen de una mujer, una infanta atemorizada a la que apenas logra, de rodillas, besar el adorno inferior de su manto⁸²³.

La tercera y última parte entra de lleno en el plano de la acción. Pese a las advertencias del anciano, el joven sale de caza, pierde a sus perros a causa de un extraño sonido en la montaña y él se interna en «una vivienda ilusoria», el palacio donde habita la infanta de su fantasía, la cual se dispone a morir. La tensión de la escena se resuelve con el desvelo del sujeto: se ha quedado dormido en el campo, con una piedra como almohada. ¿Hasta qué punto lo vivido ha sido real o un espejismo? ¿Esos sepulcros

⁸²² De hecho, entre los intereses de Ramos Sucre se encuentra la figura del artista renacentista Alberto Durero (1471-1528), cuyos famosos grabados denominados *Las Estampas Maestras* inspiraron al poeta cumánés en más de una ocasión. Vid. “El talismán” (*LFF*, 275) y “Gloria” (*ECE*, 241). En “La redención de Fausto” (*ECE*, 209) vuelve a mencionarse la figura del artista alemán.

⁸²³ Nueva muestra de esa «dama cortés, lejana de mi alcance» que apunta el sujeto poético en “Romance del bardo” (*LTT*, 129).

removiéndose en la primera parte han causado la irrupción de lo sobrenatural en la vida del joven o todo se debe a su imaginación disparada? El interrogante permanece latente y ello provoca que la escritura de Ramos Sucre resulte tan atractiva y, cabe decir, tan visual. Las tinieblas, la nocturnidad, el temor, la pérdida, el sopor, el humo conforman un ambiente de terror y misterio. Salvando todas distancias, se puede establecer una relación entre ciertos pasajes del poema y la serie pictórica de Boticelli creada a partir de “La historia de Nastagio degli Onesti” (1483), incluida en el *Decamerón*, de Boccaccio. El caballero en el bosque, los perros rebeldes y la dama fantasmal generan este diálogo ambiental entre dichas creaciones. Una elaboración poética similar muestra Ramos Sucre en el poema “La ciudad” (*LTT*, 97). El parentesco resulta llamativo:

LA CIUDAD

Yo vivía en una ciudad infeliz, dividida por un río tardo, encaminado al ocaso. Sus riberas, de árboles inmutables, vedaban la luz de un cielo dificultoso.

Esperaba el fenecimiento del día ambiguo, interrumpido por los aguavientos. Salía de mi casa desviada en demanda de la tarde y sus vislumbres.

El sol declinante pintaba la ciudad de las ruinas ultrajadas.

Las aves pasaban a reposar más adelante.

Yo sentía las trabas y los herrojos de una vida impedida. El fantasma de una mujer, imagen de la amargura, me seguía con sus pasos infalibles de sonámbula.

El mar sobresaltaba mi recogimiento, socavando la tierra en el secreto de la noche. La brisa desordenaba los médanos, cegando los arbustos de un litoral bajo, terminados en una flor extenuada.

La ciudad, agobiada por el tiempo y acogida a un recodo del continente, guardaba costumbres seculares. Contaba aguadores y mendigos, versados en proverbios y consejos.

El más avisado de todos instaba mi atención refiriendo la semejanza de un apólogo hindú. Consiguió acelerar el curso de mi pensamiento, volviéndome en mi acuerdo.

El aura prematinal refrescaba esforzadamente mi cabeza calenturienta, desterrando las volaterías de un sueño confuso.

Formalmente, esta composición también se inicia con una serie de alusiones ambientales que conforman una descripción de la ciudad en la que vive el sujeto poético explícito. En esta ocasión, la escritura ofrece un desarrollo algo mayor al yuxtaponer oraciones en cada párrafo. No obstante, de nuevo se observa –ahora en los cuatro primeros párrafos– un procedimiento similar, casi un modo de situar al lector teatralmente⁸²⁴. Visualmente, el paisaje queda emparentado con el anterior gracias a la linealidad que ofrecen ambos. Si allí se observaba la realidad como «rayas de buril», aquí el río, los

⁸²⁴ *Cfr.* capítulo VII.

tenues rayos de luz y los árboles casi inertes –«inmutables»– también recuerdan a grabados delicados. Asimismo, el paisaje calcinado de “El hijo de anciano” puede corresponderse con el entorno ruinoso de esta ciudad, como se indica en el tercer párrafo. En ambos, además, atardece. Incluso los adjetivos empleados en dichos poemas muestran parentesco: el «sol retardado» de “El hijo del anciano” recuerda al «río tardo» de “La ciudad”. Toda la descripción del ambiente se completa, de nuevo al igual que en el poema anterior, con la mención de la casa del protagonista.

A continuación, como sucede en el poema anterior, se introduce el sujeto poético mediante el pronombre personal de primera persona del singular. He aquí, una vez más, lo que puede considerarse un inciso relativo al propio protagonista; comentario formado también por dos párrafos –el quinto y el sexto–. En esta sección, de nuevo el protagonista parece acceder a la visión de una dama: el fantasma de una mujer que arrastra su amargura y que, a diferencia de la infanta anterior, no va a ser encontrada por el protagonista, sino que va a perseguirlo en un estado de duermevela.

Finaliza la composición con una sección relativa a los habitantes de la urbe. Esta se compone de los tres párrafos finales: abarca del séptimo al noveno. Este cierre vuelve a conectar con el poema anterior, pues se muestra al sujeto poético despertando de un sueño. Permanece, pues, en suspenso la realidad de los hechos. El lector desconoce si efectivamente el individuo era perseguido por el fantasma de una mujer y si realmente tiene trato con los habitantes de esa extraña polis. Quizá tenga que ver con sus ensoñaciones el «apólogo hindú»⁸²⁵ que se menciona en la composición, igual que para “El hijo del anciano” resultaba clave «la lectura de epopeyas y tragedias», las cuales habían potenciado su ya exaltada imaginación.

En ambos poemas se percibe esa confusión entre realidad y ficción, rozando un clima casi surrealista por introducirse el estado onírico. Ni el sujeto poético ni el lector acceden al conocimiento verídico de los hechos. El receptor se ve obligado a sucumbir a

⁸²⁵ Lo que nos vuelve a remitir al comentado “Apólogo” sobre los dioses hindúes de Bécquer (*vid.* capítulo VII).

la poderosa imaginación del protagonista y a disfrutar del misterio que se desprende de esta conjunción de planos.

En relación con la mención realizada al inicio de este capítulo sobre mujeres lectoras, he aquí una muestra de tal situación en la poesía de Ramos Sucre. Se trata de la composición titulada “La suspirante” (*LFF*, 337), anunciada con anterioridad. En ella, al estilo de Emma Bovary, una hermosa dama se entrega a sus ensoñaciones bibliófilas deseosa de huir del entorno que la rodea:

LA SUSPIRANTE

La hermosa ha regresado de muy lejos. Se encierra nuevamente en su cámara inaccesible, satisfaciéndose con el mueble esbelto y la baratija exótica. Impone el recuerdo de una era señorial, rodeándose de las escenas sucesivas de un tapiz.

La hermosa se pierde en la lectura de sucesos extravagantes, acontecidos en reinos imaginarios, y narrados con semblante de parodia. Vuelve sobre un pasaje burlesco, en donde alterna un pastor con el bufón expulsado de la corte.

La dama displicente se engolfa en las peripecias de un relato incomparable y suspende el entretenimiento cuando empieza una batalla entre caballeros de sobrenombres ínclitos.

La dama renuente, aficionada a las quimeras de la imaginación, sueña con huir de este mundo a otro ilusorio.

Nadie podría averiguar el derrotero de su fuga.

La hermosa vuela sobre los caminos cegados por la nieve y un búho solitario da la alarma en la noche fascinada por el plenilunio.

Una lectora habitual, «nuevamente» recluida en su habitación, alejada de todo contacto humano y solo rodeada de objetos preciosistas y curiosos. En este entorno pacífico y elegante, la dama se entrega al placer de la lectura. Encantada con las peripecias que se transmiten en la obra que tiene entre manos, pierde la noción del tiempo en aventuras desarrolladas en espacios imaginarios, acompañada por pastores y bufones que le despiertan una sonrisa y caballeros que la sobrecogen con sus batallas. El mayor deseo de esta mujer queda expuesto en el cuarto párrafo: «sueña con huir de este mundo a otro ilusorio». Entre suspiros, la dama se inclina a la huida –probablemente imaginaria– en una noche entre la nieve.

En cuanto a la forma de “La suspirante”, la composición se caracteriza por su sencillez y estatismo. La estructura reiterativa al inicio de los párrafos permite hablar de un paralelismo colindante con lo anafórico: el sintagma «la hermosa» inicia tres párrafos –el primero, el segundo y el sexto–, y «la dama», dos –el tercero y el cuarto–.

Para los sujetos ramosucreanos, los recuerdos de lecturas funcionan como clave reveladora de futuros acontecimientos. Por ejemplo, en “El paseo” (*LFF*, 354), el protagonista sale una mañana de noviembre por la campiña y, al cruzarse con una hermosa dama, rememora «los percances de un drama señorial, en donde el pundonor veda la confesión de los amantes y les impone una actitud sobrehumana». Todas las coordenadas parecen corresponder con la obra recordada, la cual le hace conocer el desarrollo de los hechos antes de que estos tengan lugar. En “El jardinero de las espinas” (*ECE*, 259), el protagonista poético recita «unos versos augurales de Virgilio» y, con ellos, es capaz de recomponer un prodigio atribuido a «una virgen cristiana arrojada al Tíber». Asimismo, a través de la lectura de «noticias breves, lineales, de una crónica devota» basada en su biográfica, el sujeto conoce algo más de esta mujer misteriosa⁸²⁶.

En otras ocasiones, los personajes de los poemas de Ramos Sucre recuerdan lecturas para establecer profundas comparaciones, exponiendo así la hondura de sus pensamientos, como sucede en “La balada del transeúnte” (*LTT*, 64)⁸²⁷. En esta composición, el sujeto rememora «el cementerio de la aldea» y la luz que lo envuelve durante su paseo atravesándolo; una luz pálida, como descolorida, que incita a vivir. «La misma [luz] que en las fábulas helenas instiga la nostalgia de la tierra en el cortejo de las almas suspirantes a través de los vanos asfódelos».

A veces, la literatura también sirve a los personajes para ordenar sus vidas. En “El malcasado” (*LFF*, 380), el sujeto poético indica: «Habíamos constituido una sociedad jocunda y de breve existencia, recordando los estatutos de la república jovial establecida en el principio del *Decamerón*». De nuevo el recuerdo de una lectura sirve para extraer aspectos aplicables a la cotidianeidad vital, recordando la Jornada Primera de la obra de Boccaccio, donde la denominada Pampínea invita a sus compañeras a retirarse a sus villas

⁸²⁶ No se transmite al lector, sin embargo, ningún dato extraído de tal lectura cronística, por lo que la composición no ha sido incluida en el apartado relativo al estudio de las historias enmarcadas.

⁸²⁷ Este poema también se incluye con el mismo título en *Trizas de papel* (R.S., 1991: 91). Ocupa el lugar trigésimo tercero. En *La torre de Timón* se atrasa al cuadragésimo primero.

campestres, escapar de la desolación que atraviesa Florencia y disfrutar del recogimiento, la alegría y el placer que tales entornos podrán depararles (Boccaccio, 2016: 127).

Pero, fundamentalmente, la literatura sirve a los sujetos ramosucreanos para disfrutar de experiencias desconocidas; experiencias que pueden llegar a ser más auténticas que la propia vida. Ese es el cometido fundamental del arte literario al fin y al cabo: permitir al lector trascender su pequeñez y vivir otras vidas. Ya en 1990 Álvarez advirtió en la obra de Ramos Sucre la «añoranza por esos mundos ideales e imposibles» (Álvarez, 1990: 91) y la presencia de «seres cuyas aventuras se mezclan con las imágenes de lectura que ellos mismos realizan» (Álvarez, 1990: 94). La lectura, pues, impregna la realidad de tal modo que, en ocasiones, parece más auténtica la ficción que el mundo circundante. En este sentido, la caracterización de literatura propuesta por Sontag (2007: 214) resulta bastante oportuna. La escritora estadounidense define este ámbito como «el pasaporte de entrada a una vida más amplia; es decir, a un territorio libre»⁸²⁸. Los personajes de Ramos Sucre, en el “Ocaso” (*LTT*, 53) de sus vidas e insertos en la discreción de la tiniebla, rememoran aventuras fantásticas de personajes conocidos, con voluntad imposible de emulación, pero con una sensación de amplitud y libertad que difícilmente podrían alcanzar por otros medios:

OCASO

Mi alma se deleita contemplando el cielo a trechos azul o nublado, al arrullo de un valse delicioso. Imita la quietud del ave que se apresta a descansar durante la noche que avecina. Bendice el avance de la sombra, como el de una virgen tímida a la cita, al recogerse el día y su cohorte de importunos rumores. Crecen silenciosamente sus negros velos, tornándose cada vez más densos, hasta dar por el tinte uniforme y el suave desliz la ilusión de un mar de aguas sedantes y maléficas.

Envuelto en la obscuridad providente, imagino el solaz de yacer olvidado en el seno de un abismo incalculable, emulando la fortuna de aquellos personajes que el desvariado ingenio asiático describe, felizmente cautivos por la fascinación de alguna divinidad marina en el laberinto de fantásticas grutas.

Expiran los sonos del valse 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 melancolías.

⁸²⁸ Tales palabras se recogen en “La literatura es libertad”, discurso de recepción del Friedenspreis incluido en su volumen de ensayos y conferencias bajo el rótulo de *Al mismo tiempo*. A ella la lectura la salvó de una realidad absorbente dominada por la presencia del nazismo, así como de un periodo académico en Arizona del que esperaba extraer conocimientos literarios enriquecedores.

Este poema, con el mismo título, había sido incluido en *Trizas de papel*, en el lugar decimoséptimo (R.S. 1991: 49-50). En él, el sujeto poético explícito no identificable introduce al lector en un estado de extática contemplación. En otro estudio, catalogamos esta composición como “estampa viviente”⁸²⁹ por su vívido detenimiento.

En “Ocaso”, el receptor observa junto al protagonista el atardecer. Un cielo a veces límpido, a veces nublado, pero siempre despertador de la emoción del protagonista. A este lírico ensimismamiento del sujeto se añade «el arrullo de un valse delicioso», incrementando la tonalidad artística del entorno. A la belleza visual se suma la hermosura auditiva. El verbo *deleitar* y el adjetivo *delicioso*, además de evocar tales connotaciones placenteras refuerzan la musicalidad de la composición con esa sonoridad similar. En tal entorno, el protagonista compara su alma con un ave que disfruta de la nocturnidad. A esta última ruega su llegada, estableciendo una doble comparación en relación con la oscuridad –ambas en el primer párrafo–: la oscuridad es como una virgen tímida que tarda en acudir a su cita y es como un mar «de aguas sedantes y maléficas». Resulta llamativo este doble símil que se presenta del ámbito nocturno, emparentado tanto con lo celestial como con lo demoníaco.

En el segundo párrafo, el cariz artístico se incrementa con la inserción de las lecturas que interesan al sujeto poético. El protagonista disfruta de la sombra que lo rodea y esta situación lo mueve a imaginarse abandonado en un abismo, al estilo de algunos personajes perdidos en grutas secretas en el fondo del mar; individuos que ha conocido en lecturas orientales realizadas en el silencio de su hogar.

Con gran exactitud, el día finaliza con el cese de la música del valse que estaba sonando, ya en el tercer párrafo. Las tinieblas introducen el descanso de los sentidos del individuo. El ocaso artístico lleva consigo el nacimiento de la melancolía en el personaje ramosucreano.

⁸²⁹ Cfr. Guerrero Almagro (2014), p. 105.

Por otro lado, resulta interesante mencionar un poema donde se confunden de modo magistral los planos de la realidad y la ficción –para, finalmente, presentar con mayor autenticidad la ficción que la realidad–: se trata de “La salva” (*ECE*, 143). El poema ya fue analizado en una investigación anterior⁸³⁰; no obstante, consideramos que merece ser citado por su importancia en lo que respecta a la mezcla entre espacios: toda la composición se articula en torno a la oscilación entre una sala orgiástica y un escenario marítimo. El grueso del poema transcurre en el entorno marítimo; un ambiente que aparentemente corresponde al plano imaginario o ficcional, pero que, finalmente, a través de una salva –un cañonazo– que derriba el supuesto plano real, se yergue como el entorno más auténtico.

Por último, nos referimos a “Diva” (*LTT*, 124), poema que conecta la figura del lector y la del escritor –sobre la que gravita el siguiente apartado–. No introducimos su análisis por haber sido objeto de estudio anteriormente⁸³¹ junto con “La salva”; sin embargo, nos parece interesante recordar el cruce de tiempos reales e imaginarios en la composición. En “Diva” el acontecimiento de lectura resulta fundamental para descubrir a esta dama, extenuada por el oropel que la envuelve. Agotada por las apariencias que dominan el mundo, esta diva solamente desea abstraerse con «las figuras y especies de su imaginación volátil», alimentada, entre otras, por la «invención» del sujeto poético, que es escritor. El contacto con la literatura es lo que da pie a su reposo en la sala oscura, lejos del «floreo de los salones y la galantería sobajada». Allí logra entablar conversaciones interesantes y descansar del entorno pomposo y artificial.

La figura del lector en los poemas ramosucreanos puede derivar, de modo natural, a la del escritor. A continuación nos referimos a tal perfil.

⁸³⁰ Vid. Guerrero Almagro (2014: 51-53).

⁸³¹ Guerrero Almagro (2014: 116-118). Aquí se apuntó una estructura dual del poema con extensión desigual: una primera parte en la sala luminosa –los tres primeros párrafos– y una segunda en la habitación oscura –los cinco párrafos siguientes–. Esta segunda parte se dividió en dos secciones: los sucesos –cuatro primeros párrafos– y una coda final –último párrafo– con elementos que remiten a la primera parte: la reiteración, a modo de anáfora, del sintagma «dama venusta» para iniciar los párrafos, la relación entre pensamiento e imaginación y la antítesis que se puede establecer entre la luz del comienzo y la oscuridad del cierre.

VIII.3.2. El escritor

De la inclinación lectora los personajes resultan muchas veces escritores y artistas. La simpatía por la lectura los dirige a la creación. Ya se ha comentado el interés de Ramos Sucre por personajes históricos reales. Además de guerreros, poetas, monarcas y príncipes, el cumanés se interesó por escritores y artistas –así como por las creaciones de ambos–, filósofos y teólogos como por ejemplo:

La torre de Timón

- En “Plática profana” (13) se refiere a Laureano Vallenilla Lanz, representante del positivismo venezolano⁸³².
- “Al pie de un cipo” (27-28) resulta una alabanza al poeta cumanés José María Milá de la Roca Díaz.
- En “Lección bíblica” (35) alude al *Moisés*, de Miguel Ángel.
- En “Sturm und Drang” (41) incluye el nombre del filósofo e historiador francés Hippolyte Taine y el del ilustrado suizo Jean-Jacques Rousseau.
- En “Felipe Segundo” (47-48) incluye el teólogo italiano católico Santo Tomás de Aquino, representante de la escolástica, y al pintor veneciano Tiziano Vecellio.
- Juan Vicente González –periodista y escritor venezolano–, aparece en “Alabanza a Bermúdez” (65).
- En “Sobre las huellas de Humboldt” (72) se refiere a Andrés Bello y a Leonardo da Vinci.
- A Pedro Emilio Coll lo encontramos en el ya comentado “Filosofía del lenguaje” (82).

⁸³² Resulta curioso el tono laudatorio que imprime Ramos Sucre a lo vinculado con la nación venezolana y el escaso interés que concede al resto del territorio latinoamericano, como se ha comprobado en el capítulo VI. Se podría decir que el poeta cumanés tiene un ojo puesto en Venezuela y otro en Europa. Apenas se refiere a intelectuales o escritores hispanoamericanos no venezolanos–el rastreo escasamente deja nombres como el del ensayista y novelista ecuatoriano Juan Montalvo, en “Alabanza a Bermúdez” (LTT, 65)–. Refleja Ramos Sucre de este modo su cosmovisión de ámbito humanista y universal.

Las formas del fuego

- En “El talismán” (275) introduce a Alberto Durero.
- En “El retórico” (287) se incluye a Hipatia, filósofa y maestra neoplatónica griega que destacó en el campo de las matemáticas.
- El “Fragmento apócrifo de Pausanias” (291) alude a dicho filósofo e historiador griego, quien en *La descripción de Grecia* se refirió a los monumentos y a la toponimia del país.
- En “El rajá” (333) menciona al filósofo chino Lao-Tsé.
- En “Semiramis” (340) incluye a Pietro Bembo, humanista y cardenal veneciano.
- Tiziano Vecellio vuelve a ser incluido en “Dionisiana” (351).

El cielo de esmalte

- En “El capricornio” (140) se menciona a Pedro Pablo Rubens, pintor alemán de la escuela flamenca.
- Platón es incluido en “El rebelde” (147).
- En “La inspiración” (150) se nombra al escultor griego Fidias.
- En “La nave de las almas” (175) vuelve a aparecer el filósofo griego Platón.
- En “La redención de Fausto” (209) menciona al filósofo idealista alemán Georg Wilhelm Friedrich Hegel y al pintor alemán renacentista Alberto Durero.
- En “El monigote” (215) se refiere al arquitecto conocido como Vignola, por haber nacido en la ciudad italiana homónima, cuyo verdadero nombre era Jacopo Barozzi.
- En “El disidente” (226) menciona al intelectual francés Jean Bodin, figura relevante sobre las ideas de teoría del Estado y del concepto de soberanía.
- En “El año desierto” (234) aparece el filósofo romano Anicio Manlio Torcuato Severino Boecio.
- En “Gloria” (241) vuelve a incluir a Alberto Durero.

La labor de escritor tanto en la obra de Cervantes como en la de Ramos Sucre adquiere un papel relevante. En el *Quijote*, recuérdese, con frecuencia se alude a la figura de Cide Hamete como autor de la historia e incluso los personajes introducen referencias sobre este oficio⁸³³. En el caso de Ramos Sucre, son distintos los personajes escritores que pueden ser contemplados como desdoblamientos del propio escritor, individuos que funcionan como álgter ego de su persona. Véase, por ejemplo, el poema titulado sintomáticamente “Analogía” (*ECE*, 216):

ANALOGÍA

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

El solitario se pierde en las distinciones de su doctrina escolar y satisface los requisitos del arte cuando el ocaso pinta de negro el mirto y el ciprés y marca sus perfiles.

La imagen de la ausente, de semblante excavado por la meditación y vestida de los matices del fuego, recorre la floresta de las arditas y de las gacelas en donde subsiste la memoria de la reina Ginebra.

El solitario se embelesa en la transfiguración de la ausente y describe sus méritos, refiriéndose al motivo heráldico del lirio de hojas de acero.

Siguiendo su título, es posible establecer una analogía entre el sujeto de este poema y el propio autor. Un solitario, un poeta que gusta escribir con precisión y complejidad, creando formas artísticas con un sentido continuamente renovado. Se detiene en una elaboración perfecta, en el «soneto difícil» caracterizado por su ambigüedad, sentido abierto y profundidad reveladora. La actitud meditativa del protagonista recuerda al poema “Ocaso” (*LTT*, 53), anteriormente analizado: una vez más aparece un personaje contemplando el paisaje que observa a su alrededor, he aquí un comportamiento que no parece distar demasiado del de su propio creador. En este ensimismamiento, el sujeto parece observar la imagen de una mujer «ausente», de rostro

⁸³³ Por ejemplo, en el tercer capítulo de la segunda parte don Quijote, Sancho Panza y el bachiller Sansón Carrasco se refieren a la publicación de sus aventuras. Aludiendo a la cantidad de golpes que durante sus aventuras recibe don Quijote, el personaje apunta: «Pudieran callarlos por equidad [los infinitos palos que le dieron] –dijo don Quijote–, pues las acciones que ni mudan ni alteran la verdad de la historia no hay para qué escribirlas, si han de redundar en menosprecio del señor de la historia. A fe que no fue tan piadoso Eneas como Virgilio le pinta, ni tan prudente Ulises como le describe Homero. –Así es –replicó Sansón–, pero uno es escribir como poeta, y otro como historiador: el poeta puede contar o cantar las cosas, no como fueron, sino como debían ser; y el historiador las ha de escribir, no como debían ser, sino como fueron, sin añadir ni quitar a la verdad cosa alguna» (Cervantes, 2010: 569 [II, 3]).

también meditabundo y portadora de un traje de cromatismos colindantes con lo ígneo⁸³⁴. «Se embelesa», según expresa el poema, en la descripción de los encantos de esta fémnia imposible de alcanzar, tal vez dejando testimonio de ellos por escrito.

Además de sujetos poéticos escritores, se alude en los poemas de Ramos Sucre a la figura del escritor como individuo externo. En “Fragmento apócrifo de Pausanias” (*LFF*, 291) se introduce la historia, relatada por «un autor anónimo», del hijo de Teseo, quien contrae «una rara enfermedad de la mente» y un sabio lo cura «por medio de la palabra».

FRAGMENTO APÓCRIFO DE PAUSANIAS

Teseo persiguió el ejército de las amazonas, cautivó su reina y la sedujo. La tropa de las mujeres huyó sobre el Bósforo congelado, montada en caballos de alzada soberbia. Una de ellas murió en el sitio de su nombre, donde los atenienses la recuerdan y la honran. Las fugitivas volvieron a perderse en la estepa de su nacimiento, socorridas de la brumazón.

Un autor anónimo refiere las valentías del hijo de Teseo y de la amazona cautiva. Se atrevió a solicitar el amor de la sacerdotisa de un culto severo, dedicado a una divinidad telúrica, reverenciada y temida por los esclavos asiáticos.

El joven licenciado contrajo una rara enfermedad de la mente y vagaba delirando por la ciudad y su campiña, amenazando con volverse lobo.

Teseo escucha el parecer de viajeros memoriosos, habituados a la nave y a la caravana, y manda por un médico hasta el valle del Nilo.

El sabio se presentó al cabo de un mes y consiguió sanar al mozo delirante por medio de la palabra y envolviéndolo en el humo de una resina balsámica.

Teseo fiaba en la medicina de los egipcios y lo tenía por el pueblo más sano y longevo de la tierra.

El médico dejó, en memoria de su paso, una efigie de su persona. Yo la he visto entre los simulacros y ensayos de un arte rudimentario.

La figura del egipcio, de cráneo desnudo, mostraba la actitud paciente y ensimismada de un escriba de su nación.

Resulta interesante el juego autorial producido en el texto, pues el título de la composición ya denuncia la falsedad del emisor. Como sucede con el *Quijote* de Avellaneda, conocido como *Quijote apócrifo* (1614), se desconoce la verdadera autoría del texto introducido en el poema ramosucreano. En cuanto al contenido de la historia insertada, esta trata sobre el hijo de Teseo.

⁸³⁴ Recuérdese el comentado síndrome de Beatriz (Cervera Salinas, 2006) aplicado a Ramos Sucre. *Vid.* capítulo VI.

Desde un punto de vista doble –forma y contenido– se pueden demarcar las siguientes secciones en el poema:

- En primer lugar, se produce la presentación del protagonista de la historia, situada en el primer párrafo. Se cuenta cómo Teseo sedujo a la reina de las amazonas y cómo el resto huyó galopando y entre nubes.
- En segundo lugar, se inserta la historia sobre Teseo y la reina de las amazonas, procedente de un autor anónimo, la cual abarca desde el segundo párrafo hasta la primera oración del séptimo párrafo. La historia gira en torno a la enfermedad mental contraída por el joven, la cual lo hace vagar por la ciudad, creyéndose un lobo⁸³⁵ y el modo en el que logra sanar: al solicitar la presencia de un médico egipcio, el cual, a través de la palabra y del estado de embriaguez provocado por el humo de una resina, logra retornarle la conciencia. El médico, al marcharse, deja en su puesto una efigie de su rostro, en actitud contemplativa, como corresponde a estas enigmáticas figuras. He aquí un nuevo ejemplo de la cultura, la literatura y el arte comprendidos como refugio sanador.
- Por último, una conclusión caracterizada por la inserción del sujeto poético no identificable en la segunda oración del séptimo párrafo y el párrafo octavo; una aparición al estilo del narrador inicial quijotesco, pronominal y discretamente inmiscuido en su historia: «En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme...» (Cervantes, 2010: 27 [I, 1]). El sujeto expresa la veracidad de la existencia de tal efigie –pues él la ha observado–, la cual le recuerda a la actitud meditativa y paciente propia de un individuo que escribe.

En cuanto a la presencia de escritores reales, resulta interesante el juego que se produce en “Saudade” (*LFF*, 364) con el portugués Jorge de Montemayor.

SAUDADE

La niña pasea la ribera umbrosa del Tajo, lamentando la desaparición de las zagalas y de las ninfas celebradas en más de una fábula de origen lusitano. Jorge de Montemayor, el

⁸³⁵ Como también sucede en “Bajo la advocación de Saturno”, poema que será analizado posteriormente, donde el protagonista imita la actitud del lobo.

bizarro gentilhomme, dejó la memoria de esas mujeres sensibles y de sus cuitas de amor en los párrafos elegantes de su *Diana*, y pereció, acusado de indiscreto, por efecto de una asechanza nocturna, dirigida desde el recato de una celosía.

La estampa de una mano crispada en el muro calizo y una cruz señalan el sitio del malcaso.

La niña descubre, en la corteza de un fresno, la cifra del nombre aciago.

Un aura indolente desprende, sobre el caudal de agua, las hojas de la selva nostálgica, en el principio de la mañana ilusoria.

El título remite a la nostalgia o añoranza hacia un pasado huido que no ha de regresar. Es el vocablo portugués empleado para expresar tales sensaciones (*DRAE*, 2010). Sin embargo, en esta composición se descubre que quien experimenta esta saudade es la selva, entendida como extensión de la joven que pasea a orillas del Tajo. La melancolía de la muchacha y del entorno vegetal se encuentra provocada tal vez por la pérdida del talentoso poeta, cantor de su frescura e introductor en ella de hermosos seres.

El asunto de la composición es sencillo, pero ofrece un juego sugerente con la figura del autor portugués, al tiempo que introduce la contemplación melancólica por el tiempo huido y la conciencia de finitud en un ser juvenil. Asimismo, nos parece ininteresante subrayar que en esta ocasión sea un personaje femenino quien se encargue de recordar tiempos de lozanía a orillas del Tajo. No obstante, con el desarrollo de la lectura se comprueba que, una vez más, realidad y ficción están conectándose hasta el enredo.

En el poema, una niña se lamenta a la orilla del Tajo por la desaparición «de las zagalas y de las ninfas» mencionadas en la literatura lusa y, fundamentalmente, en *La Diana*⁸³⁶, de Jorge de Montemayor; novela que, recuérdese, en el mencionado escrutinio de la biblioteca quiijotesca también es salvada del fuego:

-Así será -respondió el barbero-, pero ¿qué haremos de estos pequeños libros que quedan?

-Éstos -dijo el cura- no deben de ser de caballerías, sino de poesía.

Y abriendo uno vio que era *La Diana* de Jorge de Montemayor, y dijo, creyendo que todos los demás eran del mismo género:

-Éstos no merecen ser quemados, como los demás, porque no hacen ni harán el daño que los de caballerías han hecho, que son libros de entretenimiento sin perjuicio de tercero.

-¡Ay, señor! -dijo la sobrina-, bien los puede vuestra merced mandar quemar como a los demás, porque no sería mucho que, habiendo sanado mi señor tío de la enfermedad

⁸³⁶ Como es sabido, novela pastoril por excelencia escrita en español y publicada hacia 1559.

caballescra, leyendo éstos se le antojase hacerse pastor y andarse por los bosques y prados cantando y tañendo, y, lo que sería peor, hacerse poeta, que según dicen es enfermedad incurable y pegadiza.

-Verdad dice esta doncella -dijo el cura-, y será bien quitarle a nuestro amigo este tropiezo y ocasión delante. Y pues comenzamos por *La Diana* de Montemayor, soy de parecer que no se queme, sino que se le quite todo aquello que trata de la sabia Felicia y de el agua encantada, y casi todos los versos mayores, y quédesele enhorabuena la prosa, y la honra de ser primero en semejantes libros (Cervantes, 2010: 66 [I, 4]).

Así, con el pretexto de la extinción de las zagalas y ninfas, se pone el foco en el autor de *La Diana*, el cual falleció «por efecto de una asechanza nocturna». Efectivamente, es conocida la fatal anécdota sobre la biografía del autor donde se anuncia que murió asesinado a manos de un amigo celoso por asuntos de amores. En este sentido, una semblanza biográfica muy completa se encuentra en la edición de *Los siete libros de la Diana*, preparada por Francisco López Estrada en 1946: «Fray Bartolomé Ponce nos indica que encontró la muerte en una disputa por amores a manos de un amigo suyo», indica López Estrada en su “Prólogo” (1970: XXXVII). En nota al pie, cita las palabras de Ponce, incluidas en *La Clara Diana a lo divino*: «...perdone Dios su alma, que nunca más le vi, antes de allí a pocos meses me dixerón cómo un muy amigo suyo le avía muerto por ciertos celos o amores...» (López Estrada, *ibíd.*). En relación con el asesinato de Montemayor, Ramos Sucre provoca que la joven del inicio del poema encuentre, durante su paseo, el supuesto lugar donde se cometió el crimen: el rastro de unas huellas en un muro calizo, una cruz y unas letras que componen su onomástica así parecen indicarlo.

VIII.3.3. El artista

Junto a la figura del escritor se encuentra, también, la del artista; otro personaje clave en la poética ramosucreana. Igual que el lector y el escritor, se trata de un individuo caracterizado por su carácter introspectivo e inclinado a la melancolía. Por ejemplo, en “El retrato” (*LFF*, 298) un pintor se evade, entre pinceladas, hacia un recuerdo agridulce.

EL RETRATO

Yo trazaba en la pared la figura de los animales decorativos y fabulosos, inspirándome en un libro de caballería y en las estampas de un artista samurái.

Un biombo, originario del Extremo Oriente, ostentaba la imagen de la grulla posada sobre

la tortuga.

El biombo y un ramo de flores azules me habían sido regalados en la casa de las cortesanas, alhajada de muebles de laca. Mi favorita se colgaba afectuosamente de mi brazo, diciéndome palabras mimosas en su idioma infranqueable. Se había pintado, con un pincel diminuto, unas cejas delgadas y largas, por donde resaltaba la tersura de nieve de su epidermis. Me mostró en ese momento un estilete guardado entre su cabellera y destinado para su muerte voluntaria en la víspera de la vejez. Sus compañeras reposaban sobre unos tapices y se referían alternativamente consejas y presagios, diciéndose cautivas de la fatalidad. Fumaban en pipas de plata y de porcelana o pulsaban el laúd con ademán indiferente.

Yo sigo pintando las fieras mitológicas y paso repentinamente a dibujar los rasgos de una máscara sollozante. La fisonomía de la cortesana inolvidable, tal como debió de ser el día de su sacrificio, aparece gradualmente por obra de mi pincel involuntario.

Ya se expresó en un trabajo anterior⁸³⁷ el modo en el que el sacrificio se convertía en motivo de inspiración artística en esta composición: el propio Ramos Sucre se entrega en su escritura –se sacrifica– poetizando sobre un pintor que se da en su arte –una nueva inmolación– y que, a la vez, está pintando el rostro de una mujer sacrificada. Resulta interesante, sin embargo, la importancia que se le concede a la materia pictórica y literaria como fuente de inspiración. Es esta otra muestra de la habitual confusión entre planos que caracteriza numerosas composiciones del poeta cumanés. El lector desconoce si el acontecimiento que recuerda el artista ha sido plenamente experimentado o procede de esa mezcla de estímulos que ha recibido. Recuérdese que el pintor decora una pared con animales fantásticos, inspirado por «un libro de caballería» y por «las estampas de un artista samurái»⁸³⁸. Las criaturas surgen de esos entornos heroicos, bélicos, antiguos y misteriosos; el proceso creativo de este artista, como el de Ramos Sucre, está en deuda con la tradición. Inesperadamente, el pintor detiene su atención en un biombo que le regalaron en casa de unas cortesanas –casa adornada con «muebles de laca» que Tenreiro (1989: 129) relaciona brillantemente en “El poema traslúcido” con otro poema: “La sala de los muebles de laca” (*LFF*, 285)–. De aquí se desencadena el recuerdo de las mujeres, entre las que se encuentra su favorita, y el sacrificio de esta última. A continuación, y sin haberlo planeado –la magistral hipálage «pincel involuntario» lo pone de manifiesto–, comienza a plasmar el rostro de esa mujer en el día de su muerte. Los animales fabulosos se mezclan con los rasgos faciales de la «máscara sollozante» que es el rostro de la

⁸³⁷ Guerrero Almagro (2016a: 46).

⁸³⁸ *Cfr.* Rodríguez González (2013): “Feudalismo en las Antípodas: comparación entre un caballero medieval europeo y un guerrero samurái”.

cortesana. Tal combinación provoca que el lector se plantee cuánto de recuerdo auténtico y cuánto de recuerdo ficcional –literario y artístico– hay en la visión del pintor. El interrogante no se cierra. Además, la inquietud se acentúa con la modificación de los tiempos verbales: el pretérito que atraviesa todo el poema deja paso, en el párrafo final, al tiempo de presente. Es este un modo de aproximar los acontecimientos al lector y de hacer más vívida la experiencia –carnal o mental– del pintor. Asimismo, el contenido de este último párrafo, la noticia del sacrificio de la cortesana, también sirve para impactar al receptor. He aquí, pues, una conclusión potente que, sin embargo, no desentona con el lirismo del poema. En la composición titulada “Windsor” (*LFF*, 326), se produce el comercio con el arte, pudiendo llegar este a dominar las existencias:

WINDSOR

El rey trata familiarmente con el pintor flamenco sobre la última novedad del arte y coloca en un velador la bolsa de monedas prevenida para el allegamiento de cuadros suntuosos. El soberano y el artista se han juntado en la estancia abierta sobre el parque de los álamos de plata. Se asoman por una ventana a escuchar la voz diáfana de una fuente.

El ruiseñor entona su melodía, regalo de un poeta descontento, par de visionarios y profetas, amenazado de la ceguera de los inspirados.

La vislumbre de una luna emboscada intenta el dibujo de siluetas vanas.

El ave seduce la voluntad y suspende la atención del rey, dando cabida a la enunciación de una amenaza presentánea.

Un asceta vocífera la pérdida del soberano y condena su pasión de la belleza, adoptando el acento de un apóstol hirsuto en presencia de Atenas, la ciudad de los ídolos.

En este poema, el título sitúa al lector en la ciudad inglesa de Windsor, lugar de residencia de la familia real británica. Aquí, el sujeto poético explícito no identificable alude al rey, un individuo interesado y conocedor de arte, el cual intercambia opiniones con un pintor flamenco sobre la última obra adquirida. La sensibilidad del personaje queda patente en sus intereses pictóricos. En esta habitación orientada hacia un parque de álamos donde se escucha el agua de una fuente y el canto de los ruiseñores, irrumpe el elemento discordante: «la bolsa de monedas» colocada en un velador. El resto del poema parece sugerir, entre la oscuridad de esa luna oculta –«emboscada», escribe Ramos Sucre en el poema, término que se adecúa de modo excelente a lo que se intuye que experimenta el rey– y el canto de las aves que dispersan la atención del soberano, el asesinato de este personaje a cargo del artista. Al menos, se alude a una amenaza cumplida sin dilación y a «la pérdida del soberano» a causa de su ensimismamiento al atender al canto del ave.

Una última muestra ramosucreana de la importancia que adquiere en su obra el arte es “El sino” (*LFF*, 323):

EL SINO

María Antonieta acaba de llamarme por medio de su confesor, un clérigo de virtud entera. Quiere encomendarme un mensaje para el diputado de una ciudad provincial, apasionado en la defensa de la reina, obstinado en granjearla el beneplácito de la nación.

María Antonieta se ha dejado persuadir del diputado caballeroso y se vuelve cauta. Ocupa el tiempo en la crianza de los hijos y se hurta a la malicia de los cortesanos.

Yo recorro, en cumplimiento del encargo, una calleja retorcida, en donde arde un solo farol. Allí se juntaba la gente maligna de otras edades a concertar las aventuras de homicidio y de rapacidad.

Encontré al diputado en su gabinete modesto. Ordenaba los libros hacinados sobre una mesa. Descubrí el origen de sus ideas leyendo el título de algunos volúmenes sobre el hombre y su destino reunidos con ensayos y disertaciones de una filosofía prudente, de estampa británica.

Puse en sus manos un rico presente y la efigie de la soberana, trazada por un pincel infalible, esmerado en reproducir la tez satinada.

El diputado rehúsa el don magnífico. Por causa de su gesto de asombro, corre sobre el piso la muchedumbre de las monedas sonoras, fabricadas del metal regio.

Guarda el retrato pintado con habilidad celosa, y lo embellece con una flor violácea, en donde los antiguos leyeron la interjección del lamento.

En la composición el sujeto poético explícito no identificable, por orden de María Antonieta, envía un mensaje a un diputado defensor de la reina, quien ha hecho de ella un personaje receloso. Este diputado es un lector apasionado que rechaza la recompensa económica recibida por medio del sujeto y solo accede a quedarse con el retrato de la dama que se le ha enviado. El detalle de la recompensa económica permite vincular este poema con el anteriormente analizado, “Windsor”, pero entre ambos tiene lugar una relación de oposición. Mientras que el pintor flamenco de “Windsor” parece ansiar la suma de dinero que el rey ha depositado sobre el velador, en “El sino” las monedas ruedan por el suelo, en un arrebato despreciativo del diputado a la actitud materialista que parece dominar en el ambiente. Por otro lado, es interesante señalar que la referencia al retrato de María Antonieta parece aludir a Elisabeth Vigée-Lebrun, retratista de la reina⁸³⁹. Son conocidos los retratos que dicha artista elaboró sobre la soberana, uno con vestimenta informal y otro con traje oficial; ambos con una flor en las manos. He aquí la presencia

⁸³⁹ Véase el volumen de Ángeles Caso (2005: 13): *Las olvidadas. Una historia de mujeres creadoras*. En él se menciona a Elisabeth Vigée-Lebrun, «retratista de María Antonieta».

de otra mujer importante en el panorama cultural e intelectual que, aunque sea mencionada de modo indirecto, no escapó al interés de Ramos Sucre.

Existe, como advertimos en los poemas analizados, un afán contemplativo en los sujetos ramosucreanos. Lectores, escritores, artistas, todos se detienen a observar, a meditar, a recordar el pasado desde el presente para proyectarlo hacia el futuro. Como expresa Rama (1985: 201), en los sujetos de los poemas de Ramos Sucre no se produce una mera observación nostálgica e intrascendente, sino que los sujetos experimentan un deseo de fijeza, de apresar el tiempo y congelarlo. Hay una voluntad de acción en ese estado contemplativo que demuestran los personajes. El propósito, por tanto, de la escritura o del arte de los sujetos ramosucreanos es immortalizar el momento para que este no se pierda en el devenir de la historia. Ahora la batalla de este héroe de vuelta no es contra un enemigo humano, sino contra el tiempo imbatible. «Mil veces aparece la obsesión de evadir el tiempo» en la poesía de Ramos Sucre, señala León (1989: 23).

«El tiempo es una invención de los relojeros», reza una “Granizada” de Ramos Sucre; aforismo que resulta para León (1989: 24), «conjuro contra la obsesión [...]. Él sentiría sin duda, al pronunciarla, la ilusión de dominar el tiempo. Siempre he pensado en el sentimiento de dominio sobre el mundo, alcanzado por el hombre con el simple nombrar las cosas». El mayor deseo, pues, del héroe de vuelta es capturar sus recuerdos más intensos y gloriosos para que gocen de ellos las generaciones venideras.

VIII.3.4. Historias enmarcadas

En relación con el talante lector y escritor de los sujetos poéticos, nos referimos a las historias que se introducen en la estructura principal de las composiciones. Como es sabido, a Cervantes se le criticó la intercalación de historias sin relación con el argumento principal (Montero Reguera, 2005: 19-20), asunto que don Quijote plantea en el tercer capítulo de la segunda parte y que explica en el cuadragésimo cuarto. Recuérdese las noticias que trae el bachiller de la publicación de sus aventuras a los dos protagonistas:

-Una de las tachas que ponen a la tal historia –dijo el bachiller- es que su autor puso en ella una novela intitulada *El Curioso impertinente*, no por mala ni por mal razonada, sino por no ser de aquel lugar, ni tener que ver con la historia de su merced del señor don Quijote (Cervantes, 2010: 571 [II, 3]).

Y la justificación que después introduce Cervantes, demostrando la atención concedida a las opiniones de los lectores respecto a la publicación de la primera parte⁸⁴⁰:

Dicen que en el propio original de esta historia se lee que llegando Cide Hamete a escribir este capítulo no le tradujo su intérprete como el le había escrito, que fue un modo de queja que tuvo el moro de sí mismo por haber tomado entre manos una historia tan seca y tan limitada como esta de don Quijote, por parecerle que siempre había de hablar de él y de Sancho, sin osar extenderse a otras digresiones y episodios más graves y más entretenidos; y decía que el ir siempre atendido el entendimiento, la mano y la pluma a escribir de un solo sujeto y hablar por las bocas de pocas personas era un trabajo insoportable, cuyo fruto no redundaba en el de su autor, y que por huir de este inconveniente había usado en la primera parte del artificio de algunas novelas, como fueron la del *Curioso impertinente* y la del *Capitán cautivo*, que están como separadas de la historia, puesto que las demás que allí se cuentan son casos sucedidos al mismo don Quijote [...]. Y, así, en esta segunda parte no quiso injerir novelas sueltas ni pegadizas, sino algunos episodios que lo pareciesen, nacidos de los mismos sucesos que la verdad ofrece, y aun éstos limitadamente y con solas las palabras que bastan a declararlos (Cervantes, 2010: 877-878 [II, 44]).

Este recurso generador de variedad y riqueza es también empleado por Ramos Sucre. Resulta llamativo el modo en el que logra variar las composiciones que desarrolla. El procedimiento del que se sirve el cumanés para expresar la historia es siempre similar: el sujeto poético la relata. La historia, sin embargo, llega al emisor de diversos modos:

- Otro personaje se la relata: humano –real o procedente del ámbito onírico– o animal que adquiere la capacidad de comunicarse con el sujeto.
- Accede a su conocimiento a través de la lectura.
- Contempla su puesta en escena a través de una representación.
- Asiste a su recitado.

⁸⁴⁰ Cervantes, además, aclara a través de sus personajes diversos asuntos que los lectores habían advertido, como el robo del asno de Sancho que más tarde vuelve a aparecer, aspecto que mueve al escudero a decir que «el historiador se engañó, o ya sería descuido del impresor» (Cervantes, 2010: 576 [II, 4]). Otro interrogante latente en la primera parte que se aclara en la segunda tiene que ver con la inversión llevada a cabo con los cien escudos hallados en la maleta de Sierra Morena. A ello también responde Sancho: «-Yo los gasté en pro de mi persona y de la de mi mujer y de mis hijos, y ellos han sido causa de que mi mujer lleve en paciencia los caminos y carreras que he andado sirviendo a mi señor don Quijote» (Cervantes, 2010: 576 [II, 4]).

Tras acceder a la historia en cuestión, el sujeto poético se encarga de introducirla en la composición para transmitirla al lector. A continuación, traemos a esta sección una tabla donde se recogen los procedimientos empleados por Ramos Sucre para enmarcar acontecimientos.

Técnica para enmarcar la historia	Poema	Ejecución
El sujeto relata una historia que ha conocido a través de su experiencia física o mediante el relato de otro individuo	“La alucinada” (LTT, 24)	El sujeto relata los acontecimientos que una «virgen demente» le transmite sobre su vida en la ciudad arrasada por una bruja.
	“El episodio del nostálgico” (LTT, 45)	El individuo comenta los datos que una huérfana le transmite sobre sus aventuras y respecto al fallecimiento de un hombre del que duda que sea su padre.
	“El ensueño del cazador” (LTT, 91)	El protagonista comunica la historia de un joven cazador, ensimismado en un sueño por una mujer que surge del agua y que le hace olvidar el pasado.
	“Ancestral” (LFF, 306)	El sujeto introduce la historia de su abuelo.
	“La ilusión” (LFF, 317)	El sujeto transmite la historia de un oficial extravagante que no teme el peligro y está desencantado con la vida.
	“El clima del nopal” (LFF, 386)	El protagonista refiere, de modo indirecto, el discurso de un ermitaño entregado al recuerdo nostálgico de su amada Mercedes.
	“Bajo el velamen de púrpura” (LFF, 391)	El sujeto poético introduce, a partir de una visión onírica, la historia del fallecimiento del hijo del rey.
	“El nombre” (ECE, 164)	Se trae el relato de un ave de voz humana. Aparece una referencia a un «navegante hebreo, autor del cuento».
	“Los elementos” (ECE, 179)	El sujeto poético transmite la historia que un pescador le relató sobre cómo surgió una fuente en el lugar donde Aquiles sacrificó a un joven.
	“El vejamen” (ECE, 198)	El sujeto comunica la historia de un galán a uno de los personajes del <i>Decamerón</i> .
	“Fragmento apócrifo de Pausanias”	El protagonista introduce la historia de «un autor anónimo» centrada en el hijo de Teseo y de una amazona cautiva.

Relato de historias que el sujeto ha leído	(LFF, 291)	
	“El convite” (LFF, 296)	El sujeto transmite una historia sobre Thais.
	“Mar latino” (LFF, 334)	El individuo, junto a una mujer llamada Helena, recuerda un pasaje de la <i>Iliada</i> .
	“El resfrío” (ECE, 200)	El sujeto lee las memorias de una violoncelista fallecida y el resto del poema gira en torno a dicha figura.
	“El año desierto” (ECE, 234)	El protagonista lee unas páginas de Boecio y resume su contenido.
Relato de historias que el sujeto ha visto representadas	“El derrotero de Camoens” (ECE, 162)	Se introduce una historia puesta en escena por un grupo teatral con el que se entretiene un pueblo primitivo.
Relato de historias que el sujeto ha escuchado recitar	“El cortesano” (LFF, 373)	La princesa de China recita unos versos sobre el descanso de un reptil encima de unos nenúfares. Se indica, asimismo, que el autor de esos versos murió ahogado.

Como se observa en esta selección, destaca la introducción de historias de procedencia oral. Bien se trate del relato de otro individuo real, bien surja en el entorno onírico o bien proceda de un animal capaz de comunicar un acontecimiento, la transmisión oral es el modo más frecuente que se observa en la poesía ramosucreana para insertar un relato en el marco del texto primigenio. Cabe advertir en estos poemas cierto desarrollo argumental, incentivando el carácter más narrativo de la poesía ramosucreana.

La composición titulada “El convite” (LFF, 296) resulta interesante por el juego lector que introduce, además de ofrecer aspectos relativos a los distintos capítulos: las referencias al mundo antiguo con las menciones a «la cortesana de la antigüedad», a Menando y a Plutarco, lo que conecta con el capítulo homérico; la aparición de una mujer pérfida y embaucadora, lo que remite a la presencia femenina aludida para introducir este capítulo y desarrolla en la sección dantesca; la actitud que revela un convencimiento en la práctica del mal, conectando con los aspectos expuestos en el caso de Shakespeare; la introducción de sortilegios permite el parentesco con el próximo capítulo goethiano.

EL CONVITE

Thais era una cortesana de la antigüedad. Su nombre constaba en la obra perdida de Menandro. El tiempo respetaba su juventud y yo no he encontrado en los residuos de la era clásica ninguna señal de su muerte.

He leído una hazaña de su perfidia en un documento reconstituido. Si yo no revelara a los hombres ese episodio, faltaría a los consejos de la moral de Plutarco.

Thais atrajo sus amantes a una celada, después de reconciliarlos mutuamente. Se acomodaron en unas curules de marfil, dignas de un senado de reyes. La mujer los dejó maravillados y suspensos con la bizarría de su imaginación y les ciñó una corona de adormideras, mientras arrojaba al fuego un laurel seco. Ese laurel había bastado para defender la vida de un héroe en la empresa de visitar los infiernos.

Los invitados quedaron embelesados y perdidos en la incertidumbre.

Thais había abolido su entendimiento y les había inspirado la ilusión de estar siempre en medio de los preludios del alba. Oían a veces un himno desvanecido en la bruma cándida. Lo entonaban unas jóvenes coronadas de jacintos.

Las arpías y las quimeras tejían un velo circular y bajaban a colgarse de los brazos de un árbol insociable.

Lo que en este punto más nos interesa de la composición es la referencia a los aspectos librescos, situada en lo que podemos considerar el preámbulo del poema. Estructuralmente, el texto se compone, pues, de una introducción –formada por los dos primeros párrafos– y de la sección relativa a la historia que el sujeto ha leído –compuesta por los tres párrafos siguientes–. Digna de señalar es la alusión a la cortesana Thais, incluida en «la obra perdida de Menandro». El sujeto está aludiendo al drama fragmentario *Thais*, del comediógrafo Menandro (h. 342 a.C.- h. 292 a.C.). A la mención de Thais, el protagonista añade la ausencia de noticias de su fallecimiento, demostrando de modo indirecto la pervivencia de motivos literarios y respaldando el propio Ramos Sucre con este recurso su modo habitual de componer. Si no existen noticias de la muerte de Thais, ¿es tan descabellado pensar que continúa viva, más aún cuando «el tiempo respetaba su juventud» con tanto esmero? Es esta una hermosa forma de aludir a la pervivencia de la ficción, al tiempo que se vuelve a contaminar la realidad con la inserción de lo literario en la vida. Tras esta referencia, el sujeto introduce la lectura de «una hazaña de su perfidia en un documento reconstituido» y siente la obligación moral de transmitir esa noticia, desconocida para la mayoría por hallarse en un documento recompuesto y al que pocos parecen tener acceso. Cita, además, al autor de las *Moralia*, las *Obras morales y de costumbres*, Plutarco, como autoridad que parece impulsar a esta transmisión.

Para ilustrar el relato del sujeto a través del recitado de un personaje, he aquí el poema “El cortesano”. Esta composición, recuérdese, fue incluida en el único número de

la revista *válvula* (1928)⁸⁴¹. En otro lugar presentamos un breve análisis de este poema en relación con la generación de 1928 y la denominada Semana del Estudiante⁸⁴² y recalcamos que, en consonancia con las intenciones de los escritores de *válvula*, Ramos Sucre demuestra un afán innovador sin prescindir de la tradición: el título dirige la atención hacia un entorno clásico, pero las formas –el poema en prosa, la precisión léxica, la búsqueda de la síntesis– demuestran voluntad de cambio. En este punto nos interesa la sección inicial de la composición, correspondiente a la descripción previa al incendio:

La princesa de China me decía aquella tarde los versos de un poeta de vida orgiástica. Él había muerto, poco tiempo antes, cayendo desde una balsa a las aguas de un río navegable.

Los versos decantaban el reposo de un saurio entre los nenúfares de una ciénaga y esa misma escena decoraba el lienzo rojo de un biombo.

Yo había usurpado, con el fin de escucharla, una silla de marfil en donde acostumbraba acomodarse el consejero más docto y ceremonioso.

La princesa recita al sujeto unos versos de un autor de vida desenfrenada, ahogado al caer a un río. Probablemente se trate del poeta chino Li-Po (701-762), creador durante la dinastía Tang. El protagonista atiende a su recitado sentado en una silla de marfil. Ramos Sucre vuelve a hacer uso de este imaginario natural, sereno y ebúrneo en el poema titulado precisamente “El verso” (*ECE*, 137). Pero aquí no es la princesa quien pronuncia los versos, sino el sujeto poético, el cual los anota «en su abanico de marfil, recordando los signos de una caligrafía noble». La princesa los ha solicitado a modo de consuelo por su pactado matrimonio que debe aceptar.

En definitiva: el poeta trabaja con libertad en el terreno del poema en prosa. Pese a su limitada extensión, caracterizada por un molde estructural de –aparentemente– gran fijeza, el cumanés estira o comprime los contornos sin llegar a quebrantarlos nunca. El respeto a la forma no implica rigidez absoluta ni monotonía compositiva. Ramos Sucre sabe enriquecer su discurso, generando diversidad e introduciendo complejidad sin resultar duro.

⁸⁴¹ *Vid.* capítulo III.

⁸⁴² Se trata del texto “*El cortesano* de Ramos Sucre en el entorno de *válvula* y la generación poética de 1928” (Guerrero Almagro, 2017a).

VIII.4. LA INFLUENCIA DE SATURNO

Como corresponde a este tipo de héroe de vuelta ramosucreano que tiene tanto de Alonso Quijano, su actitud va a ser reflexiva y contemplativa, entregada al cultivo intelectual y profundamente invadida de la melancolía derivada de tal situación. Tales aspectos resultan interesantes para ofrecer una visión más abarcadora y profunda del individuo de genio; una actitud vital presente en los personajes ramosucreanos, pero también en el propio poeta.

Hipócrates de Cos, fundador de la medicina fisiológica (Alby, 2004: 6)⁸⁴³, desarrolla la teoría de los humores, recogida en el denominado *Corpus hippocraticum*, según la cual el organismo se compone de una serie de humores o cualidades que son los mismos que se encuentran en la naturaleza. En “Sobre la medicina antigua”, ensayo recogido en los *Tratados médicos*, señala Hipócrates (2001: 47) la necesidad de atender a la influencia que los humores ejercen sobre el hombre.

Apunta Alby (2004: 15) que en la obra atribuida a Pólipo, *Sobre la naturaleza del hombre*, se señalan cuatro humores: sangre, flema, bilis amarilla y bilis negra. Cada uno de estos humores se vincula con los cuatro elementos naturales, con cuatro planetas, posee características relacionadas con las cuatro estaciones, se origina en un órgano concreto del cuerpo y da lugar a un tipo de temperamento –la relación entre los humores y los temperamentos fue establecida por Galeno de Pérgamo (Romero López, 1990: 879; Alby, 2004: 15-16)–. En este sentido, es necesario tener claro, como recalca Alby (2004: 16), que los cuatro humores se hallan en todos los cuerpos y que un equilibrio de estos es sinónimo de *eukrasía* o buena salud –el ser humano se entiende, pues, como reflejo del universo, es capaz de autorregularse a imitación de la naturaleza–. En cuanto a la teoría de los temperamentos, esta se encuentra orientada a desarrollar una caracterización antropológica de los seres humanos. De modo sintético, pues, queda establecida la siguiente asociación:

⁸⁴³ Aunque esta fue iniciada por Alcmeón de Crotona. Cfr. Juan Carlos Alby (2004).

- Sangre: se vincula con el aire, es caliente y húmeda y se incrementa en primavera. Está relacionada con el planeta Júpiter. Nace en el corazón. Genera un temperamento sanguíneo.
- Flema: está conectada al agua, se caracteriza por ser fría y húmeda. Con el invierno se intensifica. Queda asociada a la Luna. El cerebro es el encargado de crearla. Da lugar a un temperamento flemático.
- Bilis amarilla: queda asociada con el fuego. Es caliente y seca y se eleva en verano. Conectada con el planeta Marte. Aparece en el hígado. Tiene que ver con un temperamento colérico.
- Bilis negra: relacionada con la tierra. Es fría y seca y asciende en otoño. Vinculada al planeta Saturno. Surge en el bazo. Origina un temperamento melancólico.

Durante el siglo XVI diversos tratados médicos abordan el tema de los cuatro humores. Especialmente interesante para el asunto que nos ocupa resulta el *Examen de ingenios para las ciencias*, de Juan Huarte de San Juan, publicado en 1575 —obra que, como ha sido ampliamente estudiado⁸⁴⁴, probablemente influyó a Cervantes en su caracterización de don Quijote—. Asimismo, no se puede olvidar la aparición en el siglo XVII de *La anatomía de la melancolía*, de Robert Burton, publicada en 1621.

De los cuatro humores señalados con sus respectivos temperamentos, hemos de concentrar nuestra atención en la tendencia melancólica. Desde la Antigüedad se ha tenido en consideración tal inclinación del genio, relacionándola con un estado enfermizo a causa de la bilis negra, como reza el famoso inicio del *Problema XXX*⁸⁴⁵ de Aristóteles:

¿Por qué razón todos aquellos que han sido hombres de excepción, bien en lo que respecta a la filosofía, o bien a la ciencia del Estado, la poesía o las artes, resultan ser claramente melancólicos, y algunos hasta el punto de hallarse atrapados por las enfermedades

⁸⁴⁴ Vid. Christine Orobitg (2014): “Del *Examen de ingenios* de Huarte a la ficción cervantina, o cómo se forja una revolución literaria.

⁸⁴⁵ Ficino cita el *Teeteto* y el *Fedro* como antecedentes del *Problema XXX* (Pigeaud, 1996: 63), pero Aristóteles aporta una novedad: caracteriza esta naturaleza melancólica a un humor particular que es la bilis negra.

provocadas por la bilis negra, tal y como explican, de entre los relatos de tema heroico, aquellos dedicados a Heracles? (1996: 79)⁸⁴⁶.

El melancólico y el enfermo a causa de la bilis negra, como Heracles, representa dos posibilidades de la melancolía: psíquica y física (Pigeaud, 1996: 10). Heracles, recuérdese, es presentado como un asesino enajenado –siguiendo el *Heracles*, de Eurípides⁸⁴⁷– y al mismo tiempo es reflejado como un ser enfermo con el cuerpo poblado de úlceras –a causa de la túnica envenenada inconscientemente por su esposa Deyanira, como se recoge, por ejemplo, en *Las Traquinias* de Sófocles⁸⁴⁸–.

Entre las experiencias entroncadas con la melancolía, Aristóteles se refiere al vino y a su capacidad para incidir en el individuo modificando el carácter⁸⁴⁹; igual resultado

⁸⁴⁶ Nótese la ausencia de los términos *genio* y *locura*, asociados en el siglo XVIII (Brenot, 1998: 38).

⁸⁴⁷ En la tragedia de Eurípides, Heracles también asesina a su esposa. Lo relata un mensajero: «...Grita la madre: “Oh padre, ¿qué haces? ¿Matas a tus hijos?”. Y grita el anciano y la tropa de servidores. Mas él, persiguiendo a su hijo en torno a la columna con terrible giro de sus pies, situándose enfrente, le dispara al hígado. Y al exhalar la vida boca arriba salpicó de sangre las columnas de piedra. Y aquél dio un alarido y se ufano de la siguiente manera: “He aquí muerto un polluelo de Euristeo que ha caído ante mí, pagando así la enemistad de su padre”. Y apuntaba su arco contra otro que se escondía junto al basamento del altar, creyendo así pasar desapercibido. El desdichado se apresura a arrojarse a las rodillas de su padre y a tender su mano hacia la barbilla y el cuello: “Queridísimo padre –le dice–, no me mates. Soy tuyo, soy tu hijo; no matas al de Euristeo”. Pero él, revolviendo sus salvajes ojos de Gorgona, y como el niño estaba demasiado cerca de su funesto arco, a imitación de un herrero que bate, tras levantar sobre su cabeza la clava, la dejó caer sobre la rubia cabeza de su hijo y destrozó sus huesos. Tras eliminar al segundo, marcha hacia la tercera víctima para degollarla sobre las otras dos. Pero se adelanta su desdichada madre, llevándose con disimulo dentro del palacio, y cierra las puertas. Mas él, como si estuviera en los mismísimos muros ciclópeos, excava, apalanca las puertas y, tras arrancar las jambas, derribó con un solo dardo a la madre y al hijo» (Eurípides, 2002: 38-40).

⁸⁴⁸ Deyanira, con la mezcla formada por la sangre del centauro Neso y el veneno de la hidra de Lerna –tras el disparo de Heracles al centauro con su flecha envenenada–, empapa el ropaje de Heracles con este compuesto –el centauro le indicó que se trataba de un filtro amoroso (Sófocles, 2008: 139)– para que vuelva a fijarse únicamente en ella. Deyanira indica al heraldo Licas que le lleve a Heracles el vestido como presente: «Al dárselo comunícale que ningún mortal antes que él debe ponérselo [...]. Pues así tenía yo prometido que, si algún día le veía entrar en casa sano y salvo [...], le habría de adornar con este vestido» (Sófocles, 2008: 140). Pero el vestido, como se sabe, destruirá al personaje, así lo indica Hilo, el hijo de ambos: «...el manto por todo el cuerpo se le abrazaba bien adherido a sus costados [...], hasta los huesos le llegó un escozor espasmódico, luego le devoraba algo como el veneno de una sanguinaria y hostil víbora [...]. Se tiraba por la tierra y daba saltos al aire mientras lanzaba gritos y alaridos» (Sófocles, 2008: 147).

⁸⁴⁹ «El vino tomado en abundancia parece que predispone a los hombres a caer en un estado semejante al de aquellos que hemos definido como melancólicos, y su consumo crea una gran diversidad de caracteres» (Aristóteles, 1961: 81).

se produce en el ser con exceso de bilis negra, aunque tal modificación no es temporal, sino para siempre.

En este sentido, concretando con el aspecto melancólico, en 1489, Marsilio Ficino en su *De triplice vita* se refiere a la influencia de Saturno en el comportamiento genial. Esa relación entre individuo de genio e inclinación a la melancolía va a ser una constante y no desaparecerá del horizonte cultural, como demuestra más recientemente Philippe Brenot (1998: 39) en su obra *Genio y locura*:

La melancolía saturniana es un don del cielo que por sí solo permite el entusiasmo creador del que hablan los antiguos. Esta concepción médico-astrológica fue adoptada por el mundo del Renacimiento, que reconocerá la existencia de genio en los melancólicos nacidos bajo el signo de Saturno. En el siglo XV, la valoración cultural y social del comportamiento melancólico –excéntrico, inestable, solitario– intensificó una tendencia natural de la expresión artística.

La melancolía se entiende como un factor idóneo para la entrega a la creación. El individuo propenso a la soledad, con cierto espíritu nostálgico, algo voluble y de comportamiento peculiar demuestra una sensibilidad mayor para la actividad artística excelente. En dichos casos, es posible hablar de individuos situados “Bajo la advocación de Saturno” (*LFF*, 394-395), como lo están muchos de los sujetos poéticos ramosucreanos e incluso el mismo poeta, siguiendo la investigación de Mariano Eloy Valero (1997): *El legado de Saturno en la obra de José Antonio Ramos Sucre*.

BAJO LA ADVOCACIÓN DE SATURNO

Yo recuerdo la aldea de mi nacimiento. En sus colinas áridas agonizaba la retama de Leopardi. El soplo del páramo irritaba el hambre del lobo de boca ensangrentada, entumecía las manos e infiltraba un sueño pérfido, imagen y prelude de la muerte.

El lobo perseguía unas aves alharaquientas, de ojo redondo y pico de marfil. Sentía la crisis de la atmósfera y el cambio de la estación y cegaba de cólera en presencia de una luna desenterrada. Yo contraje, mirándolo, el hábito del mordisco sañudo.

Yo leía sin orden ni concierto, en mi cabaña de tierra, sumido en la penuria del lugar nativo. Las nubes pendían del cielo torvo, ocultaban la carrera del tiempo, igualando el día y la noche, y ahogaban la voz de la hora del sueño.

Un caballero se internó en mi suelo yermo y no acertaba con el camino del regreso. Yo el vestí una pelliza, regalo de un cazador de osos, y lo salvé de perecer de frío. Su gratitud me convirtió, dos años después, en estudiante de una escuela de cirujanos.

Los compañeros me burlaban de un modo festivo, y provocaban mis opiniones y sentencias para aplaudirlas con aspaviento irónico. Me desviaron de consumir los estudios y de alcanzar la licencia, acusándome, tuertos de envidia, de efectuar la vivisección en los enfermos. Los dignatarios de la universidad publicaron, al expulsarme, los motivos de su enojo, confiriéndome una fama azarosa.

Yo me refugié en un distrito mezquino, cercano de mi solar, en donde se criaba una gente acerba. La serranía de torrentes agotados cargaba el peso del cielo horizontal. Un vestigio de ocre alumbraba los pastores macilentos en su tarea de agenciar una hueste de cabras.

Vivía penosamente de la práctica ilegal de mi profesión. Ocupaba un edificio aislado y macizo, de un color de herrumbre, anegado en el de la tierra. La araña geómetra suspendía impunemente su tapiz.

Yo me enamoré de una virgen sincera, preocupada de las criaturas inermes, afines de su temperamento. La veste cándida y el atavío de flores de su frente insinuaban la figura de una víctima. Yo la sustraje de la casa de sus padres. Se arrepintió de haberme seguido y sucumbió al darme el tercer hijo.

Yo pensaba en la reforma de mi oficio, sin escrúpulo del exterminio de los clientes, y vine a zozobrar en la miseria y en el vilipendio. Intentaba salvar, por medio de un tratamiento quirúrgico, la respiración de los afectados de angina. Lo ensayé, sin motivo de enfermedad, en mis dos hijos mayores y los dejé sin voz. Gemían sin consuelo, poniéndome en el caso de fustigarlos.

Recuerdo el último de mis intentos estériles, cuando infligí un corte en la garganta de mi otro hijo. Estaba de crianza y no se sostenía sobre sus pies. Guardó su feliz sonrisa hasta el momento del sacrificio.

Los vecinos acudieron a mi duelo, rodeándome compasivos. Se olvidaban de sí mismos y de sus razones para acusarme. Yo los había mutilado o herido mortalmente. Se maravillaron de mi perplejidad e indiferencia.

Yo concebía en aquel momento el proyecto decisivo de mi ruina. Compaginaba las notas de mi experiencia y las lucubraciones de mi ingenio para dirigirme a un cuerpo de médicos de la ciudad vecina. Yo los asedié con instancias y amenazas y los persuadí a escucharme en sesión solemne.

Comparecí vestido de gala y desmelenado y con los pies desnudos. Subí a un estrado y espanté a las señoras con mi lenguaje procaz y altanero. Esforzaba y bajaba alternativamente la voz, reduciéndola a un murmullo.

Los gendarmes fueron invitados a la supresión del desorden. Yo les amoraté el rostro a golpes. Me trajeron hasta aquí, en medio de una muchedumbre, con las manos atadas a la espalda.

Encerrado en una gavia y sentado sobre el arca de mis viejos libros de cirujano, refiero a los visitantes la malignidad de mis colegas.

En esta composición, el sujeto poético explícito no identificable esboza un repaso de su existencia: desde su vida en la aldea hasta su enajenamiento y encierro. La influencia de Saturno es palpable en el personaje, especialmente en su situación última: enajenado, sentado sobre sus libros de cirujano –instrumento que dio inicio a su locura– y dirigiéndose a aquellos que pasan ante su jaula. No obstante, el individuo ramosucreano, como estamos recordando a lo largo del capítulo, no se ha desvinculado del todo de la crueldad que ha demostrado durante su etapa anterior. En este sentido, si advertimos un quijanismo en los personajes de Ramos Sucre, hemos de recalcar una diferencia con respecto a su modelo cervantino: no estamos ante Alonso Quijano el Bueno, sino ante un Quijano empapado de la actitud retorcida, la cual ha exhibido sin pudor en el estadio anterior, ejemplificándola para el personaje shakespeariano de Hamlet.

Atendiendo al contenido del texto, es posible establecer las siguientes seis secciones de los doce párrafos que lo conforman:

- La vida en la aldea: formada por los cuatro primeros párrafos.
- La etapa universitaria: quinto párrafo.
- Existencia aislada e ilegalidades: sexto y séptimo párrafos.
- Relación amorosa: octavo párrafo.
- Búsqueda enferma de prosperidad profesional: desde el párrafo noveno hasta el undécimo.
- Desenlace. Locura y encierro: desde el párrafo duodécimo hasta el decimoquinto.

La estructuración del texto demuestra que el autor ha concedido una atención indiscutible a los aspectos formales. La redondez en su configuración, abriendo y cerrando el poema con cuatro párrafos semánticamente relacionados, así lo certifica.

En la primera sección, la vida en la aldea, el poema introduce una concreción espacial. El sujeto se refiere al lugar en el que nace: una aldea árida, gélida –entumece las manos–, excesivamente tranquila y con un halo de terror –provoca sueños «pérfidos»–. Es un lugar donde incluso “La retama o la flor del desierto”, de Leopardi, personificada, agoniza –ella que está acostumbrada a soportar los entornos más hostiles⁸⁵⁰–. Allí, pues, los lobos enseñan al sujeto su comportamiento salvaje ejemplificándolo con la caza de

⁸⁵⁰ Ramos Sucre cita, indirectamente, el poema del genio italiano titulado “La ginestra o il fiore del deserto”, traducido como “La retama o la flor del desierto”. Según Bloom (2005: 499), se trata del «mejor poema de Leopardi [...], una oda sublime». Su inicio reza así:

Aquí, en la árida falda
del formidable monte
asolador Vesubio,
que no alegran ni flores ni otras plantas,
tus matas solitarias diseminas,
olorosa retama,
contenta del desierto
(Leopardi, 1998: 471, vv. 1-7).

Esta planta, pues, florece en la falda del Vesubio, lo que mueve a Bloom (*ibid.*) a interrogarse: «¿acaso Leopardi, cerca del abismo, se identifica con esta flor heroica, amante de los lugares tristes que el mundo abandonó?», y continúa Bloom (2005: 500) «la flor del desierto es más sabia y más firme que cualquiera de nosotros, con nuestras ilusiones de inmortalidad».

aves molestas y ruidosas. En esa aldea, dominada por la constante penumbra a causa de unas nubes que diariamente encapotan el cielo, el sujeto poético habita una «cabaña de tierra» donde llega a perder la noción del tiempo a causa de la escasez de luz y también de las lecturas desordenadas que lleva a cabo.

En cuanto al protagonista, es posible advertir en él una tendencia a la soledad, un comportamiento estrafalario –aprende de un lobo la actitud visceral y salvaje–, una inclinación maniática hacia la literatura y a la investigación. Él se encuentra, no hay duda, bajo la influencia saturnina donde el hambre de conocimiento llega a pagarse incluso con la vida de los seres que debieran ser naturalmente más queridos. Cómo desprender de esta lectura la imagen de *Saturno devorando a sus hijos*, de Goya, como observa Núñez Baupertuy (1956: 21).

Esta primera sección finaliza con la inserción de un segundo individuo: un caballero anónimo que se pierde por la aldea y al que el sujeto salva de morir helado al regalarle una pelliza que él había recibido de un cazador de osos. Aquí el lector llega a preguntarse si quizá sea el sujeto poético el único habitante de dicha aldea, otra “retama” decidida a germinar en lo inhóspito. El sintagma «mi suelo» para aludir a su espacio natal y la ausencia de vida racional alrededor del personaje lleva al lector a formularse tal interrogante. Nadie más que un saturnino convencido podría atreverse a vivir en un entorno soporífero, gélido, amenazador, más próximo a la muerte que a la vida –como lo es el mismo acto de soñar–. Respecto al caballero, poco más se conoce de él. Su aparición, sin embargo, resulta fundamental para el desarrollo de la vida del protagonista, pues gracias a él va a lograr acceder como estudiante a «una escuela de cirujanos».

En la segunda sección, correspondiente a su etapa universitaria, el sujeto poético se convierte en el objeto de burla de sus compañeros de clase debido a su comportamiento estrafalario y anormal. Los acusa de envidiosos, por mentir el claustro universitario recriminándole diseccionar enfermos. Ello provoca la repulsa y el enfado de la institución, que termina expulsando al sujeto poético del centro. Al mismo tiempo, expanden el motivo de su cese, granjeándole una fama que lo perseguirá el resto de su existencia. Está experimentando el sujeto una especie de destierro que quizá también hubiese sufrido

Ramos Sucre durante sus años de estudios superiores. El carácter del poeta, dado a la introspección, no le propiciaba demasiadas amistades en su entorno.

La tercera parte tiene que ver con la existencia aislada y las ilegalidades ejecutadas por el protagonista en su destierro. Marcha el sujeto a un «distrito mezquino», poblado de individuos crueles y desapacibles. En este nuevo espacio vital parece que sí es posible encontrar vida humana más allá del protagonista: unos «pastores macilentos» se ocupan de un rebaño. Resulta curioso el empleo del sustantivo *hueste* para al grupo de cabras, aportando así connotaciones bélicas a los animales, en consonancia con la acritud y perversidad de los individuos que habitan ese distrito. En este espacio, el sujeto poético sobrevive gracias a «la práctica ilegal» de su profesión de cirujano en un edificio aislado.

En la cuarta sección sucede la relación amorosa del protagonista con «una virgen sincera», entregada a la protección de los individuos más débiles, con los que la muchacha se identifica. La inocencia de su carácter provoca que la dama huya de casa de sus padres con el perverso sujeto poético. Juntos tienen tres hijos. Arrepentida de haber iniciado una vida junto a un individuo tan vil como él, fallece tras dar a luz al último niño.

La quinta sección se desencadena de la relación amorosa anterior y se concreta en una búsqueda enferma de prosperidad profesional. Aquí se sitúa el clímax de la extensa composición. En ella, el sujeto poético demuestra no tener escrúpulos de ningún tipo. Para lograr resolver los problemas respiratorios de los enfermos de angina, el individuo ensaya, «sin motivo de enfermedad», en sus dos hijos mayores hasta dejarlos mudos. La brutalidad en el comportamiento del sujeto provoca una repulsa absoluta en el receptor. Su salvajismo y atrocidad provoca que sus hijos gimoteen sin cesar. Este carácter plañidero enfurece al protagonista, que opta por azotarlos para que se silencien. No satisfecho con la violencia infligida a sus dos hijos mayores, el cirujano vuelve a ensayar el tratamiento con el menor de sus hijos. Se subraya la insensibilidad del individuo indicando que este niño pequeño ni siquiera se sostiene en pie. Con una truculencia desmedida, su práctica acaba con la vida del infante. Un individuo saturnino, melancólico, solitario que es capaz de ejecutar el más terrible de los filicidios a un niño completamente indefenso, aún sin poder sustentarse sobre las plantas de sus pies.

La última sección de la composición corresponde al desenlace. Pese a cerrar el poema, no se produce aquí un descenso de la tensión, sino que esta se mantiene hasta el punto final. En el párrafo duodécimo, el protagonista intenta rehacer su vida y reintegrarse «a un cuerpo de médicos de la ciudad vecina». El cirujano se empeña en ser escuchado por el cuerpo de médicos y aparece ante ellos despeinado y descalzo, vestido con un traje de gala, emitiendo comentarios desvergonzados con su carácter altanero, lo que provoca el retiro de las mujeres que se encuentran ante él. Cuando los policías se dirigen al sujeto para detener el espectáculo esperpéntico, el protagonista responde amoratándoles la cara. Aún así, los agentes retiran al cirujano, esposado y, finalmente, encerrado entre barrotes. Una escena que trae a la memoria la jaula que el cura y el barbero preparan para que don Quijote sea capturado y devuelto a su hogar (Cervantes, 2010: 479-480 [II, 46]). La estampa final del poema, grotesca y lastimosa, muestra a un individuo acabado y enajenado, sentado sobre sus libros de cirugía, obstinado en relatar a quien pasa ante él la maldad de sus colegas sin llegar a atisbar su propio salvajismo. Es posible, como decimos, advertir en el personaje resabios de esa ética cruel que ha demostrado antes. Recuérdese, no obstante, que nos situamos en un estadio intermedio donde el individuo ramosucreano avanza de la crueldad de un Hamlet decidido a la melancolía de don Quijote. Ambos poseen rasgos en común, como el gusto por la lectura, pero el tiempo ha avanzado, el sujeto ha envejecido y ha pasado de la acción al recogimiento. El sujeto de “Bajo la advocación de Saturno” demuestra una actitud violenta, un detenimiento forzoso y una entonación melancólica en el relato de su biografía. Se produce una mezcla interesante en el personaje, reflejando ese estadio vital de transición en el que nos situamos.

Esta tendencia melancólica arraiga también en el propio corazón del poeta. En una carta del 25 de octubre de 1929 dirigida a su hermano Lorenzo (457-458), Ramos Sucre se refiere al carácter de algunos miembros de su familia: al de su primo Federico Madriz Sucre, hermano de su prima Dolores Emilia y al de su tía Luisa Beltrana Sucre Mora, hermana de su madre. Asimismo, apunta que el perfil serio, aunque no desesperante de su tía, se compensa con el buen humor de su esposo, Ramón Madriz Otero:

Empiezo por decirte que Federico está pensionado por el Estado Sucre y que él no se aplica a los estudios. Es un hombre de sociedad y nada vulgar. Un joven tan alegre no habría surgido jamás en el presidio de casa. Observa la diferencia. Luisa puede ser hostil con los

extraños, pero no desespera a sus hijos y lo ves en los casamientos de sus hijos. Por otra parte, la presencia bonancible de Ramón neutraliza la melancolía y severidad que pueda haber en Luisa. Yo no creo en severidad, mal humor, irascibilidad; yo no señalo sino crueldad y vulgaridad.

Indirectamente, el poeta achaca al carácter agrio de su madre los fantasmas que atormentan a los hermanos Ramos Sucre. En un hogar caracterizado más bien de cárcel, la alegría se encuentra vetada. El poeta compara a su madre con su tía y destaca cómo esta no se inmiscuye en las relaciones de sus hijos, sino que les deja aire para escoger con quién desean compartir sus vidas.

Se presenta a continuación, para ilustrar lo expuesto, una recopilación de fragmentos relativos a la melancolía en la poesía ramosucreana.

- “Elogio de la soledad” (*LTT*, 19): «me lastima la melancolía invencible de las razas vencidas».
- “En la muerte de un héroe” (*LTT*, 21): «Temprana melancolía, fiebre dolorosa y oculta es de ordinario esa virtud radical del soldado».
- “Entonces” (*LTT*, 23): «la pausada melancolía de la nave en el horizonte vespertino».
- “Ocaso” (*LTT*, 53): «surge del seno de la sombra el vampiro de las melancolías».
- “A propósito de Boyacá” (*LTT*, 57): «Sellado de melancolía por la muerte cercana».
- “La presencia del naufrago” (*LTT*, 83): «Habíamos llegado por caminos opuestos a reposar la fatiga y la melancolía de largos viajes».
- “Vestigio” (*LTT*, 130): «Adornabas la tarde; y yo recuerdo que entonces acrecentaba la melancolía del poniente».
- “El desagravio” (*LFF*, 294): «Cada señor iba a pie delante del palafrén de su elegida, llevándolo del diestro, y escuchaba de su compañera algún relato gracejoso o galante. Ahuyentaban de ese modo la melancolía».
- “De profundis” (*ECE*, 223): «Yo seguí a desahogar la melancolía indeleble en una aventura».
- “El caballo del lucero” (*ECE*, 236): «quedaba yo cautivo en el circuito de la melancolía».

- “La canonesa” (ECE, 252): «Yo visité la ciudad de la penumbra y de los colores ateridos y el enfado y la melancolía sobrevinieron a entorpecer mi voluntad».

A la actitud melancólica del individuo se le achaca con frecuencia la toma de una decisión radical, una huida hacia el abismo (Puccini, 1996: 673-674). Tal es la situación en “De profundis” (ECE, 223)⁸⁵¹, donde el sujeto poético experimenta una caída por el precipicio a causa de la ausencia de una mujer hacia la que se siente de atraído –nueva muestra del referido síndrome de Beatriz en Ramos Sucre–:

DE PROFUNDIS

He recorrido el palacio mágico del sueño. Me he fatigado en vano por descubrir el vestigio de una mujer ausente de este mundo. Yo deseaba restablecerla en mi pensamiento.

Conservo mis afectos de adolescente sufrido y cabizbajo. Su belleza adornaba una calle de ruinas. Yo me insinuaba hasta su ventana en medio de la oscuridad crepuscular. Me excedía en algunos años y yo ocultaba de los maldicientes mi pasión delirante.

Dejó de presentarse en una noche de temores y congojas y recordé infructuosamente las señas de su vivienda. Un temporal corría la inmensidad.

Yo seguí a desahogar la melancolía indeleble en una aventura, donde mis compañeros se perdieron y murieron. Yo amanecí en el recinto de una iglesia, monumento erigido por una doncella de otros siglos. El sacerdote encarecía las pruebas de su devoción y anunciaba desde el pulpito amenazas invariables. Celebró después el oficio de difuntos y llenó mis oídos con el rumor de un salmo siniestro.

En su búsqueda desesperada de una mujer ausente del mundo en el que él habita, el sujeto poético se adentra incluso en un espacio onírico donde intenta hallarla, pero sus intentos fracasan. No encuentra huella alguna de esta fémica y se ve incapaz de restablecerla en sus pensamientos. Es posible entender que ha pasado tiempo desde que inició su búsqueda, pues siendo un adolescente vergonzoso se aproximaba por las noches hasta su ventana sin que chismosos ni murmuradores lo viesan. La mujer era mayor que él y su belleza engalanaba la calle ruinosa en la que vivía.

A partir de una noche de tempestad, la mujer no volvió a aparecer. Él acudía inútilmente hasta su morada, pero no la vio más. Decidió, entonces, unirse con sus compañeros en una aventura peligrosa, en la que todos sucumbieron excepto el protagonista poético. Amaneció un día en el recinto de una iglesia, edificio levantado por

⁸⁵¹ También Oscar Wilde escribió una epístola con este mismo título para lord Alfred Douglas durante su estancia en la prisión de Reading en 1897. *Vid.* Wilde (2011).

una doncella de otra época –¿la misma, quizá, que incansablemente busca?–. Dentro de esa iglesia un sacerdote orgulloso y amenazador celebró un oficio de difuntos y abrumó al sujeto poético con un salmo espeluznante y lúgubre.

En el caso de Ramos Sucre, la decisión última sobre el cese de su vida la emparentan Bravo (1997: 30) y Montesinos (2014: 130-131) con el ya aludido «exilio interior» que existía en el poeta y, siguiendo a Medina (1989: XLIII), alude a esta voluntad última como una liberación: «al final, Ramos Sucre asumió la muerte como una liberación incontrastable».

VIII.5. FINAL: EL “APARTHEID” FLOTANTE SE EXPANDE SOLIDARIAMENTE

En un mundo desorientado como el actual, intentar tender lazos con los otros se convierte en un complejo deber. El apartamiento resulta hoy más frecuente y sencillo que nunca. Su huella, además, es perenne porque se ha tecnificado: los grupos físicos han derivado a comunidades flotantes en Internet, destinadas habitualmente a sobrevivir aun sin miembros. Hoy prescindir de alguien puede ser tan simple como descartarlo del entorno virtual del individuo, donde invierte parte de su existencia. Por ello, la voluntad de apertura –por el cauce que cada ser escoja– ha de ser hoy radical y festiva. Nos encaminamos hacia la soledad independiente y precisamos de un retorno al cauce común.

La otredad y darse a los demás es una de las búsquedas de don Quijote que encuentra su cumplimiento ramosucreano en el ámbito creativo e intelectual. Físicamente, se produce en los sujetos de Ramos Sucre un hundimiento progresivo, como el que experimenta el propio autor. El solitario puede provocar indiferencia, cuando no rechazo y repudio. Tampoco a don Quijote lo aclaman de modo general por ir deshaciendo entueros; apenas va acompañado por su escudero. Pero ni don Quijote ni los sujetos de Ramos Sucre se amedrentan por ello, sino que todos avanzan con un programa muy particular: ninguno. Esta situación no resulta un impedimento, sino que los descubre enormes, con toda la grandeza de su bondad, la hermosura de su conmiseración y la excelencia de su locura; una locura que en Ramos Sucre y en sus sujetos muestra una derivación huidobriana, pues cabe hablar en ellos de «una bella locura en la zona del lenguaje», como apunta el poeta chileno en el canto III de *Altazor* (Huidobro, 2009: 97, v. 138).

En la obra de Ramos Sucre, el solitario ya está adoptando los hábitos del eremita. El ambiente está preparado para el misticismo más austero. Casi todo lo material se ha vuelto prescindible y el anacoreta solo precisa de la espiritualidad. Muchos de los sujetos ramosucreanos son el vivo reflejo de individuos eremíticos que, siguiendo a Kierkegaard en *Las obras del amor* (1965: 77), actúan como si no tuvieran los bienes materiales que poseen. En el mundo actual parece difícil prescindir de la mera posesión, pero tarde o

temprano se acabará cumpliendo este destino humano. Sin embargo, de la moralidad y de la espiritualidad el individuo íntegro no puede apartarse.

«Los solitarios todos, sin conocerse, sin mirarse a las caras, sin saber los unos los nombres de los otros, se dan las manos», escribe Unamuno (1971: 18). Cada uno de estos individuos, situados en distintos puntos y sin llegar a encontrarse –es más: conscientes de que jamás llegarán a hacerlo– enlazan sus manos para luchar por el bien común. Han escogido conscientemente la soledad, pero no para retraerse y olvidarse del mundo, sino para apostar por él. Desde su retiro, el creador ha hallado un modo de solidarizarse con los demás y actúa con generosidad. En “Elogio de la soledad” (*LTT*, 19), recuérdese, el sujeto poético confiesa: «Tomo el periódico, no como el rentista para tener noticias de su fortuna, sino para tener noticias de mi familia, que es toda la humanidad». La soledad, escogida conscientemente, permite al sujeto liberarse de los lastres impuestos por el capitalismo para entregarse al enriquecimiento propio y al de los demás.

Es complicado precisar a dónde hubiese llegado la soledad de estos personajes en una sociedad como la actual. Lo único claro es la urgencia que existe por que cada uno de nosotros enlacemos nuestras manos a las de estos grandes solitarios o de que salgamos al mundo para entregarnos a él con amorosa y solidaria sencillez.

Capítulo IX – Nubes desde la ventana

Ramos Sucre y el malestar moderno de *Fausto*

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

“La resipiscencia de Fausto”, *La torre de Timón*

(Ramos Sucre, 1989: 92-93)

*Mi vida concluyó dos veces antes de
[concluir–
Aún queda por ver
Si la Inmortalidad desvela
Un tercer evento para mí.*

Emily Dickinson⁸⁵²

*Respira y canta.
Donde todo termina abre las alas.
Eres el sol,
el agujijón del alba,
el mar que besa las montañas,
la claridad total,
el sueño.*

Blanca Varela⁸⁵³

El desencanto se ha apoderado del espíritu del viejo héroe. Como don Quijote, como Fausto⁸⁵⁴ (París, 2001: 232), muchos sujetos ramosucreanos se encuentran acompañados por libros –tal vez, como ambos, en sus respectivas bibliotecas–. Don Quijote, rodeado de volúmenes de aventuras; Fausto, de tomos de pretendida sabiduría que sumen al individuo en el vacío más desesperanzador (París, 2001: 232), pues lo hacen cada vez más consciente de su «estrecha vida terrena» (Goethe, 2010: 119). Los dos,

⁸⁵² Poema 1732, en *Antología bilingüe* (2015: 277).

⁸⁵³ “Así sea”, en *Luz de día*, en *Canto villano. Poesía reunida, 1949-1994* (1996: 91[vv.16-22]).

⁸⁵⁴ Para ahondar en el origen del personaje, véase Ian Watt (1999: 15-28). En este punto, nos limitamos a recordar el trasfondo histórico del individuo: un mago errante llamado Jörg Faustus o Jorge Fausto que vivió en Alemania durante el siglo XVI; también denominado Doctor Fausto. Se señala como fecha de nacimiento 1480, en Knittlingen, y la de muerte, en torno a 1540, en Staufen. Según Watt (1998: 28), tanto el colectivo humanista como el luterano reaccionó contra la figura de Fausto: los humanistas negaban que tuviese poderes; los luteranos los afirmaban y les atribuían procedencia diabólica. Así, el Fausto legendario hoy conocido procede de la invención luterana (Watt, 1999: 28). En cuanto a la presencia de esta figura en la literatura hispanoamericana, recuérdese el poema gauchesco *Fausto*, de Estanislao del Campo; la obra inconclusa *Mefistófeles*, de Echeverría, o *La noche rústica de Walpurgis*, de Manuel José Othón (Carilla, 1967: 118-119). Asimismo, no debe olvidarse la importancia de la que goza el motivo del pacto con el diablo a lo largo de la historia literaria; el índice de Aarne y Thompson incluye el contrato con el demonio como argumento habitual de los cuentos folclóricos. Personajes como Teófilo de Adana –clérigo que vende su alma al diablo y que será redimido por la Virgen María; a él a se refirieron personalidades literarias medievales como la escritora Hroswitha de Gandersheim (h. 935-1002), el escritor Gautier de Coincy (1178-1236) o Gonzalo de Berceo (h. 1198-1264)– o San Cipriano –Mago de Aquitania que mantenía contacto con el diablo, protagonista del drama titulado *El mágico prodigioso* (compuesto en 1637), de Calderón de la Barca (1600-1681)– constituyen el germen de este motivo popular. Sin embargo, la gran figura representativa de dicho personaje fue Fausto; figura rastreable en obras como: *La trágica historia de la vida y muerte del doctor Fausto* (1604), de Marlowe (1564-1593); *Fausto* (1808 y 1832), de Goethe; *Mon Fausto* (1946), de Paul Valéry (1871-1945) o *Doktor Faustus* (1947), de Thomas Mann (1875-1955).

según Watt (1999: 133), mitos del individualismo moderno⁸⁵⁵: ostentan un ego exorbitado y se entregan a la consecución de su objetivo a toda costa⁸⁵⁶. Los dos, también, llevan a cabo un viaje⁸⁵⁷, pero poseen objetivos diferentes: el de don Quijote es claro y fijo; el de Fausto, cambiante. Como recuerda París (2001: 226), «El deseo de vivir una existencia plenificada en una experiencia total de lo humano, la búsqueda de lo popular, el amor a Margarita, la voluntad de poder, van marcando sucesivamente el itinerario de Fausto. Y quizá ninguno de ellos, como realización finita, es suficiente para llenar su apertura hacia la infinitud». Es una búsqueda difícilmente satisfecha hasta que no se atraviesa el límite y que va acompañada de la aventura «que parte del yo y al yo retorna», como expresa Cervera Salinas (2010: 405) en relación con Alfonso Reyes y su lectura de Goethe⁸⁵⁸.

Así, en este capítulo se muestra al genio que, tras tantear infructuosamente la plenitud mediante su disciplina artística, se sume plenamente en la tercera de las etapas vitales kierkegaardianas: la contemplación, el misticismo, la espiritualidad, el secreto religioso. Porque para llegar a Goethe hay que «madurar una suerte de metodología espiritual» (Cervera Salinas, 2010: 411). En este nivel adquiere un papel fundamental el silencio, pues se constata la imposibilidad lingüística para expresar ese sentimiento de plenitud. Un silencio impuesto, en el caso de Ramos Sucre, por sus circunstancias personales que lo hará acceder al otro lado del interrogante. Él deja de escribir dos años antes de tomar su resolución última: «Pasado mañana cumplo cuarenta años y hace dos que no escribo una línea» (482), confiesa en su última carta conocida a Dolores Emilia Madriz el 7 de junio de 1930. Aunque la escritura ha sido refugio, esta no le ha granjeado

⁸⁵⁵ Junto a don Juan.

⁸⁵⁶ Don Quijote, sin embargo, es menos soberbio. Goethe, como su personaje, conoce las desigualdades, pero se muestra indiferente y no lucha contra ellas; al contrario que don Quijote (Trías, 2006: 69).

⁸⁵⁷ No obstante, mientras que don Quijote busca la justicia y la fama con su periplo (París, 2001: 226), Fausto parece un desterrado: «Fausto no tiene brújula [...]. Su largo y aventurado viaje no está vertebrado por un objetivo permanente. Brota de un interno impulso de insatisfacción» (París, 2001: 226).

⁸⁵⁸ Vicente Cervera Salinas (2010): “Alfonso Reyes ‘rumbo a’ Goethe: luces y sombras del hombre universal”.

completa satisfacción. Según advierte Bravo (1997: 46), en Ramos Sucre el lenguaje no logra vencer a la destrucción⁸⁵⁹.

El sujeto lector en Ramos Sucre también está rodeado de libros y suele inclinarse, como Hamlet⁸⁶⁰, a la escritura. Compone los más hermosos y profundos poemas, de lecturas múltiples, de precisión casi obsesiva. Pero, pese a tanto esfuerzo y a tanto rescate de la espontaneidad mediante la creatividad, el sujeto cae en la cuenta de que la palabra no lo satisface del todo. Cuando coloca el punto final a su obra, comprende que el lenguaje no le basta para acceder al misterio porque aquel es algo finito (Safranski, 2009: 61). Solo con el lenguaje no es posible captar «las claves del universo» (Álvarez, 1989: 92) y conquistar la Verdad. Ni siquiera ironizando, que es el único modo de aludir a lo infinito mediante lo finito: «Cualquier frase referida a lo absoluto y lo trascendente, ¿cómo habrá de poder pronunciarse sin reserva irónica? Decir algo finito sobre lo infinito sólo es posible en un plano irónico» (Safranski, 2009: 61). Entonces calla y contempla desde su

⁸⁵⁹ A este respecto, cabe establecer de nuevo, como hace Bravo, una vinculación entre Ramos Sucre y Vallejo: «En Ramos Sucre, como en Vallejo [...], se produce un atisbo de esa esencialidad, de esa utopía, pero no logra materializarse frente a las fuerzas destructivas que acosan al yo. Como en la conciencia que luego ha sido llamada postmoderna, en Ramos Sucre y Vallejo la utopía es un breve trazado que inmediatamente se diluye, instaurando una reflexividad que afirma el ser y el lenguaje en el mismo instante en que revela su fragilidad».

⁸⁶⁰ Resulta interesante establecer un paralelismo entre la figura del Goethe escritor y el personaje de Hamlet. Escribe Trías (2006: 47) que «...su defecto, por él reconocido, estribaba en su parálisis vital, en su indecisión congénita: en que todo se le ofreciera en forma de alternativa vital, creándole lo que más debía angustiarse y horrorizarle, la *duda*». Sin embargo, al mismo tiempo, poseía un espíritu abarcador y no deseaba renunciar a nada:

Goethe, en cierta manera, albergó en su alma el mismo proyecto *clásico* del *uomo universale* del renacimiento. Fue quizá la última edición, la más tardía de ese proyecto [...]. Goethe tuvo el mismo proyecto de *ser todas las cosas*, de no privarse de nada de lo que la vida le ofrecía. Ahora bien, en la época vivida por Goethe ese proyecto no podía conjugarse ya con el *desideratum* del hombre del renacimiento de «no renunciar a nada». Ese *desideratum* hizo eclosión ya en la generación manierista, donde el imperativo de «no renuncia» fomentó la escisión del hombre contemplativo y del activo, dando paso a una nutrida generación de melancólicos y hamletianos para quienes actuar era poco menos que imposible [...]. En la época de Goethe la posibilidad de armonizar pensamiento y acción ya era poco menos que imposible (Trías, 2006: 115).

En relación a la actitud de Goethe desde el punto de vista hamletiano, cabe señalar que en su “Discurso en honor de Goethe”, Valéry (1987: 175) concibe a Goethe en actitud hamletiana, con la calavera en la mano que Shakespeare coloca al príncipe de Dinamarca. Como apunta Cansinos-Asséns (1963: 112), Hamlet relaciona tal calavera con el vacío de la muerte y la estrella contra el suelo en un profundo arrebato de asco; en cambio Goethe «o su héroe Fausto –que es igual–» (Cansinos-Asséns, 1963: 113), examina la calavera tratando de descifrar su secreto: «encontrar en ella, bajo la escritura de la muerte, la clave de la vida» (Cansinos-Asséns, 1963: 113).

ventana el paisaje. Observa una hermosa nube y advierte su evanescencia, su poca definición y comprende que así es el mundo que lo rodea. Pero en su contemplación, también percibe cómo la nube va extendiéndose, aproximándose a otras, dispersándose entre ellas, fusionándose hasta desaparecer de su vista. Tal es el deseo de este sujeto, como el del propio Ramos Sucre, que entiende que ha llegado el momento de la apertura mística, de la analogía.

En homenaje a *El juego de las nubes* (1825), el estudio goethiano donde se recopilan anotaciones realizadas por Goethe sobre las mismas, se plantea en este capítulo una construcción simbólica amparada en tres tipos de nubes básicos, reflejando la evolución del deseo de plenitud fáustica en el sujeto ramosucreano. Como Goethe⁸⁶¹, que escribió sobre estratos, cúmulos, cirros y nimbos para estudiar las variaciones atmosféricas y para referirse con cada una de ellas a la mañana, el mediodía, la tarde y la noche respectivamente. Así pues, hablamos de cúmulos, las formas nubosas más esponjosas y definidas, para representar la apariencia de totalidad que transmite el pacto satánico, como corresponde también al momento de luz más intensa: el mediodía; estratos, la forma extendida y encadenada de las nubes, para aludir simbólicamente a la búsqueda de unión con los demás, y, por último, a los cirros, las formas nubosas que se dispersan por el cielo y se mezclan generando llamativas combinaciones, ilustrando, por fin, la apertura ramosucreana, la diseminación fundida con el universo.

⁸⁶¹ Unas breves notas respecto a “Goethe: el hombre” (Wagner de Reyna, 1949). Goethe nace en Frankfurt am Main en 1749, en el seno de una familia acomodada. Marcha a Leipzig a estudiar Derecho en 1765, pero tres años más tarde ha de regresar al hogar a causa de una enfermedad. Continuó en Estrasburgo, en 1770, los estudios iniciados, finalizándolos un año más tarde. Regresa a Frankfurt hasta 1775 y se desempeña como abogado. En 1774 publica *Las penas del joven Werther* –nacida del enamoramiento experimentado hacia Charlotte Buff, prometida de su compañero Johann Christian Kestner y del suicidio por amor de Karl Wilhelm Jerusalem, compañero suyo–. Marcha a la Corte de Weimar, invitado por el duque Carlos Augusto, donde permanecerá hasta su muerte y ejercerá trabajos vinculados a esta. Lleva a cabo un viaje por Italia entre 1786 y 1788, fruto del mismo son sus *Elegías romanas* (1795) y sus *Epigramas venecianos* (1796). A su regreso a Weimar, junto a Johanna Christiana Sophie Vulpius nace su único hijo Julius August Walther von Goethe. En 1809 publica *Las afinidades electivas*; en 1821, *Los años de peregrinaje de Wilhelm Meister*; en 1811 aparecen las primeras entregas de *Poesía y verdad*. A ello se debe añadir su constante interés por la ciencia, la botánica, la óptica. Goethe fallece en 1832 y un año más tarde se publica *Fausto*, poema sobre el que trabajó durante toda su vida.

El individuo ramosucreano, pues, aspira a la unión con la totalidad, a la satisfacción de sus deseos. Antes, como Fausto, prueban con el esoterismo, la nigromancia, la hechicería; asuntos que no resultan accesibles para la inteligencia objetiva (García, 2001a : 593). «Muchos personajes ramosucreanos pretenden llegar al sentido más profundo de las cosas a través de “signos secretos” y de la “ciencia irreverente” de la adivinación», señala García (2001a: 593). Sin embargo, como sucedía con la literatura, tales aspectos tampoco lo satisfacen plenamente debido a su naturaleza semejante –no debe olvidarse que magia y poesía andan hermanadas–:

Ese carácter “oculto”, misterioso, que ofrecen determinados poemas resulta natural si se recuerda que magia y poesía son hermanas alimentadas de la misma fuente: el principio analógico. Por eso, mago y poeta se parecen y la actividad poética no es, en esencia, distinta del conjuro o del hechizo y por ello el interés que en todos los tiempos han sentido los poetas por la magia y por los saberes ocultos. Toda la historia de la poesía moderna de Occidente está ligada de manera íntima con las doctrinas herméticas y ocultistas (Alfonzo Perdomo, 1988: 51).

Tras tanta búsqueda, el sujeto accede al definitivo silencio, el último nivel kierkegaardiano, la religión, el secreto. Para adentrarnos en esta búsqueda fáustica aplicada a Ramos Sucre, en el punto siguiente nos referimos a la figura encarnada por Goethe, el vate, así como la tradición inaugurada por él, el *Sturm und Drang*, donde adquiere una relevancia fundamental el concepto de sublimidad. A todo ello Ramos Sucre le dispensa atención en varios momentos de su obra.

IX.1. EL VATE

«Goethe es, como Dante, otro “inclasificable” que no podría representar ni el neoclasicismo ni al romanticismo», así define Molina (1971: 268) al poeta alemán. Goethe, «el pensador cautivo de la belleza marmórea de Elena y crédulo en el retorno de su fantasma», según lo define Ramos Sucre en “La hija del cisne” (*ECE*, 206), inicia su producción poética en el marco del Neoclasicismo para ir avanzando hacia el Romanticismo. Durante esta etapa se produce la exaltación del poeta (Molina, 1971: 270); el lirismo llega a la narrativa y al drama para formar un todo (Molina, 1971: 270-271). Sin embargo, esa atención de Goethe al periodo romántico pronto es equilibrada al adoptar un talante más clásico⁸⁶². De hecho, recuérdese que Goethe se siente incapaz de interactuar fluidamente con Beethoven –como apunta Romain Rolland (1983: 7) en *Goethe-Beethoven, Miguel Ángel*: «Se cruzaron y huyeron»– y ni siquiera experimenta conmoción alguna hacia una música, según él, exageradamente ampulosa (Trías, 2006: 125). Asimismo, como también recuerda Trías (2006: 134-136), Goethe decide castigar la desmesura o *hybris* de los personajes excesivamente apasionados –como le sucede, por ejemplo, a Euforión, el hijo de Fausto y Helena nacido en el “Bosquecillo umbrío” (Goethe, 2010: 643 [II, 3])⁸⁶³. Debe advertirse en Goethe, pues, un talante romántico que irá derivando hacia el clasicismo. Mayor comedimiento y equilibrio; algo, sin duda, tremendamente ramosucreano como se observa en la armonía que persigue en sus poemas haciendo gala de su particular estilo de la vejez.

Trías pretende limar toda hipérbole en relación con Goethe, destacando su vida sencilla: «Veo en Goethe un *hombre corriente*; algo profundamente humano que veo a mi alrededor y en mí mismo, algo que no tiene por qué exaltarse ni denigrarse» (Trías,

⁸⁶² Véase Trías (2006: 124-136).

⁸⁶³ La pasión del personaje –que nada más nacer desea «brincar», «vibrar», «saltar más alto» (Goethe, 2010: 645 [II, 3, vv.9711-9713])– lo impulsa a lanzarse al aire y, tras un instante, su cabeza desprende un fulgor que deja una estrella de luz quedando en el suelo su lira, traje y manto (Goethe, 2010: 655 [II, 3, vv. 9897-9906]). Muy pronto su madre, tras su ruego –«En este reino de sombras,/ madre, no me dejes solo» (Goethe, 2010: 655 [II, 3, vv. 9905-9906])– marchará con él. En la poesía ramosucreana encontramos el personaje en “El herbolario” (*ECE*, 191): «Unos pájaros blancos lamentaban la suerte de Euforión, el de las alas de fuego, y la atribuían al ardimiento precoz, al deseo del peligro».

2006: 25-26); «Goethe sobresale por la sobria parsimonia de su vida sencilla» (Trías, 2006: 26). En cambio, Kretschmer apunta en *Hombres geniales*:

Si se examina la vida de Goethe [...] se observará en seguida que, en realidad, hay muy poca cosa de aquella calma y moderación equilibrada y olímpica que le atribuyen los observadores superficiales; que su disposición de ánimo varía constantemente; que largas épocas de sequía y aridez espiritual son interrumpidas, con intermitencias bastante regulares, por breves períodos de exaltación general, anímica, erótica y poética (Kretschmer, 1954: 88).

Ambas tendencias, pues, merecen ser tenidas en cuenta. Una variabilidad que no deja de remitir a la constante oscilación ramosucreana, perceptible también en su carácter. A Ramos Sucre la figura de Goethe le interesará constantemente. En sus primeras publicaciones se percibe tal atracción: por ejemplo, el texto que se analiza a continuación, “Ideas dispersas sobre Fausto” (1912) lo evidencia; la inclusión, en “Sobre las huellas de Humboldt” (1923) de «la queja de la abandonada Aurelia a Wilhelm Meister» (70-78) también lo pone de manifiesto. Un interés que, como decimos, no desaparece del horizonte ramosucreano y así lo confirma la correspondencia de su último año de vida:

- El 5 de enero de 1930 escribe desde Hamburgo a César Zumeta, que se encuentra en París, y se refiere a la lectura de *Confesiones a un alma bella*, sexto capítulo de los *Años de aprendizaje de Wilhelm Meister* (1795), durante sus insomnios. El conocimiento de esta obra, como podemos advertir de las referencias a la misma por parte del autor, ya se había producido en 1923; siete años después, persiste en su aproximación a la misma:

Durante el insomnio de anoche he examinado una breve novela de Goethe, episodio inserto en *Wilhelm Meister*, y cuyo nombre es *Bekenntnisse einer schönen Seele*. Si usted estuviera presente, admiraríamos junto la habilidad de aquel poeta en describir los escrúpulos de un alma nostálgica, agitada por inquietudes teológicas. Ningún crítico de Goethe ha mentado jamás este breve momento del *Wilhelm Meister*. Por lo menos, yo no conozco ninguna referencia de comentador alguno. Goethe difiere aquí del panteísta y del naturalista (460).

- En otra carta de febrero de 1930, emitida desde Merano para Luis Yépez, en Ginebra, se refiere al descubrimiento de una calle que lleva el nombre de Goethe, lo que despierta su curiosidad sobre la posible relación entre el autor de *Fausto* y la ciudad en la que se encuentra:

He descubierto aquí un vestigio de Goethe, la calle de su nombre, y he juntado este hallazgo con el recuerdo de Manuel Díaz Rodríguez, quien me hablaba una vez sobre la composición étnica del Tirol. Muchos eslavos. El poeta alemán debió de residir aquí al dirigirse a Italia. No poseo los medios de verificar esta conjetura. Recuerdo precisamente su estancia en Trento, donde descubrió un solo edificio distinguido: un palacio atribuido al diablo, fabricado por él en una sola noche.

Procedemos a continuación a analizar el texto anteriormente señalado donde, dijimos, se advierte un primerizo interés hacia la figura de Goethe y su *Fausto*. Se trata de “Ideas dispersas sobre Fausto”, publicado, como ya se ha comentado siguiendo a Insausti, en el número 488 de *El Cojo Ilustrado* en abril de 1912 (*LAP*, 409), Ramos Sucre hace partícipe al lector de una serie de ideas en las que refleja su concepción estética, la cual se ofrece tremendamente madura al lector, a pesar de lo temprano del escrito:

IDEAS DISPERSAS SOBRE FAUSTO

¿Dónde nació su leyenda? Nadie podrá decirlo con precisión. En Alemania hay varios Faustos populares distintos del de Goethe. Existe el de Marlowe en Inglaterra, el *Mágico Prodigioso* en España; y por último, las almas cándidas y fieras de la Edad Media se divertían con narraciones cuyo protagonista era el hoy anacrónico diablo, burlado ingeniosamente por un individuo que con él había hecho un tratado. Lo mejor sería responder a la anterior pregunta: Supuesto que la humanidad es esencialmente una misma en todas partes, la leyenda nació en cualquier lugar donde hubiera hombres que sintiesen sed de sabiduría, ansia de placeres, nostalgia de juventud.

Debido a esta uniformidad de sentimientos en la raza humana sucede que el genio no crea el asunto de la obra maestra que lo inmortaliza y cuyos personajes son tipos permanentes y cosmopolitas. Más de un libro podría escribirse sobre los precursores de Dante; el argumento del Paraíso Perdido es el de una comedia italiana a cuya representación asistió Milton; algunos dramas de Shakespeare fueron inspirados por narraciones novelescas o trágicas difundidas en su época. Esta falta de originalidad muy lejos de disminuir la gloria del genio la aumenta, haciendo notar la distancia que lo separa de la multitud. Además, el estilo de esos seres superiores es oscuro generalmente: circunda sus pensamientos una nube como a los dioses paganos.

La mayor parte de las obras maestras lo son de oscuridad y su lectura ordinariamente no aumenta la noción que de oídas habíamos adquirido acerca de ellas. Es natural que las enseñanzas de los genios sean enigmas; a nadie extraña que el caudal de agua caído desde muy alto sobre la tierra, la hiera profundamente y se envuelva en nieblas evanescentes. Con razón ha dicho alguien que lo claro es generalmente vulgar o que lo bello se presenta ataviado de una oscuridad y misterio que a unos causa inquietud, a otros respeto.

Este diferente resultado de lo desconocido depende del temperamento de cada cual. Una filosofía comenzaba sentando que para el hombre el misterio es un tormento; y Bacon al contrario pensaba que ante lo desconocido el hombre se rendía de buen grado, disminuyendo la audacia de sus investigaciones.

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

En literatura la oscuridad del estilo contribuye a aumentar el número de los admiradores inconscientes que repiten y consagran con furor la opinión de unos pocos escogidos dotados de criterio o de audacia. Entre los hombres de escaso talento cuentan los autores célebres sus más decididos partidarios. Es sabido que cuando enfermó de aquella divina fiebre de

antigüedad el espíritu humano, los retóricos que interpretaban a los autores antiguos atribuíanles en su entusiasmo de ignorantes, ideas que nunca habían tenido y belleza que nunca habían pensado.

Todas estas reflexiones sugiere la lectura de la obra maestra de Goethe, reflexiones de aplicación general y variable. Alusiones no comprendidas, escenas indescifrables, comunicanle el misterio que prestigia los templos famosos, las religiones, las filosofías antiguas. En el libro me hallaba perdido como en un laberinto lleno de voces discretas, sombras temerosas, pasos quedos, cuando sirvióme de guía el poeta francés de Nerval, a quien enfureció la locura sagrada de las pitonisas y malogró el mismo destino de Lucrecio. El oro de mucha belleza pasó por mi espíritu, oro fugaz que se convertía en una de las escenas del libro en mariposas y fuegos fatuos cuando era cogido por los espectadores que rodeaban el carro de Pluto, que pasaba derramando falaces riquezas.

El texto configura un ideario estético ramosucreano. Pese al título, que connota cierta sensación de caos, se advierte una estructura organizada a través de un procedimiento inductivo, demostrando, recuérdese, ese «temperamento clásico» (424) que según escribía en “Granizada”, caracteriza al que hace del caso particular una regla general, siguiendo los postulados kantianos de la *Crítica del juicio* (1790). Ramos Sucre parte del *Fausto* de Goethe en el primer párrafo con el fin de presentar un arsenal de ideas relativas a su concepción de genio y de obra maestra en los cinco párrafos siguientes para, finalmente, regresar en el último párrafo a Goethe, pero sin constreñirse a él, sino abriendo el panorama: relaciona, en un ejercicio de literatura comparada, al autor con otros nombres de la literatura universal. Como decimos, cabe advertir a propósito de este texto una madurez absoluta en las ideas estéticas ramosucreanas, pues estas apenas variarán a lo largo de su vida como escritor: desde bien pronto comienza a interesarse por las grandes obras de la literatura universal y a preguntarse qué las hace tan geniales.

La cuestión con la que comienza el texto ya muestra los deseos de apertura y universalidad de Ramos Sucre. Se interroga acerca del nacimiento de la leyenda fáustica, trayendo a colación el *Fausto* de Marlowe y *El mágico prodigioso*, de Calderón, así como diversas leyendas medievales a las que nos hemos referido al inicio de este capítulo, concretadas en Teófilo de Adana y San Cipriano. Tras lanzar el interrogante, concluye haciendo explícito su deseo de totalidad: no interesa conocer el lugar en el que nació la leyenda, pues «la humanidad es esencialmente una misma en todas partes»; en cualquier rincón pudo desarrollarse un argumento sobre el deseo de saber, de vivir, de sentir, basta con que alguien experimentase tales anhelos –algo que, sin ir más lejos, se cuece en su interior–. La expresión sobre la unión sentimental de la humanidad –manifestada hacia el

final del primer párrafo e inicio del siguiente— le sirve a Ramos Sucre de transición entre el tema particular de *Fausto* y el que parece preocuparle en mayor medida, pues abarca el grueso del texto: el concepto de genio. Comienza, pues, a expresar en el segundo párrafo sus ideas sobre la genialidad, relacionándolas tanto con el contenido de una obra como con el estilo. Fondo y forma, los dos planos de la creación, abordados en un mismo texto. Entre los puntos de los que Ramos Sucre se va a ocupar, cabe advertir cierta aspiración de él mismo a tales cimas. Junto a la «autodefensa» de la que habla Medina⁸⁶⁴, nosotros proponemos también admiración y voluntad de asimilación.

En primer lugar, se refiere al aspecto relativo al contenido, a la materia que genera la creación. Según Ramos Sucre, el argumento de la obra genial remite directamente al sintagma kierkegaardiano que da título a esta tesis, pues indica que «el genio no crea el asunto de la obra maestra que lo inmortaliza». He aquí, con otras palabras, la expresión manifestada por Kierkegaard (2017: 78), recuérdese: «El poeta es el genio de la evocación, no puede hacer otra cosa sino recordar lo que ya se hizo y admirarlo; no toma nada de sí mismo, pero custodia con celo lo que se le confió». El poeta es el genio, y el genio crea a partir de la evocación, de la recreación, de la inmersión en diferentes ámbitos. De allí extrae materiales preciosos con los que juega, alterándolos. Introduce, a modo de ejemplo, a Dante, a Milton y a Shakespeare; profundos conocedores de una tradición y atentos observadores de leyendas populares que conformaron su obra. Este modo de crear recreando, de evocar historias sin inventarlas desde el origen, más que constituir una minusvaloración debe interpretarse, según Ramos Sucre, como rasgo de genialidad: demuestra la capacidad del artista para ver más allá en lo que se expone con absoluta evidencia. En aquello que resulta indiferente a la mayoría por obvio, conocido y habitual, el genio descubre un yacimiento de arte. Un modo de componer que recuerda al suyo. Vamos comprobando, pues, como va evidenciándose el objetivo principal de nuestra tesis.

⁸⁶⁴ «¿No podrían tomarse como autodefensa encubierta de su poesía aquellas palabras que dedica al Fausto, de Goethe, y en las que propone una diferencia sustantiva entre lo claro y expreso o el misterio de la creación poética?» (Medina, 1989: LXII).

Tras referirse al asunto sobre el contenido, Ramos Sucre pasa a abordar un aspecto relacionado con la forma, el cual se inicia en la última oración del segundo párrafo: «Además, el estilo de esos seres superiores es oscuro generalmente». Para Ramos Sucre, el estilo del genio de la evocación nunca es absolutamente nítido. No obstante, tal oscuridad no debe interpretarse como incomprensión, sino como profundidad de significado, una escritura que convoca pluralidad de sentidos y que, además, nace de la hondura en la que reside lo auténtico. «Las obras maestras lo son de oscuridad» por incentivar la reflexión sobre elevados mensajes a los que el lenguaje persigue sin dar alcance. Esa oscura maestría se resuelve en un hermoso «enigma» cuya respuesta, tal vez, solo se obtiene en el límite de la existencia. Y si no se halla respuesta, entonces, más que un enigma lo que impera es el misterio. Así, los escritores se hiperbolizan y se comparan a «dioses paganos»; dioses cuyos pensamientos equivalen a una aureola divina, una «nube» expandida en el firmamento, un cirro desplegado en el cosmos. Junto a esta loa a la profundidad, Ramos Sucre critica la ignorancia de cuantos, sin comprender lo que leen, alaban las obras clásicas por el hecho de hallarse ante autores de prestigio. Aquí Ramos Sucre demuestra que el criterio del lector debe imperar sobre el nombre del crítico y del autor, que un receptor no puede abandonarse a la opinión de terceros o a una idea preconcebida de la obra.

Junto a tales asuntos, añade en el quinto párrafo, casi de pasada, una reflexión sobre la persona empleada al escribir: indica que ciertos autores usan «en lugar del *yo* franco y odioso el *se* vago e impersonal»; de ahí que la opinión de un escritor pueda malinterpretarse y generar pluralidad de sentidos. El *yo* es «franco» por ofrecer sinceramente –se supone– la opinión del autor, pero «odioso» por su intromisión colindante con el narcisismo; el *se* resulta ambiguo y lejano, una tercera persona que el lector desconoce y con la que no puede llegar a empatizar del todo. “Ideas dispersas sobre *Fausto*” se cierra con el retorno a la tragedia goethiana, pero sin perder el foco de la universalidad, pues sabe que la obra entronca con una estirpe europea de raíz clásica – Lucrecio (h. 99-55 a.C.)– y romántica –Nerval (1808-1855)– en la que el propio Ramos Sucre se inscribe. Ambos autores sufridores, según la tradición, de crisis mentales, algo

más acordado en el caso de Nerval⁸⁶⁵ y fuente de debate en Lucrecio⁸⁶⁶. Además, concretando esa «guía» que menciona Ramos Sucre, tal vez esta la constituya la traducción realizada por Nerval entre 1826 y 1827 del *Fausto* de Goethe. Todas las ideas suscitadas a raíz de la tragedia goethiana resultan, sin perder el talante de universalidad al que aspira continuamente Ramos Sucre, «de aplicación general y variable».

IX.1.1. *Sturm und Drang*

Se puede decir que el espíritu ramosucreano se encuentra invadido en un elevado porcentaje por el movimiento denominado *Sturm un Drang*, la etapa inicial del Romanticismo incardinada generalmente entre la segunda mitad del siglo XVIII hasta la primera mitad del siglo XIX (Argan, 1998: 4).

El movimiento nace respaldado por el escrito de Goethe y Herder *Sobre el estilo y el arte alemán* (1772), considerado el manifiesto inicial del movimiento. Son estos unos años, según la traducción de su rótulo estético, de ‘tempestad y fuerza’; de dinamismo, de rebeldía, de exaltación, de expresión de las interioridades y de la reacción del individuo al medio que lo circunda (Argan, 1998: 165). Las reflexiones de Santayana (1995: 107) respecto al espíritu romántico reflejan la propia búsqueda fáustica: el deseo de experimentar y de sentir en la propia piel.

El romántico tiene que ser, pues, un hombre civilizado, con el fin de que su egotismo y su primitivismo se hagan conscientes, de que su vida contenga una rica experiencia y de que su reflexión recorra todas las variedades del sentimiento y del pensamiento. Al mismo tiempo, debe ser, en su genio íntimo, un bárbaro, un niño y un trascendentalista, con el fin de que su vida le parezca absolutamente nueva, libre, imprevista e imprevisible. Constituye una parte de su inspiración suponer que está creando un nuevo cielo y una nueva tierra cada vez que experimenta una revolución en su temperamento o en sus propósitos [...]. Como Fausto, escarnece la ciencia y está dispuesto a probar la magia, la cual hace de la voluntad de un hombre la dueña del universo en que vive. Repudia toda autoridad, excepto la que se ejerce misteriosamente sobre él por su profunda fe en sí mismo. Es siempre honrado y

⁸⁶⁵ Cfr. Marcelo Miranda y M. Leonor Bustamante (2010): “Los diagnósticos de Gerard de Nerval: la influencia de la locura en la genialidad literaria”.

⁸⁶⁶ Se desconocen las circunstancias exactas de la muerte del romano. Véase al respecto Juan Cascarejo Garcés (1984): “Aproximación a la biografía de Lucrecio”.

valiente, pero varía de un modo constante y se absuelve de su pasado tan pronto como lo ha vivido u olvidado.

El romántico desea embriagarse y sobrecogerse con las más sublimes experiencias. Fausto quiere conocerlo todo, termina rechazando la absoluta intelectualidad y se lanza a su realidad con un solo deseo: vivir terrenalmente. Pero el placer tampoco le resulta grato. En cuanto a Ramos Sucre, hay que indicar que su perfil de cariz romántico se advierte con claridad desde la lectura inicial de su obra; una cosmovisión, por cierto, que puede ir aparejada a su propio sufrimiento vital que terminará conduciéndolo hasta el arrebató romántico del suicidio, una acción que teme cometer, pero a la que finalmente se ve impulsado. Seguramente, como Fausto, haya perdido la fe⁸⁶⁷.

⁸⁶⁷ Recuérdese, por ejemplo, el suicidio de don Álvaro. Fausto también baraja la opción del suicidio, pero el repique de unas campanas que anuncian la llegada de la Pascua le devuelve las ganas de vivir:

FAUSTO.

¡Yo te saludo, frasco singular,
que con unción bajo ahora de su lugar!
En ti venero el ingenio humano y el arte.
Tú, compendio de los mejores filtros soporíferos,
tú, extracto de todas las sutiles fuerzas mortíferas,
¡concédele a tu dueño tus favores!
Cuando te miro, se alivia mi dolor,
cuando te toco, disminuye mi ansiedad [...].
Aquí tengo un licor que embriaga muy pronto;
con sus oscuras ondas colmará tu hueco.
¡El que yo he preparado y que yo mismo escojo,
este postrer trago, que sea ahora con toda el alma
un solemne y supremo saludo que le brindo yo al alba!
[Se lleva la copa a la boca.] [Repique de campanas y cantos corales.]

CORO DE ÁNGELES.

¡Cristo ha resucitado!
Alegría al mortal,
a quien todo mal
sutil y heredado
tenía ya apresado.

FAUSTO. [...]

El mensaje bien lo oigo, mas me falta la fe;
el milagro es el hijo predilecto de la fe.
Mas yo no me atrevo a aspirar a esas esferas
en las que la excelsa noticia resuena;
y, sin embargo, habituado desde joven a ese sonido,
llámame él ahora de regreso a la vida.
(Goethe, 2010: 71-75 [I, vv. 690-770]).

En un escrito titulado precisamente “Sturm und Drang” e incluido en *La torre de Timón* (LTT, 41) y previamente introducido en *Trizas de papel* (R.S., 1991: 61-62), Ramos Sucre introduce una alabanza al movimiento inicial romántico:

STURM UND DRANG

Carlyle eleva a Cromwell con su cortejo austero y fúnebre sobre los turbulentos regicidas del noventa y tres. Taine le objeta con acierto que el propósito de los segundos contrasta con la filantropía, con el motivo casi egoísta del puritano. Nuevos ideales habían ennoblecido durante el siglo XVIII el apasionado anhelo de reforma.

El esfuerzo generoso de la Revolución ocasiona el aserto muy socorrido y abundante de que la política desinteresada es prez singular de Francia con el mismo título y en la misma proporción que el talento discursivo, regular y consecuente. Ello es declarar por tenaz virtud de un pueblo lo que es apenas mérito y carácter exclusivo de cierta época inaudita. En la Europa sentimental de aquel siglo las personas cultas se preocupaban por la suerte del hombre, abstracto y universal, como que todas ejercitaban y honraban la razón, facultad propensa a omitir lo particular e individuante. En Alemania, semillero para entonces de filósofos distraídos y perplejos, abundaban naturalmente los Weltbürger o ciudadanos del mundo. Los de Inglaterra aplaudían a la faz de un gobierno réprobo las victorias de Washington. Estaba de moda abstenerse del patriotismo, por mezquino, y oscilar entre la monarquía constitucional de Montesquieu y la república democrática de Rousseau.

Dos poetas, Schiller y Shelley, a mutua distancia de treinta años, albergan y retratan el sentimiento humanitario de aquellos días ardientes. Los dos descontentos, nebulosos y oratorios. Intrépidos heraldos, videntes irritados, bajo el cielo tormentoso y enigmático sostienen y vibran en la diestra un haz de rayos.

En el texto, el sujeto exalta el espíritu del *Sturm und Drang*: la mentalidad abierta sin dejar de lado la sensación de pertenencia a una tierra. Se refiere al francés Hippolyte Taine (1828-1893) y a su *Historia de la literatura inglesa* (1864), donde dedica el capítulo IV a “La filosofía y la historia. Carlyle” (Taine, 1945: 817). En la cuarta sección de este capítulo alude a la obra de Carlyle *Historia y discursos de Oliver Cromwell*. Tras ello, refleja la importancia de apertura y universalidad, la atención que el individuo culto debe dispensar a la humanidad entera sin prescindir de un punto de vista propio y particular, arraigado en su propia nación. Especialmente significativa resulta la inclusión de los escritores románticos Schiller y Shelley, descritos como «descontentos, nebulosos y oratorios. Intrépidos heraldos, videntes irritados». Términos especialmente vinculados con esta primera etapa del Romanticismo tan propia de figuras impulsivas, inconformistas, activas; una descripción que según Carrera (1996: 47), «suena mucho a autorretrato» y que, desde nuestro punto de vista, cabe ser interpretada de tal modo, pues Ramos Sucre es también un mensajero valiente, que arriesga en la expresión poética con un estilo particular, innovador, complejo y vibrante.

Aludiendo al interés que el movimiento *Sturm und Drang* experimenta hacia el concepto de genio, así como a la atracción que posteriormente siente el Romanticismo hacia el mismo, Safranski, repasando la filosofía entusiasta de Herder, señala:

La filosofía de la vida de Herder estimuló el culto al genio en el movimiento *Sturm und Drang* y más tarde en el Romanticismo. En ellos se considera genio a aquel en quien la vida brota con libertad y se desarrolla con fuerza creadora. Comenzó entonces un culto ruidoso a los llamados “genios del ímpetu”. Había en ello mucho de escenificación y pretensión, pero a la vez destellos de brío y confianza en uno mismo. El espíritu del *Sturm und Drang* quiere ser comadrona de lo genial que, se supone, dormita en la persona como una disposición superior y está a la expectativa de elevarse al mundo (Safranski, 2009: 23).

Como indica Safranski (2009: 24), ese nerviosismo vital que parece desprenderse de la cosmovisión romántica imprime un sello monstruoso a la vida. Junto a ello, por ejemplo, la lectura se consume de modo excesivo (Safranski, 2009: 47): se leen muchos libros y cada uno solamente una vez. Existe en esta época, en suma, un «delirio unificador» (Safranski, 2009: 56) que no queda tan lejos de nuestros días. En palabras de Safranski (*ibíd.*):

A través del espíritu de la poesía ha de enlazarse todo con todo, han de superarse los límites y las especializaciones. No sólo tienen que superarse las especializaciones en el ámbito literario, tal como sucede cuando se mezclan los diversos géneros, o las especializaciones entre las diversas actividades espirituales, según acaece cuando la filosofía, la crítica y la ciencia misma se convierten en elementos de la poesía; debe eliminarse además la separación entre la lógica de la vida y del trabajo cotidianos y las restantes actividades libres y creadoras del espíritu.

Este es, sin duda, el deseo fáustico: la unión con el todo, *bañarse en el rocío para sentirse sanar* (Goethe, 2010: 55 [v. 397]). Como recuerda Argullol en *El héroe y el único* (1984: 61) «la esencia del *Único* es motivo de fascinación para el pensamiento romántico», pues se busca el «Uno que implica a todas las cosas» (*ibíd.*); pero ese uno resulta tan inabarcable, tan sublime, que el sujeto no advierte cómo desarrollar su proyecto de plenitud.

IX.1.1.1. Lo sublime

Consideramos que un aspecto clave para vincular el gusto romántico y la poética ramosucreana es el concepto de lo sublime, el cual arraiga en Inglaterra a finales del siglo XVIII. Lo sublime, como es sabido, opera arrebatando al individuo sin contemplación alguna; este se siente incapaz de negarse a su vigor. El sujeto queda indefenso y rendido ante la grandeza. Su propio nombre, como precisa Coromines (2008: 517) en su *Breve diccionario etimológico*, contiene su majestad: sublime significa ‘elevado, alto’ –tomado del latín *sublīmis*, ‘muy alto’–. Jean-Baptiste Du Bos inicia la segunda parte de sus *Reflexiones críticas sobre la poesía y sobre la pintura* (2007: 207) apelando a la emoción, cometido último del artista cuyo efecto debe intentar ser provocado en el receptor⁸⁶⁸. Esta intención trasciende la mera calificación de *bello*; traspasar la superficie y tocar las entrañas del otro asciende a la categoría de *sublime*. Los poemas ramosucreanos sobrecogen al lector en unas breves líneas, especialmente por el aire de misteriosa grandeza que los envuelve. Pasamos a realizar un breve recorrido por esta categoría.

Para abordar el concepto de lo sublime, una referencia fundamental, como se sabe, es el famoso tratado de retórica y crítica atribuido⁸⁶⁹ a Dionisio Longino: *De lo sublime*, cuyo tema principal es la categoría de lo sublime sin atenerse a ningún ámbito específico. Longino señala desde el primer capítulo que lo sublime –*hýpsos*– sucede tanto en prosa como en verso y es capaz de mover al receptor, siempre hacia arriba:

...las cosas o pasajes sublimes son como una especie de eminencia o excelencia del discurso; y los más grandes entre los poetas y prosistas no por otro motivo que este lograron sobresalir entre todos y arrojaron con la eternidad sus propios hechos gloriosos. Las cosas sublimes [...] llevan a los oyentes [...] al éxtasis (Longino, 1980: 39).

⁸⁶⁸ «Lo sublime de la poesía y de la pintura consiste en emocionar y agradar, como lo sublime de la elocuencia consiste en persuadir [...], remover los corazones [...], hacer nacer en él [el corazón] los sentimientos que pretenden excitar» (Du Bos, 2007: 207).

⁸⁶⁹ Recuérdese que se ha esclarecido del todo la autoría de este texto. Siguiendo a Francisco de Paula Samaranch (1980: 9) en la “Nota preliminar” a su edición de Aguilar, en el índice del manuscrito conservado en la Bibliothèque nationale de France, la obra se atribuye a Dionisio o Longino –Dionisio de Halicarnaso, Casio Longino–, entre otras opciones –Dionisio de Pérgamo, Plutarco, Hermágoras Carion, Elio Teón–. Aquí se opta por mantener la opinión más extendida.

...es en primer lugar del todo necesario llegar a establecer como fundamento del que nazca lo sublime que el verdadero orador debe poseer sentimientos que no sean ni bajos ni innobles (Longino, 1980: 61).

...bajo la acción de lo verdaderamente sublime nuestra alma se eleva de alguna manera y, habiendo adquirido una cierta animosa dignidad, se llena de alegría y orgullo, como si ella misma hubiera producido lo que ha oído (Longino, 1980: 55).

Así, pues, cuando una cosa oída con frecuencia por un hombre prudente y experto en cuestiones literarias, no dispone su alma para pensamientos elevados, ni deja en su mente ningún tema de reflexión superior a lo expresado, y cuando, sometido a un continuo examen, ese tema o asunto se viene a tierra y pierde importancia, entonces no se trata allí de algo verdaderamente sublime, si se mantiene en esa categoría sólo durante el tiempo en que es oído (Longino, 1980: 56).

Asimismo, en su obra titulada *Los placeres de la imaginación*, Joseph Addison (1991: 137) se refiere a tres cualidades en los objetos que despiertan el interés del receptor: lo grande, lo singular y lo bello. Por otro lado, según Addison, también lo mezquino, común o disforme puede resultar agradable a la imaginación siempre que se exprese de modo adecuado (Addison, 1991: 187-188).

En la línea de Longino, Edmund Burke presentó su *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello* (1985). Sostiene que «todo lo que de algún modo es terrible [...] es un principio de sublimidad: esto es, produce la más fuerte moción que el ánimo es capaz de sentir» (Burke, 1985: 92). Para él, lo sublime asombra al sujeto y le provoca parálisis física (Burke, 1985: 110). En la sección XXVII de la Parte III, Burke (1985: 193-194) esboza una distinción entre sublimidad y belleza. Lo sublime tiene que ver con lo grande, lo áspero, la rectitud de formas, la oscuridad, la solidez y pesadez; lo bello, por tanto, con lo pequeño, lo pulido y liso, la curvatura, la luminosidad, la ligereza y delicadeza. Los escenarios ramosucreanos dominados por barrancos –por ejemplo, en “La penitencia del mago” (LTT, 106)–, selvas o mares intransitables –“La noche” (LFF, 284)– conectan con esta idea.

Las ideas de Burke serán polemizadas por Immanuel Kant (Bozal, 1985: 10, 32) en *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime* (1764) y en la *Crítica del juicio* (1790), pues Kant considera que el planteamiento de Burke no recoge una idea universal relativa al sentimiento de lo sublime y apunta que lo sublime, a diferencia de lo bello, sobrepasa la forma, es ilimitado; no impulsa a la vida –como hace lo bello–, sino

que provoca una suspensión momentánea de las facultades vitales y, a continuación, un desbordamiento de estas. Más que un placer positivo, se trata de admiración o respeto (Kant, 1990: 184). Asimismo, Kant establece una distinción entre lo sublime matemático –algo que supera toda medida planteada por los sentidos (Kant, 1990: 191)– y lo sublime dinámico –una fuerza de la naturaleza (Kant, 1990: 203)–.

Friedrich Schiller amplía las ideas de Kant en *Lo sublime* (*De lo sublime*⁸⁷⁰ y *Sobre lo sublime*⁸⁷¹) (1992) y se refiere a lo sublime teórico y lo sublime práctico:

Lo sublime práctico se distingue de lo sublime teórico en que mientras aquél se halla en contradicción con las condiciones de nuestra existencia, éste lo está solo con las del conocimiento. Un objeto es teóricamente sublime, cuando lleva consigo la idea de infinitud que la imaginación se siente incapaz de reproducir. Es prácticamente sublime, en cambio, cuando entraña la idea de un peligro que nuestra fuerza física no se siente capaz de vencer. Fracamos en el empeño de formarnos una idea del primero y en la tentativa de hacer frente al poder del segundo. El mar en calma es un buen ejemplo de lo teóricamente sublime. El piélago agitado por la tempestad, de lo prácticamente sublime (Schiller, 1992: 75-76).

Lo infinito tiene que ver con lo sublime teórico; lo terrible, con lo sublime práctico –esto es lo que produce un efecto mayor (Schiller, 1992: 77)–. Y continúa:

Prácticamente sublime es cualquier objeto capaz de hacernos percibir nuestra debilidad como seres naturales y de descubrir en nuestro ser una capacidad de resistencia enteramente distinta, que, aun cuando no aleja definitivamente el peligro que amenaza nuestra existencia física, separa –y esto es infinitamente más decisivo– nuestra condición sensible de la dimensión personal (Schiller, 1992: 89).

Este planteamiento acerca de lo sublime resulta aplicable al poeta cumánés y es especialmente evidente para el lector debido a la plasticidad de las imágenes que se incluyen en los poemas; una plasticidad sobrecogedora que arraiga en el lenguaje y que deriva en chispa despertadora de la emoción. Cabe preguntarse cómo un nuevo escritor logra acceder a ese terreno de grandeza. La respuesta la pronuncia Longino (1980: 81-82) en el capítulo XIII de su tratado, aludiendo a «la imitación y la emulación de los grandes escritores, tanto en prosa como en verso, de otros tiempos pasados» como medio

⁸⁷⁰ Publicado en 1793.

⁸⁷¹ Aparecido en 1801.

para alcanzar lo sublime. Como apunta Samaranch (1980: 82), esta mimesis no es del todo enseñable, sino que Longino se refiere a una sintonía espiritual entre escritores que puede ir acrecentándose mediante el contacto. Así, señala Longino (1980: 82) que «de la genial naturaleza de los antiguos brotan, como de las grietas sagradas, ciertos efluvios que penetran en las almas de los que se esfuerzan por emularlos». Parece digno de destacar la necesidad del esfuerzo, talante muy ramosucreano que sin duda contribuyó a incrementar su genialidad. Pese al ya aludido quietismo de Ramos Sucre que tomamos de Rama y su habitual recreación de paisajes culturales mencionada por Salinas⁸⁷², estos rasgos no deben interpretarse como indicios de una ausencia de emoción. Es justo admitir que la técnica de Ramos Sucre se empapa en determinados aspectos del arte deshumanizado (Beroes, 1990: 163)⁸⁷³ al que se refiere Ortega y Gasset en 1925; mismo año, por cierto, en que se publica *La torre de Timón*. Al vestir su búsqueda de un – aparentemente– distante culteranismo con un léxico extremadamente exacto y una forma a golpe de cincel, el mensaje se oscurece. Pero a ello hay que unir una imaginación plástica sorprendente; un laberinto de imágenes, visiones y misteriosas apariciones que arrebatan el ánimo del lector. Se crea así un estilo muy particular donde precisamente la congelación y la aparente deshumanización suponen modos alternativos de acceder a lo emotivo. A continuación, un ejemplo extraído de *La torre de Timón* para comprobar cómo, en su producción inicial, Ramos Sucre ya combina quietismo y emoción generando la elegancia del clásico. Se trata de “El canto anhelante” (59):

EL CANTO ANHELANTE

El castillo surge a la orilla del mar. Domina un ancho espacio, a la manera del león posado frente al desierto ambiguo. Al pie de la muralla tiembla el barco del pirata con el ritmo de la ola.

El vuelo brusco y momentáneo de la brisa recuerda el de las aves soñolientas. Sube la luna, pálida y solemne, como la víctima al suplicio.

Con la alta hora y el paisaje límpido despierta la nostalgia del cautivo y se lastima el soldado. Mueve a lágrimas alguna extraña y ondulante música. La contraría con rudos acentos, con amargura de irritados trenos un cántico ansioso que tiene el ímpetu recto de la flecha disparada contra un águila.

⁸⁷² Vid. capítulo V.

⁸⁷³ Sobre la obra de Ramos Sucre apunta Beroes (1990: 163): «extraña muestra de arte deshumanizado que floreció fugazmente en la desolada Venezuela de la década de los años veinte».

Se comprueba, pues, desde la producción inicial de Ramos Sucre, que el autor no pretende ser un mero orfebre de materia inerte, sino que también apuesta por transmitir e incentivar la sensación de vida. La sublimidad no solo se refleja espacialmente en ese castillo ante el mar, situado en «un ancho espacio», sino que Ramos Sucre demuestra su capacidad para sobrecoger gracias precisamente a la concisión, a la elipsis, a su particular estilo de la vejez. La brevedad y concisión del poema se relacionan con la imagen de la flecha que cierra la composición, dirigiéndose con velocidad al blanco, que no es otro que la emoción del receptor. Es más, cabe decir que esta se precipita. La estructura de la composición apoya este arrebatado exaltado: tres párrafos donde el primero y el segundo describen el entorno exterior; el tercero se adentra en la interioridad de los personajes. Sin embargo, el segundo párrafo ofrece una gradación entre los ámbitos: los elementos externos –la brisa, la luna– se relacionan con lo que experimenta el cautivo –brusca pérdida de la conciencia como un golpe de aire o un ave soñolienta, temor que puede recordar a la palidez de la luna– y con su actitud estoica –la actitud solemne del astro–. Se produce, por tanto, una progresión estructural. Asimismo, resulta curiosa una vez más la simetría formal: un primer párrafo descriptivo del ambiente externo –terrestre– y compuesto por tres oraciones; un tercer párrafo centrado en los sujetos y sus emociones formado por otras tres. Entre ambos, el segundo párrafo, constituido por dos oraciones con carácter comparativo, que funciona a modo de transición, matizando el paso del objeto –descripciones celestes en este caso– al sujeto. En definitiva: en tres breves párrafos el sujeto sitúa al lector y le sugiere fragmentos de una vida que desea y se agota.

El poema constituye una estampa que vive y que, sobre todo, vibra. Lo ondulante adquiere en la composición una importancia indiscutible y, especialmente, es el elemento sonoro el protagonista principal –motivo por el que en otro lugar (Guerrero Almagro, 2014: 106)– se catalogó el poema como «estampa-lieder viviente». Se presenta en “El canto anhelante” un castillo a la orilla del mar, un barco pirata que «tiembla» con «el ritmo de la ola», una brisa «brusca y momentánea» y «una extraña y ondulante música» que despierta la emoción del cautivo, pero también la del soldado que lo vigila. La composición se ha concentrado en ese paisaje sonoro; un instante que no tendría mayor peso que el de lo anecdótico. Pero el sujeto poético se ha encargado de introducir indicios que revelan la hondura de este minuto: aparece, desde el título, el *anhelo* ante algo que se

ha extraviado; se incluye la «nostalgia» de este cautivo, al parecer, lejano a su patria; se mencionan las «lágrimas» que emergen de la sensibilidad a flor de piel del cautivo; la muerte se anuncia con la luna que ha subido al cielo «como la víctima al suplicio», y la música despertadora de la melancolía choca con ásperos y enfurecidos cantos fúnebres. La sorprendente y cruel imagen final contrarresta la blandura de la pena previa. Se diluye la tristeza en la herida del águila. De todas las vibraciones presentadas solo queda resonando la de la flecha atravesando la carne del ave, el presagio de muerte para el prisionero lejos de su entorno afectivo. Asimismo, es posible relacionar este poema con “La ráfaga” (*LFF*, 369), donde unas mujeres se encuentran en torno a una fuente para comentar sus infelicidades sentimentales y, al pasar una densa ráfaga, se desata la locura: comienzan a correr en distintas direcciones, gritando y gimiendo. La imagen, tan clásica, tan elegante y apolínea al inicio del poema, deviene en desarrollo dionisiaco final. La confusión se apodera del entorno y el lector queda completamente sobrecogido, interrogándose acerca de *la ráfaga* que tanto impacto ha causado. Otro poema de Ramos Sucre donde advertimos su temperamento sublime es “Santorál” (*LTT*, 126):

SANTORAL

El monje vive en la caverna, originada de pretéritos asaltos del mar. El agua vehemente consiguió practicar un portillo en la roca.

La costa retorcida, alba de tantas olas, es la orla del manto de la noche cerrada.

La aspiración de las criaturas al infinito se torna angustiosa bajo el peso de la sombra. Adivinan y sienten el cerco de un cautiverio.

Seres informes se deslizan por el aire fluido. Son agentes del mar, anteriores al nacimiento de la tierra, más poderosos en el cambio de la estación.

El monje está rodeado por las tentaciones del miedo. Acude al oficio de la media noche, aprendido de una hermandad sigilosa.

El socorro del cielo fuga las potencias enemigas de la luz. Se manifiesta en el trueno hondo y espacioso, en el relámpago entrecortado.

La faz del monje conserva para siempre el estupor de la noche del prodigio.

En esta composición, el sujeto poético implícito se refiere a la existencia de un monje que habita en una cueva creada gracias a la erosión marina. Desde el inicio, el aspecto de la grandiosidad natural sobrecoge. Un entorno legendario, ajeno a la intervención humana, prácticamente inaccesible. Más aún por la «costa retorcida» que domina el paisaje, transmitiendo una imagen no solo de bravura natural, sino también implicando connotaciones intencionales a través del adjetivo escogido: sinuosidad en el carácter. El mar es indomable y también, seguramente, sea o esté dispuesto a ser depósito

de cadáveres. «La aspiración de las criaturas al infinito se torna angustiada bajo el peso de la sombra». Esta afirmación es fundamental para ilustrar el temperamento que se viene apuntando. Ese deseo de infinitud, imposible de saciar, va atosigando al individuo según se aproxima el final de su vida. El sujeto comprueba con horror la inviabilidad de su proyecto totalizador: no logra abarcar el universo a través de la disciplina que practica. El protagonista de “Santoral” resulta un mero cautivo de su deseo.

A esta nostalgia de inmensidad se une la aparición de esos «seres informes» que se desplazan por el aire, de raigambre mítica y marítima, previos, incluso, a la existencia del planeta. He aquí otra presencia inquietante, sublime y algo estremecedora en conexión con el entorno que se viene apuntando. Estos seres sobrenaturales contribuyen a la turbación del monje, quien recibe tales espíritus como visiones, fuegos fatuos, nubes que lo tientan con la posibilidad de la universalidad. Por ello, a media noche, ejecuta un nuevo intento y celebra un ritual mágico que, sin embargo, resulta interrumpido gracias al «socorro del cielo». De nuevo la presencia sublime del elemento natural: un trueno y un relámpago evitan el desarrollo del evento. El monje queda estupefacto, exactamente esta es la impresión que lo sublime provoca en el sujeto. Tan profunda resulta su impresión que «conserva para siempre» el recuerdo de ese espanto. Quizá, a causa del terror, haya decidido abandonar las actividades esotéricas.

IX.1.2. Por qué *Fausto*

En primer lugar, cabe responder a esta cuestión desde un plano más general: porque a Ramos Sucre le interesa de modo especial Goethe y particularmente su personaje Fausto, incluyéndolos con frecuencia en sus composiciones. Ya hemos señalado la importancia que tiene la figura goethiana en la vida de Ramos Sucre. Señala Carrera (1996: 47) que, entre el elevado número de escritores que interesaron a Ramos Sucre «es evidente la supremacía de la afinidad con Goethe, a quien menciona en distintos textos, por diversas vías de evocación y con calificativos de exaltación. Tratamiento reiterativo que también otorga a la figura de Fausto». Asimismo, López Rueda en “Espacios

culturales en la obra poética de José Antonio Ramos Sucre” (2001: 646), apunta que «la figura del personaje goethiano atrae al cumanés desde la adolescencia y su interés por él le dura toda la vida». Como su interés hacia el propio Goethe.

Cabe advertir cierto parentesco espiritual entre Ramos Sucre y Goethe. Según expresa Trías (2006: 27), «Goethe era un héroe. Su heroísmo fue el más difícil, el más arriesgado, el más peligroso: el que consiste en borrar de su vida –y de su obra– cualquier rastro de heroísmo. Goethe quiso ser feliz, quiso llevar una vida ordenada y sencilla; y reprodujo en sus obras esas exigencias». El deseo de felicidad es también una constante en Ramos Sucre; un deseo continuamente insatisfecho al estilo de Emma Bovary. Tanto sentirá próxima la figura de Goethe que incluso sus personajes van a mantener contacto con él, como sucede en “La virtuosa del clavecín” (ECE, 230): «Yo reconocí la sombra majestuosa de Goethe antes de sentirla mi confidente». Asimismo, la identificación entre Ramos Sucre y la criatura fáustica llega a ser tal que provoca encuentros alucinantes, como este sueño del poeta Eugenio Montejo (2001: 896-897):

Terminaré ahora de modo ortodoxo, relatando un brevísimo sueño [...]. Sucedió en París, hace más de diez años. Había viajado poco antes a Ginebra, en un fallido intento por hallar algún rastro suyo en la ciudad de su muerte. De regreso a París, releí intensamente toda su obra durante varios días. Al finalizar, tarde la noche, vi en sueños cómo la pared de mi cuarto se volvió una larga pizarra verde. De seguidas entró Ramos Sucre y anotó nerviosamente en ella, para asombro mío: *-Yo soy Fausto.*

La atracción que parece experimentar Montejo hacia la persona de Ramos Sucre no queda satisfecha en la realidad, sino que se cuele en sus ensoñaciones. Como admirador del poeta, viaja a Ginebra en busca de alguna pista del poeta en la ciudad suiza; vana persecución, pues regresa a París con las manos vacías. Allí se entrega a la relectura fervorosa de la obra del cumanés, con la que cae rendido. En ese momento, la pared de su habitación adquiere la apariencia de una pizarra verde ante la que se sitúa Ramos Sucre para escribir su confesión a voces: «Yo soy Fausto». Hermoso modo por parte de Montejo de establecer el parentesco entre Ramos Sucre y el personaje de Goethe. A continuación, pasamos a referirnos al malestar fáustico derivable al genio ramosucreano: el incremento del mismo a partir del pacto con Mefistófeles, la búsqueda de su cese mediante la práctica de la nigromancia y, finalmente, la entrada en la soledad solidaria, que es lo que le va a hacer abrirse a la humanidad y alcanzar la plenitud.

IX.2. CÚMULOS: EL PACTO SATÁNICO

«A los románticos les une el malestar ante la normalidad, ante la vida cotidiana», así inicia Safranski (2009: 174) el décimo capítulo de su estudio sobre el Romanticismo. Los individuos románticos experimentan un profundo vacío espiritual debido a la homogeneidad social y a la lejanía de la divinidad. Tampoco están dispuestos a olvidar sus sueños juveniles pese a que la sociedad burguesa se empeñe en hacerlos fenecer (Safranski, 2009: 180). El genio ramosucreano que ya no encuentra tampoco consuelo en los libros se dedica, ensimismado, a contemplar el paisaje, atesorando con una esperanza cada vez más débil la anhelada plenitud.

IX.2.1. Desde la ventana

El sujeto cansado, triste y temeroso del mundo que en “Cansancio” (*LTT*, 14) pasaba ante la ventana de una graciosa adolescente ahora contempla él desde la suya. Ya se ha visto en el capítulo VI el eje de dicho poema: la mujer. También se ha mencionado la actitud de este sujeto agobiado, desesperado e incapaz de acceder al amor; un individuo del que se desconoce la edad, pero en el que se intuye un espíritu longevo que, probablemente, no corresponda a su cifra vital⁸⁷⁴.

Las ventanas, en la poesía de Ramos Sucre, se convierten en un espacio fundamental, pues son numerosas las composiciones desarrolladas en entornos cerrados

⁸⁷⁴ Especialmente interesante para este capítulo resulta, en el poema, la identificación del personaje con los elementos naturales, por ejemplo:

- El sujeto se mueve por lugares acordes al ánimo del sujeto: «barrios de la miseria y el vicio» (14).
- Se habla de que «La enfermedad de vivir arrecia como una lluvia helada y triste» (14).
- Aparece «la naturaleza que a esta hora del año se viste de funerales atavíos, haciéndome comprender que no estoy solo, que cuanto vive sufre, y todo vive» (14).
- «La desgracia» (15) «se acerca como una ola hinchando el seno rugidor» (15).
- Al espíritu del sujeto «sólo alcanza fuerza para esa melancólica simpatía con que el viajero en reposo contempla la palmera lejana, encendida en el último adiós del sol, única compañera sobre la vasta soledad» (15).

donde se establece, a través de estas, la apertura al mundo –sin desprenderse del todo de la seguridad que genera el hogar–. Bachelard, en la segunda parte de *La tierra y las ensoñaciones del reposo*, publicado en 1948 –concretamente en el cuarto capítulo, titulado “La casa natal y la casa onírica”–, considera que la ventana:

...es un ojo abierto, una mirada sobre la llanura, sobre el cielo lejano, sobre el mundo *exterior* en un sentido profundamente filosófico. La casa le da al hombre que sueña *detrás* de su ventana, y no en su ventana, detrás de la pequeña ventana, detrás de la lumbra de la buhardilla, el sentido de un *exterior* tanto más diferente del interior cuanto que es más grande la intimidad de su habitación. Tal parece que la dialéctica de la intimidad y del universo sea precisada por las impresiones del ser oculto que ve el mundo en el marco de la ventana (2006: 134).

La ventana, para los personajes del venezolano, funciona precisamente como un ojo que ofrece el espectáculo exterior al tiempo que amplía la sensación de refugio en el interior. Mirar por la ventana supone no solo conocer lo de fuera, sino incrementar la sensación de resguardo íntimo, algo que se puede percibir en los poemas ramosucreanos. En relación a las composiciones en las que cabe advertir esta predilección por las ventanas, cabe mencionar:

- “Cansancio” (*LTT*, 14-15): «Gratitud más que amor siento por esa adolescente que cada tarde, a mi paso por delante de su ventana, recompensa con una sonrisa mi trabajo agobiador del día entero».
- “Al pie de un cipó” (*LTT*, 27-28): «...cuando desde la ventana de su cuarto de enfermo comparaba su reclusión con la libertad del mar lejano...».
- “Miércoles de ceniza” (*LTT*, 42): «El olvido, inexorable centinela, custodia su ventana».
- “El episodio del nostálgico” (*LTT*, 45): «Siento, asomado a la ventana, la imagen asidua de la patria».
- “La ventana” (*LTT*, 68): «Ella está puesta a la ventana, desierta de galanes».
- “A una desposada” (*LTT*, 79-80): «...y su relato y mi único sueño venturoso terminaron cuando la aurora llamaba, enamorada, a mi ventana».
- “El rezagado” (*LTT*, 90): «He dejado mi lecho, y me he asomado, por mirar la calle, a la ventana de la sala en ruinas».
- “El aventurero” (*LTT*, 101): «Escrutaba, asomado al ventanal, el cielo manchado de luz tímida».

- “El cruzado” (*LTT*, 108-109): «Desde mi ventana remontada miro a mis pies la ondulación de la floresta».
- “La casa del olvido” (*LTT*, 116-117): «Una alta ventana descubre el cielo sublime».
- “El emigrado” (*LFF*, 278): «Me asomé por la ventana y sólo vi la calle anegada en sombras».
- “La venganza de Viviana” (*LFF*, 288): «La señora está sentada en una silla de roble y mira, por la ventana, el bosque maligno».
- “El extravío” (*LFF*, 295): «Visité, no obstante la hora avanzada, la sala en donde se me aceptaba de buen grado. Las ventanas dejaban salir a la calle una luz profusa».
- “Los gallos de la noche de Elsinor” (*LFF*, 299): «...la joven macilenta había cautivado mi atención al asomarse por la ventana con el propósito de descubrir la hora en el reloj de la plaza».
- “El desesperado” (*LFF*, 300): «Decidí levantarme del lecho, para concluir de una vez la vida intolerable y me dirigí a la ventana de recios balaustres, alzada vertiginosamente sobre un terreno fragoso».
- “El alivio” (*LFF*, 302): «Las ventanas del contorno permanecían cerradas y ninguna doncella se asomaba a mirar el parque silencioso».
- “Las mensajeras del alba” (*LFF*, 322): «Las dos hermanas se han asomado a la ventana».
- “El adolescente” (*LFF*, 324): «Una mujer espía mis pasos desde una ventana circular».
- “El viaje” (*LFF*, 341): «Una imagen vaporosa se anuncia detrás de los vidrios húmedos y viejos de la ventana y se pierde velozmente en la profundidad de los salones interiores».
- “El clima del nopal” (*LFF*, 386): «Describe la estancia en donde pasó de esta vida y quedó yacente, sin auxilio ni compañía. Un soplo del norte rompía a cada paso los ventanales, arrojaba lejos el perfume de los sahumeros y extinguía, delante del crucifijo de marfil, un cirio de lumbre mustia».
- “Lucía” (*ECE*, 139): «Yo abría las ventanas de la cámara desnuda y fiaba el nombre de la ausente a los errores de una ráfaga insalubre».
- “Azucena” (*ECE*, 154): «El miedo ha derruido la grandeza y trabado las puertas y ventanas de su vivienda lucida».
- “La visita” (*ECE*, 197): «Los hijos del rústico pierden el sentido al descubrir en su ventana, poco después, el semblante de un oso crepuscular».
- “El rencor” (*ECE*, 202): «La artista divisa, por la ventana de su balcón, el río fatigado y el temporal de un cielo variable».
- “La merced de la bruma” (*ECE*, 214): «Yo diviso a través de la ventana el desmán de un oso y el sobresalto de unas aves lentas, de sueño precoz».

- “El sedentario” (ECE, 217): «Invade la cámara por la ventana fiel a la luna desierta e infunde el sobresalto de la vida en la imagen de un hombre, portento del arte mecánica»
- “De profundis” (ECE, 223): «Yo me insinuaba hasta su ventana en medio de la oscuridad crepuscular».
- “La virgen de la palma” (ECE, 245): «Una mujer inmaculada, ajena de sí misma, se recató de mí y del trote petulante de mi caballo en el secreto de su ventana».
- “La huella” (ECE, 256): «Yo me había asomado a la ventana después de consignar en un escrito los azares de una pasión ideal».
- “La ciudad de los espejismos” (ECE, 258): «Yo me incorporaba de donde yacía, atinaba un camino entre los muebles del estrado, sala de las ceremonias, y abría en secreto las ventanas».
- “El bienaventurado” (ECE, 263): «El salmo del exilio y de la congoja subía de la celda a las ventanas de mi sala, en el país erial».
- “Residuo” (LAP, 428): «Salí a una ciudad ilustre y las vírgenes cerraban su ventana al acento de mi laúd siniestro».

He aquí una nueva muestra que respalda la continuidad estética de los poemas ramosucreanos y, por ende, su interpretación sincrónica. Del cómputo en su obra de personajes relacionados con la observación a través de ventanas se observan diez poemas en *La torre de Timón*, otros diez en *Las formas del fuego* y once en *El cielo de esmalte*, así como la inclusión de estas también en su último poema: “Residuo”. Cabe advertir a lo largo de toda su producción, desde sus composiciones iniciales hasta la última conocida, una inclinación especial por los personajes contemplativos que, a través de la observación, dejan paso a las reflexiones más trascendentales. La ventana en la simbología de Ramos Sucre adquiere connotaciones positivas, pues se convierte en un espacio de cobijo y reflexión, donde los personajes pueden cavilar sobre los enigmas del universo mientras buscan respuestas inspiradoras a estos en el horizonte. Además, a las ventanas no se pueden dejar de sumar los balcones, como en “El familiar” (LTT, 10-11); no obstante, hemos limitado el cómputo a este tipo de abertura por limitar la salida completa del personaje al exterior.

A este respecto, en relación con las ventanas, resulta interesante señalar que Safranski (2009: 79, 192) se refiere a los sujetos románticos que miran por la ventana y

distingue entre ellos a los filisteos⁸⁷⁵ –aquellos que hacen la vida prosaica al rechazar sus deseos– y a los que añoran⁸⁷⁶. A Ramos Sucre y a sus sujetos, seducidos con la promesa de recuperar la plenitud sentida tiempo atrás, ha de colocárseles en el segundo grupo. Contemplando, pues, desde la ventana, los personajes ramosucreanos van a intuir la posibilidad de escapar del abatimiento y acceder a la plenitud gracias a la visita de ultratumba. Antes también se interesarán por la nigromancia. Para ilustrar esta tendencia contemplativa analizamos a continuación dos poemas interesantes por los sujetos poéticos empleados en ellos: una dama y una flor respectivamente. A ambos parece encontrarse próximo al sentir de Ramos Sucre.

En el poema titulado precisamente “La ventana” (*LTT*, 68), el sujeto poético implícito se refiere a una dama contemplativa, paradigma del talante que apuntamos:

LA VENTANA

Ella está puesta a la ventana, desierta de galanes. Vestida de luto y pensativa, reclama la atención de los artistas y demanda la reverencia de los soñadores. Ajada por el tiempo, regala y apacigua las almas afligidas.

⁸⁷⁵ Traemos a colación las interesantes palabras de Safranski: «Los románticos llaman “filisteo” a quien se prescribe a sí mismo por completo la utilidad. Un romántico se siente orgulloso de no ser un filisteo, y presente, sin embargo, que apenas podrá evitar serlo cuando se haga mayor. La expresión “filisteo” proviene de la jerga estudiante y designa despectivamente en la época al no estudiante, o bien a una persona que lo fue, pero ahora está inmerso en la vida normal de la burguesía, sin las libertades estudiantiles. Para los románticos, el “filisteo” se convierte en emblema del hombre corriente por antonomasia, del cual quieren distanciarse. El filisteo no es simplemente alguien que aprecia lo normal, lo regular, pues a veces esto lo hacen también los románticos, sino alguien que explica de manera prosaica lo maravilloso, lo prodigioso, e intenta reducirlo a una medida normal. El filisteo es un hombre inmerso en el resentimiento, un hombre que toma lo extraordinario por ordinario e intenta empequeñecer lo sublime. Se trata, por tanto, de personas que se prohíben a sí mismas la sorpresa y la admiración [...]. Si alguna vez el burgués se entrega a lo “excéntrico”, lo hace solamente desde un suelo seguro, a ser posible desde la ventana; permanece en casa y no se deja seducir de forma duradera hacia la lejanía [...]. La poesía es útil para los filisteos en la medida en que, como interrupción refrescante, repara la capacidad normal de trabajo [...]. El filisteo no sabe que lo es. Si lo supiera, habría ido ya más allá de sí mismo. Pero ¿no ha ido ya una vez más allá de sí mismo cada uno de nosotros cuando no sabíamos quiénes éramos, o sea, en la niñez? Sin duda alguna, y por eso pertenece a la condición del filisteo olvidar los sueños de su infancia, o traicionarlos; y, a la inversa, los románticos intentan permanecer fieles a los sueños de su infancia, toman a pecho la admirable exhortación del Marqués de Poza a Don Carlos: “Dígale: a los sueños de la juventud has de atender, cuando un hombre hecho alcances a ser...” (Safranski, 2009: 179).

⁸⁷⁶ «No sólo los filisteos miran desde cuartos secretos, también el que añora mira desde la ventana [...]. Las ventanas abren la mirada a ventanas abiertas, a imágenes que llevan a lo imprevisible, y quien escucha “la corneta de postillón en el país silencioso”, que llama a ponerse en marcha, querría desaparecer en tales imágenes. Pero continúa ante la ventana. ¿Por qué? Quizá porque las ventanas no acaban; queda siempre una distancia» (Safranski, 2009: 192).

Vuelve los ojos de la calle solitaria a la colina opuesta, por donde el día se aleja como un rey asiático sobre lardo elefante. Observa la sombra que adelanta con el furtivo paso de la mendiga a un festín regio.

Conforma el ánimo con el apocamiento de la luz; bendice con un recuerdo la estrella más temprana; y mira que los celajes dolorosos componen una escena de holocausto, donde su esperanza, casta Ifigenia, sucumbe entre lamentos.

Esta composición se incluyó en *Trizas de papel*, con el mismo título y ocupando la posición trigésima quinta (R.S. 1991: 95). En ella, una dama refleja su pesar interno a través del cromatismo oscuro de su vestimenta. En actitud meditativa, observa el ambiente que la circunda: la calle vacía, la colina tras la que se esconde el sol y la entrada de la noche. Con el paso del tiempo, su juventud va desvaneciéndose y, con ella, la esperanza de hallar, alguna vez, un galán en su ventana. Durante la caída del sol, la dama apenas se dedica a otra cosa que a contemplar el paisaje y meditar sobre su desdicha. Pese a la brevedad del poema, Ramos Sucre logra introducir una comparación sorprendente, de una plasticidad deslumbrante y de una gran originalidad: «el día se aleja como un rey asiático sobre lardo elefante». La imagen es de un exotismo hermoso. Asimismo, la noche se metaforiza con una mendiga que se aproxima, sigilosa, a un festín real donde, probablemente, pueda hurtar algún alimento. Ambas visiones surgen desde la visión compungida que la dama tiene desde su ventana.

La ventana, pues, resulta un espacio idóneo para la nostalgia más feroz. Incluso los vegetales experimentan deseo de huir al contemplar a través de ella, como sucede en “La casa del olvido” (*LTT*, 116-117):

LA CASA DEL OLVIDO

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, 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 una 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 hurraño 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.

Este poema resulta llamativo por no perder la intensidad a pesar de su extensión y de articularse en torno a un sujeto poético implícito. En el interior del poema, no obstante, los párrafos segundo, tercero y cuarto constituyen una incursión en el aspecto físico y psíquico de un vegetal personificado: una flor. La estructura del poema se articula, por tanto, del siguiente modo:

- Sección A- Descripción del ambiente nocturno. Se corresponde con el primer párrafo. En ella se describe la estancia de una casa en la oscuridad de la noche.
- Sección B. Ocupa desde el segundo párrafo al cuarto. Aquí se produce la focalización interna y externa en el único ser vivo: una flor.
- Sección A'- Descripción del ambiente diurno. Incardinada en los dos últimos párrafos. En ella regresa a la casa mencionada, pero no se centra en una estancia, sino en la casa en su conjunto y en el exterior con la llegada del alba.

Tanto la estancia descrita en el poema como la casa se caracterizan por su antigüedad, soledad y oscuridad —proyección de la noche exterior⁸⁷⁷—. De cierto carácter atávico, esta mansión es un lugar idóneo para la meditación, el desconsuelo y el recuerdo de tiempos mejores. Mediante una prosopopeya se indica que el único visitante de esta casa es el sueño, que aparece como un ser alado. Pero en el interior de esta mansión habita también un ser vivo ansioso por salir de la oscuridad en la que se halla: una flor.

⁸⁷⁷ En relación con el léxico empleado en el poema, resulta interesante mencionar el modo en el que el mundo interior se opone al exterior. Ambos espacios son descritos, respectivamente, con términos vinculados a lo oscuro e incluso mortuorio y a la luz y la vida. En el interior de la casa todo es oscuridad, antigüedad, sombra, negrura, desierto, desconsuelo, retiro, fantasmas, muerte, funeral, rigor... En el exterior está lo sublime, lo lumínico, la vida, el horizonte —símbolo de posibilidades— y el medio para mitigar los daños anímicos: la aurora.

Esta flor pura, de aspecto marmóreo y color pálido, sin daño alguno y sin olor, desea huir de la oscuridad que la rodea. Ha perdido sus rasgos más genuinos: el color y el aroma; se ha convertido en una flor artificial, desconocedora del mundo en su clausura obligada. La flor, que asciende junto a la jamba de la ventana, observa las nubes. Le recuerdan a ninfas, a la virgen cazadora –Atalanta– y quisiera imitarlas. He aquí, una vez más, esa visión nostálgica del exterior desde el enclaustramiento del ser. Sin embargo, el encierro en “La casa del olvido” es más trágico por ser irremediable: el vegetal no puede desplegar sus raíces, elevarse al cielo es una mera ilusión de antemano frustrada. No obstante, muy quijotesca, la flor no pierde la esperanza.

Junto a las nubes, la flor observa también una estrella, con la que gusta relacionarse y, seguidamente, el sujeto implícito alude al verdadero amor del vegetal: el estanque próximo. Pero este amor resulta imposible, aún más que el que pretenden Julieta y Romeo, porque ni el estanque ni la flor pueden ejecutar acercamiento alguno. Es este un modo hermoso de reflejar, por parte de Ramos Sucre, la imposibilidad del deseo. Junto a este paisaje, la imposibilidad unitiva también se expresa con el atavío de monja que se le otorga a la flor tras la llegada de la luna: la presencia del astro imita una aureola sobre el vegetal. Sin embargo, pese a todo, el estanque mantiene su «agua virginal» y la flor no pierde su ilusión por escapar de la oscuridad y morir –porque en el exterior hay vida y se puede morir y dentro de la casa ya se está muerto–. Observamos, pues, la tendencia reflexiva de estos personajes que ensayan sus últimas tentativas para alcanzar el todo. A este respecto, es preciso indicar que el Fausto ramosucreano es más sereno que el goethiano –al menos, el de la primera parte⁸⁷⁸–. Un poema en el que hallamos un Fausto de estas características es “Discurso del contemplativo” (*LTT*, 39), composición incluida en *Trizas de papel*, en el lugar duodécimo con el mismo título (R.S., 1991: 37-38). Aquí,

⁸⁷⁸ Como apunta Helena Cortés Gabaudán en su Introducción a la edición de *Fausto* (2010: 9-10): «nada tiene que ver el doctor Fausto de la primera parte, un personaje todavía lleno del inconformismo y la genialidad del 'Sturm und Drang', un personaje que se inflama por Margarita con toda la fuerza de ese movimiento prerromántico de la literatura alemana que fue tan puramente juvenil para lo bueno y para lo malo, con el Fausto de la segunda parte, más sereno (más clasicista), menos ardiente y que corre en pos de puras entelequias».

Ramos Sucre se refiere a un personaje estoico, comedido, cuyos rasgos románticos aparecen atenuados:

DISCURSO DEL CONTEMPLATIVO

Amo la paz y la soledad; 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. Ocupará el centro del patio, en medio de árboles que, para salvar del sol y del viento el sueño de sus aguas, enlazarán 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 hasta mí 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 circularán 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 espléndidos 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 sobrá 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.

Este ser necesita un espacio propio en el que desarrollar su contemplación, y qué mejor lugar que una casa amplia, situada en plena naturaleza, con gruesas paredes que impidan la entrada de ruidos del exterior. Espacio de calma absoluta donde las noticias del exterior llegan mitigadas y amortecidas, como si «una atmósfera pesada» les dificultase el paso y las atenuase. Ni «sentimiento enfadoso» ni «impresión violenta» podrán alterar el ánimo del protagonista; nada resquebrajará la burbuja de paz en la que vive. En este refugio en el que el ruido no tiene acceso —«en la distancia acabará el ruido antes que invada mi apaciguado recinto»—, el contemplativo solo es perturbado por el sonido del agua de una fuente intermitente —fuente que suena cuando el sujeto poético lo desea, casi como un manantial natural que erupciona, como un pequeño géiser, a la orden

del contemplativo: «cuando yo quiera oír su chorro abundante»⁸⁷⁹–; una fuente cuyas aguas plácidas están protegidas por las copas entrelazadas de unos árboles que gimen bajo el viento y el sol y que impiden el paso de la luz hasta él –le llegará la luz «después de perder su fuego en la espesa trama de los árboles»–. Sólo las aves acudirán a visitar a este contemplativo, que se entretendrá escuchándolas y así hallará consuelo en su malestar.

La contemplación en este entorno natural provoca bienestar al sujeto, que se halla en armonía consigo mismo y con la naturaleza que observa a su alrededor. Pasa el tiempo dedicado al estudio y a la meditación sin que «interés humano ni anhelo terrenal» lo perturbe. Todo este proceso lo conducirá al «ambiguo deslumbramiento de la verdad inalcanzable», a pretender conocer la respuesta de la pregunta que lo atormenta; la cual, sin embargo, nunca logrará alcanzar por completo. La actitud estoica del sujeto, su serenidad ante cualquier tipo de circunstancias –pues su equilibrio no se ve perturbado por «los días espléndidos de sol» ni por «los opacos días de lluvia»–, lo asemejan a «la esfinge ante el mar de las arenas africanas». Calmo, tranquilo, silente; conocedor de un destino que, impertérrito, espera; sabedor de la existencia de misterios y enigmas, todo ello asemeja al contemplativo a una esfinge. Un hombre que apenas necesitó a los hombres en vida y que tampoco los necesitará después de muerto –«a mi cadáver sobrá por tardía la atención de los hombres»–, sólo el anuncio del amanecer y la compañía de los pájaros realizarán el mejor rito de sus funerales.

En conclusión: el Fausto que Ramos Sucre nos presenta es un ser más tranquilo, reflexivo, de espíritu sublime, de interior inquieto. Este Fausto, de soberbia apaciguada y potenciada sensibilidad, halla interrogantes inspirativos en el universo, busca respuestas –ya lo hemos visto– en la creación, también en la intelectualidad, pero persiste el malestar que lo atormenta. Entonces lo intenta con la magia y con el trato mefistofélico.

⁸⁷⁹ A modo de curiosidad, la fuente intermitente también se encuentra en un poema de *Elogios*, de Antonio Machado, obra recogida en 1936 en sus *Poesías completas* (2007: 258-259) titulado “A Juan Ramón Jiménez”: «Era una noche del mes/de mayo, azul y serena./ Sobre el agudo ciprés/brillaba la luna llena,/ iluminando la fuente/en donde el agua surtía/ sollozando intermitente./ Sólo la fuente se oía».

IX.2.2. Liberarse de lo oficial: nigromancia

Como recuerda Lleonart (1943: 56), en la segunda parte de la tragedia goethiana, el don mágico pasa a Fausto. Los pensamientos apesadumbrados del personaje al inicio de la tragedia se pueden entender como el deseo de alcanzar un verdadero saber, desprendiéndose de todo lo accesorio adquirido o, lo que es lo mismo: del falso saber. Porque en realidad, nunca ha sabido⁸⁸⁰. También en la poesía de Ramos Sucre es habitual encontrar «Mitos relacionados con culturas antiguas, contenidos de carácter hermético, ideas religiosas y creencias mágicas de diversas fuentes se mezclan en esas vivencias dando lugar a un producto artístico muy singular» (Alfonzo Perdomo, 1988: 63) e incluso en el propio poeta cabe advertir el proyecto que Álvarez (1992: 140) señala y que, al final, no es otro que acceder al secreto:

el ansia vital que persigue la suprema explicación, la verdad que todo lo abarca, es la causa que incita al solitario a la elección del camino que él mismo traza, donde el dominio de lo oculto y el estudio pertinaz intentan sosegar o dar consuelo a su agitado espíritu y fantasía exaltada (Álvarez, 1992: 140).

Para este último intento antes de sucumbir a una muerte voluntaria, los sujetos ramosucreanos muestran dos posibilidades: bien sufren los efectos de la magia, como en “Hechizo” (*LTT*, 81) o bien se entregan a la práctica de esta, intentando ser «árbitro de los elementos» mediante una «ciencia aborrecida», como escribe en “Cuento desvariado” (*LTT*, 118). Curiosa intromisión de la voz del autor, por cierto, en el sintagma «ciencia aborrecida», opinando sobre el mismo⁸⁸¹ y conectando, así, con el sentimiento que experimenta Fausto hacia la práctica mágica, como expresa en su parlamento inicial:

FAUSTO.

Por eso me he entregado a la magia
a ver si por la fuerza o por la boca del espíritu
algún misterio me es revelado

⁸⁸⁰ Escribe Vicente Aleixandre en su poema “La oscuridad” (2001: 262 [vv. 20-24]): «Y la noche ha llegado. Es la noche larga./ Acéptala. Acéptala blandamente. Es la hora del sueño./ Tiéndete lentamente y déjate lentamente dormir./ Oh, sí. Todo está oscuro y no sabes. Pero ¿qué importa?/ Nunca has sabido, ni has podido saber».

⁸⁸¹ Consideramos tal intromisión debido a que el personaje entregado a ella no pretende abandonarla, al contrario, pues aspira a perpetuarla en un joven que ha hallado abandonado, al que pretende instruir en tales artes: «Debía transmitirle las enseñanzas fiadas a la memoria de una secta formal, temerosa de escribirlas».

y ya no necesito sudar la gota amarga
por tener que decir lo que en realidad ignoro;
a ver si al fin conozco lo que el mundo
en su más hondo interior tiene encerrado,
a ver si veo la fuerza productora y la semilla
y ya no necesito seguir removiendo palabras.
(Goethe, 2010: 53 [vv. 377-380]).

Entre los sujetos que padecen los efectos de la brujería, véase, como hemos dicho, “Hechizo” (*LTT*, 81):

HECHIZO

La tarde aterida vestía de azul, ceniza y plata. Las neblinas, fantasmas de la atmósfera, bajaban la escala del monte procero hasta las ondulaciones de la tierra dura y parda. Circulaban arpegios moribundos, sonos eolios, gemidos del aire. Descendía en sacudidos copos la tristeza y una difusa luz tildaba los vértices de cristal.

La niña de infausta belleza rompía con emersión de nelumbo el lago del tedio. Lucía también colores austeros y marchitos, excepto el azul cándido de los ojos infantiles y el lujo solar de la cabellera, capaz de coronar con majestad de tiara su continente de sacerdotisa intacta, al servicio de una religión astronómica.

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. Y ella misma, druidesa de espantoso bosque, sugiere el lago de una comarca hiperbórea, oscuro y glacial, de donde huyera la danzante luz con el arribo de noviembre. Y su rostro perdura en mis ojos desde que me apareció por vez primera en el curso de un letargo, del cual desperté con la súbita fractura de un espejo, en medio de mansión desamparada, una noche interminable.

La noticia de su nombre debía preannunciar mágicamente este segundo encuentro, parecido al reconocimiento fortuito, desenlace de los dramas fatales. Yo conocí aquel nombre leyéndolo con dificultad a la luz de arrinconada lámpara, en la sala de una fiesta concluida. Aquella luz era intermitente, fuliginosa y de color pálido. También eran de color pálido los contados trechos libres del cielo y, con significación de presagio irrevocable, una nube enorme, vampiro de alas satánicas, estorbaba en aquel instante el nacimiento del sol.

Aunque el asunto principal del poema es la sentimentalidad amorosa del sujeto poético hacia una joven que ha conocido en sueños, toda la composición se elabora en un tono impregnado de tintes mágicos. El protagonista ha sufrido el “Hechizo” de una «sacerdotisa intacta, al servicio de una religión astronómica», de una «druidesa», una «niña de infausta belleza» de la que no alcanza a conocer nada más, pues «la súbita fractura de un espejo» lo desvela. Solo cuando conozca el nombre de la joven gracias a la lectura del mismo en una sala donde ya ha concluido una fiesta, el hechizo dará lugar a una desgracia imparable. Resulta especialmente significativo el entorno que presenta en el poema. El paisaje inicial conecta con los entornos sublimes propiamente románticos, paisajes naturales dominados por montes, nubes, mansiones abandonadas. Asimismo, parece digna de señalar la presencia de la niebla inicial de la composición y la «nube

enorme» del final de la misma, extendiendo la tristeza una, impidiendo la salida del sol otra. Sin embargo, la magia tampoco va a resultar motivo de satisfacción para el sujeto ramosucreano, como sucede en “La penitencia del mago” (*LTT*, 106):

LA PENITENCIA DEL MAGO

Recibí advertimientos numerosos de origen celeste cuando empezaba a iniciarme en una ciencia irreverente. Me disuadían de seguir la demanda de verdades superiores a la fragilidad del hombre, y me amenazaban con la pérdida de la felicidad el mismo día de tenerla a mi alcance y con la prolongación expiatoria de mis días.

La meditación orgullosa había desmedrado aceleradamente mi organismo, anticipando las señales de la vejez.

Vi en la ruina de mi salud el último aviso de una potestad indignada.

Volví en mis fuerzas retirándome a la soledad de un predio, defendido por barrancos y hondones. De allí salí más tarde, en busca de impresiones nuevas, para un reino de tradiciones y de ruinas. Y, debajo de un pórtico despedazado, encontré una mujer adolescente, de ojos extasiados.

De tanto frecuentar su trato plácido, sentí el contagio de su arrobamiento, y sané de la zozobra anterior, disfrutando una promesa de bienestar.

Una tarde le referí los atentados de mi pasada curiosidad soberbia.

Mis palabras alarmaron su imaginación; ratificaron temores informes de peligros entrevistos o soñados durante su niñez retraída. Aquel sobresalto comenzó la abolición de su pensamiento y fue el estímulo de una agonía larga.

Seguí adelante al comenzar el advenimiento de las amenazas fatales. Buscaba un lugar apacible donde pagar el resto de la sanción irrevocable y esperar el diferido término de mis días.

Di con este país sumido en silencio nocturno. Escogí para edificar mi retiro la sombra de esta selva, tapiz desenvuelto al pie de los montes.

Sobre la selva y sin alcanzar la altura de los montes, vuelan ocasionalmente algunas aves de alas fatigadas.

Este poema puede ser entendido como síntesis del presente capítulo. En él, el sujeto poético explícito no identificable manifiesta su deseo de adquirir más sabiduría y acceder al desvelamiento de los misterios a través de la magia. El coqueteo con estas disciplinas provoca una merma en la salud del personaje, quien experimenta la llegada precipitada de la vejez –como también le sucede al personaje de “El cruzado” (*LTT*, 108-109), quien en un «espejo nebuloso» contempla «asombrado» su «faz de anciano»—. Tras el abandono de esta ciencia, decide salir al mundo. Allí, como le sucede a Fausto, encuentra «una mujer adolescente», cuyo trato lo hace creer en una felicidad posible. Ella, sin embargo, enloquece a su lado hasta fallecer y el sujeto, finalmente, escoge un entorno selvático donde «edificar» su «retiro» para sumirse en el «silencio nocturno». Los paralelismos del texto con la tragedia goethiana resultan evidentes: Fausto experimenta también deseos de amplitud, «la comunión con el todo era su ideal» (París, 2001: 260).

Al no lograrlo mediante la intelectualidad y tampoco a través del amor –tanto Margarita⁸⁸² como Helena⁸⁸³ terminan falleciendo– opta por entregarse a la construcción en la segunda parte, intentando dominar la naturaleza⁸⁸⁴. Solo al final halla este viajero espacio-temporal un lugar donde asentarse, como también le sucede al personaje ramosucreano (Watt, 1999: 219). La penitencia de este mago que desea alejarse del mundo puede llegar a desembocar en el arrepentimiento que experimenta Fausto hacia el final de la tragedia goethiana, a la “Medianoche”, en el quinto acto de la segunda parte, cuando se lamenta de haberse introducido en el mundo de la nigromancia:

FAUSTO.

... ¡Si pudiera alejar la magia de mi camino,
si pudiera borrar todo conjuro de mi memoria,
si pudiera estar ante ti, Naturaleza, como un hombre sin más
entonces sí que valdría la pena ser una persona mortal!
(Goethe, 2010: 749, [II, 5, vv. 11404-11407]).

Al aproximarse su muerte, Fausto echa a la Inquietud de su presencia y ella lo deja ciego soplándole en la cara. Es en este momento cuando, paradójicamente, Fausto comienza a ver con claridad:

FAUSTO.

La noche parece penetrar más y más hondo,
pero brilla en mi interior una luz clara
(Goethe, 2010: 755, [II, 5, vv. 11499-11500]).

Sin embargo, este abatimiento contemplativo seducido por la aparente certeza del pacto, cúmulos nubosos que aparentan grosor pero que se desvanecen, no va a hacer más que generarles a los sujetos ramosucreanos una insatisfacción mayor. Tampoco el

⁸⁸² En su celda –«A mi madre la maté,/ a mi hijo lo ahogué» (Goethe, 2010: 317 [I, 4507-4508])–, Margarita rechaza escapar con Fausto de “La cárcel”: «No, no debo irme; para mí no queda ya esperanza» (Goethe, 2010: 319 [I, v. 4544]) y allí muere, finalmente perdonada.

⁸⁸³ Tras la muerte de Euforión, Helena, en “El bosquecillo umbrío” se dirige a Fausto en estos términos: «Roto está el vínculo de la vida como el del amor;/ llorando por ambos digo con dolor adiós/ y me arrojo una vez más en tus brazos./ ¡Perséfone, acógenos a mí y al niño!» (Goethe, 2010: 657 [II, 3, vv. 9941-9944]). Helena regresa al inframundo y a Fausto solo le queda de ella su velo y vestido –ambos, por cierto, disueltos en nubes que transportan al personaje–.

⁸⁸⁴ «Ágiles peones de unos sabios señores/ excavaron fosos, alzaron diques,/ reduciendo los derechos del mar/ para ser ellos señores en su lugar» dice Filemón a Baucis en “Región abierta” (Goethe, 2010: 729 [II, 5, vv. 11091-11094]).

esoterismo colindante con los poderes divinos le granjean a los sujetos ramosucreanos una mínima compañía que pueda resarcirles, como sucede en “El talismán” (*LFF*, 275):

EL TALISMÁN

Vivía solo en el aposento guarnecido de una serie de espejos mágicos. Ensayaba, antes de la entrevista con algún enemigo, una sonrisa falsa.

Había exterminado las hijas de los pobres, raptándolas y perdiéndolas desdeñosamente. Alberto Durero lo descubrió una noche en solicitud de una incauta. El galán se había provisto de un farol de ronda para atisbar a mansalva y volvió a su vivienda después de un rodeo infructuoso y sobre un caballo macilento. El artista dibujó, el día siguiente, la imagen del caballero en el acto de regresar a su guarida. Lo convirtió en un espectro cabalgante y le substituyó el farol de ronda por un reloj de arena.

El caballero habita una casa desprevnida de guardianes, sumida en la sombra desde la puesta del sol. No se cuenta de ningún asalto concertado por sus malquerientes.

Se abandona sin zozobra al sueño inerme. Fía su seguridad al efluvio de una redoma fosforescente, en donde guarda una criatura humana, el prodigio mayor del laboratorio de Fausto.

En esta composición, el sujeto poético implícito se refiere a un caballero que vive en soledad, rodeado de espejos mágicos. Con la presentación de este entorno, el tono sobrenatural irrumpe con sencillez en la escena: el individuo se encuentra tan próximo al elemento mágico que emplea tales objetos como decoración. Quizá cuente con una cantidad considerable de tales instrumentos. Asimismo, su soledad es tan atroz que, como se ha mencionado anteriormente, debe practicar una sonrisa antes de encontrarse con alguien –alguien que, seguramente, será un enemigo–. Este individuo, interesado en las artes nigrománticas, es, además, un asesino que acaba con la vida de jóvenes inocentes y desvalidas. Tras la referencia cultural a Alberto Durero, el lector configura con total nitidez el perfil de este personaje: un hombre a caballo con reloj de arena incluido en sustitución de un farol. La alusión remite de modo directo a una de *Las Estampas Maestras*, concretamente al grabado *El caballero, la muerte y el diablo*, realizado en 1513 con la técnica del buril, a la que hemos aludido anteriormente. Ramos Sucre está llevando a cabo una écfrasis que trasciende lo descriptivo, actividad que reitera en otras ocasiones⁸⁸⁵ y que, sin duda, resulta un tema de estudio tremendamente interesante. También Borges (2011: 324-325), en “Dos versiones de *Ritter, Tod und Teufel*” encuentra

⁸⁸⁵ Véase, por ejemplo, “Gloria” (*ECE*, 241): «Alberto Durero podría asignarle, de alumno, el león de San Jerónimo», en referencia al grabado de 1514 titulado *San Jerónimo en su gabinete*. La superación de los límites entre géneros en el caso de Ramos Sucre llega, incluso, a trascender la disciplina literaria para producir una hibridez interdisciplinaria. El estilo de la vejez aspirando al absoluto en todo su esplendor.

inspiración poética en el artista alemán. La composición ramosucreana finaliza introduciendo una referencia a Fausto y, concretamente, al homúnculo que Wagner crea en el segundo acto de la segunda parte, en el “Laboratorio” y que, finalmente, se marcha con Mefistófeles a la “Noche de Walpurgis clásica”:

WAGNER.

... Ya se aclaran las tinieblas;
ya en lo más hondo de la redoma
arde una suerte de carbón al rojo vivo;
sí, como el carbunclo más precioso,
lanza fulgores que atraviesan la oscuridad;
¡parece una luz blanca y clara!
¡Ah, que no lo pierda esta vez! [...]
Se está haciendo un hombre.

MEFISTÓFELES.

¿Un hombre? ¿Y a qué pareja de amantes
habéis encerrado en vuestra chimenea?

WAGNER.

¡Dios me guarde! El antiguo estilo de procrear
lo declaramos vana torpeza. [...]
[Mirando hacia el hornillo.]
¡Ya brilla! ¡Mirad! Ahora sí que se puede esperar
que si partimos de muchos cientos de ingredientes
y mediante mezcla, puesto todo consiste en la mezcla,
componemos fácilmente la materia humana,
si además la aglomeramos en un alambique
y la destilamos convenientemente,
al final se habrá consumado calladamente. [...]
Veo bajo una forma graciosa
agitarse a un grácil hombrecillo.
¿Qué más queremos, qué más quiere ya el mundo?
Pues ya el misterio está a plena luz.
(Goethe, 2010: 469-471 [I, vv. 6819-6876]).

Esta criatura es, pues, el tipo de guardián que posee el caballero, su única compañía, su “talisman”; una creación artificial que, probablemente, lo abandone. Aquí se puede observar la insatisfacción que provocan las artes nigrománticas en los personajes que las practican. Una insatisfacción que también experimenta el Fausto de “El sedentario” (ECE, 217) y como también sucede, por ejemplo, en “El Gólem”, de Borges –aunque en este caso será por vía irónica–:

EL SEDENTARIO

En la mañana de ámbar, el murciélago rezagado vuelve a la torre sacrílega de Fausto. El ave réproba de Moisés llega de recoger en los calabozos el treno de los prosélitos del mal. Invade la cámara por la ventana fiel a la luna desierta e infunde el sobresalto de la vida en la imagen

de un hombre, portento del arte mecánica.

Fausto domina el estupor y dirige un puño de tierra al volátil siniestro, usando el arbitrio de la geomancia. Conjetura la pérdida de su alma en la eternidad al reconocer el esparcimiento del polvo en la sobremesa.

Sin duda, el poema remite al mismo episodio fáustico: la creación de vida mediante la técnica. Aquí, puesto que el creador es un “sedentario”, quien puede insuflar vida a la criatura aún inerte es el que llega de fuera: el murciélago, ave impura que no debe ser comida, según indica Moisés en el libro del Levítico (11, 19): «Entre las aves tendréis por inmundas y no las comeréis, por ser cosa abominable [...] el murciélago» (*La Santa Biblia*, 1987: 130 [Levítico, 11, 13-19]). La entrada del murciélago en la torre de Fausto provoca que este ejecute un rito geomántico. Animal asociado simbólicamente a anuncios mortuorios y a presencias demoníacas, Fausto parece querer evitar su presencia por más de un motivo. Sin embargo, durante la ejecución del rito, parece revelársele su futuro al esparcirse encima de un tapete la tierra que debía ir sobre el animal. Fausto, con sus capacidades mágicas, no ha dotado de vida al «portento del arte mecánica»; tampoco logra acabar con el murciélago infernal. Como se observa, en los poemas de Ramos Sucre la hechicería y los sortilegios no van a generar a los personajes ningún tipo de regocijo.

IX.2.3. La visita

Continuando con esta aspiración hacia la plenitud mal enfocada, es preciso mencionar la visita satánica y el pacto que implica. Intentando salir de la vida insípida en la que se encuentra, Fausto se entrevista con Mefistófeles y pacta con él en su estudio:

MEFISTÓFELES.

... Te daré lo que aún no ha visto ningún ojo humano.

FAUSTO.

¿Y qué puedes darme tú, pobre diablo?

¿Acaso alguna vez el espíritu de un hombre, en sus elevadas ansias fue jamás comprendido por alguno de los tuyos?

No. Que lo que tú tienes es un alimento que no sacia, rojo oro que sin descanso,

como si mercurio fuera, se te escurre entre las manos [...].

¡Muéstrame el fruto que se pudre aun antes de arrancarlo,

muéstrame árboles que a diario reverdezcan!

MEFISTÓFELES.

Semejante encargo no me asusta [...].

FAUSTO.

...De seguir como hasta ahora, soy ya un esclavo,
si lo soy tuyo o de otro, al fin ¿qué me importa?

MEFISTÓFELES.

Hoy mismo en el banquete de los doctores
cumpliré ya mis deberes de siervo.
¡Pero falta una cosa! Por tratarse de asunto de vida o muerte,
te ruego que un par de líneas me entregues [...].
Me lo firmas con una gotita de sangre.
(Goethe, 2010: 127-129 [I, vv. 1674-1737]).

Fausto pacta con Mefistófeles mediante su sangre, líquido vital que, al ser dominado por fuerzas malignas, transforma y domina a los sujetos en parte –el Fausto goethiano no llega a ser controlado del todo, pues es capaz de sentir amor por Margarita– o completamente –como sucede en *Drácula* (1897), de Bram Stoker–. El encuentro con lo demoníaco va a ser fundamental en la poesía ramosucreana, con frecuencia aparece el diablo en la poesía ramosucreana, como en el poema titulado “La visita” (ECE, 197):

LA VISITA

Los brujos del yermo se escondían a pasar los meses de la nieve en los senos del monte.
Un rústico los sorprendió en el curso de un sopor y murió de extinguir con su aliento una
lámpara de ónix, sobre una mesa de piedra, en la galería falaz.

Su hija, atenta a los signos de la lluvia, retiene en torno de sí los hermanos menores y los
persuade con la amenaza del temporal. Interrumpe la urdimbre de un tejido, solaz de la
espera, e imagina el caso de su progenitor. Distingue el acto imprudente y las consecuencias
del humo funesto.

Las almas de los brujos insensibles recorren el vecindario en forma de gnomos y las preside
Lucifer, vestido de gris.

La hija del rústico demanda el auxilio sobrenatural y lo retribuye de antemano, arrojando
por la ventana y al espacio libre un ratón, presente de los supersticiosos a Lucifer.

Los hijos del rústico pierden el sentido al descubrir en su ventana, poco después, el
semblante de un oso crepuscular.

La irrupción de lo luciferino en el entorno humano es otro intento de lograr la apertura a la que aspira Ramos Sucre. Pese a encontrarse en singular el título, son varias las visitas que tienen lugar en el poema: por un lado, la del rústico, de manera inesperada por ambas partes, encontrando a unos brujos escondidos en el monte; por otro lado, la del oso apareciendo por la ventana, metamorfosis del ratón lanzado previamente por ella. Dos visitas, todas impactantes, motivo de delirio e incluso de fallecimiento de los personajes.

En esta composición, por tanto, unos brujos se adentran a hibernar en el monte. La hija de un rústico, al estilo de la Penélope homérica, deja su tejido y retiene a sus hermanos menores mientras intuye la muerte de su padre, la cual, efectivamente, ha tenido lugar mientras este intentaba apagar una lámpara perteneciente a los brujos. Casi como si le robasen el aliento, el hombre cae y ella corrobora su presagio distinguiendo «el acto imprudente y las consecuencias del humo funesto». Las almas de esos brujos, «insensibles» a la muerte del rústico, se metamorfosean en gnomos y atraviesan el pueblo, con Lucifer a la cabeza. La huérfana Penélope, rogando clemencia al cielo por el terror satánico que ha ella se aproxima, lanza por la ventana un ratón, elemento con el que tradicionalmente se ha introducido el diablo en los hogares⁸⁸⁶ y este parece transformarse, al final, en un oso⁸⁸⁷, lo que provoca el desmayo de los hermanos.

Otras visitas de estos demonios ramosucreanos tienen lugar en momentos decisivos de la vida de los personajes. Tal es el caso, por ejemplo, de “El emigrado” (*LFF*, 278), donde el sujeto pretende cruzar un río con su hijo en brazos, pues va escapando de la plaga que arrasa la ciudad. Con «un hombre de estatura aventajada, cabellos rojos y dientes largos» se disputa el paso del río. Ambos parecen huir desesperadamente del horror natural que amenaza con alcanzarlos; así pues, este “emigrado” que da título a la composición bien puede ser el sujeto poético o también el personaje diabólico. Este último va a mostrar su falta de compasión cuando acuda a ofrecer al protagonista un medicamento para su hijo enfermo, el cual delira de fiebre; un remedio «a un precio exorbitante, burlándose interiormente de mis recursos exigüos». El pacto, tan decisivo para la vida de un ser indefenso y querido por el sujeto –pues la atención que le dispensa lo mantenía atareado todo el día: «Él no había pasado de la infancia y me ocupaba el día y la noche»–, no puede realizarse. El protagonista poético no dispone de la suma que el diabólico visitante requiere. «El dinero solo sirve para comprar» escribe Ramos Sucre con sorna en “Granizada” (424), esa es su única utilidad, *menuda simpleza de objeto*, parece decirnos. En el caso de “El emigrado” «solo sirve para comprar» la salud de una

⁸⁸⁶ *Cfr.* Morgado García (1999: 57): *Demonios, magos y brujas en la España moderna*.

⁸⁸⁷ La presencia del oso remite a otras composiciones ramosucreanas como “El enviado” (*LFF*, 387), donde un bardo, tras transmitir sus enseñanzas, «Desapareció para morir, atento siempre a esconder la pequeñez de su naturaleza de hombre, y se alejó subiendo una colina desmoronada, en la compañía de un oso gris».

vida, habría que añadir, una existencia infantil a merced de la naturaleza. Dos días más tarde, justo cuando suenan unos «aldabonazos vehementes» el niño fallece. El sujeto observa fuera y solo ve «la calle anegada de sombras», pero sabe que «El hombre de carácter cetrino había sido el autor del ruido». Todo son presagios de la mala suerte, como apunta Fausto a la “Medianoche”: «La puerta chirría y nadie entra» (Goethe, 2010: 751 [II, v, v. 11419]). La visita del mismo Mefistófeles seduce a algunos de los sujetos ramosucreanos, como en “El exorcista” (ECE, 220),

EL EXORCISTA

El monje inocente se esforzaba en dirigir los actos del joven. Lo inducía a condenar los ejemplos de soberbia, frecuentes en la casa de sus mayores.

El joven fue persuadido a la caridad y se abstuvo de presenciar los suplicios impuestos sobre los campesinos alzados en una lejanía silvestre.

El monje inocente se había escurrido entre los sediciosos y los había invitado al avenimiento. Un sujeto de faz grave, distinguido con el atavío de una dignidad universitaria, acudió del seno de la espesura y lo envolvió en una red de argumentos profanos.

El zascandil hiere al monje en su afecto más ingenuo, seduciendo al joven alumno. Se dedica a facilitar el extravío de las costumbres y se huelga de haber precipitado al mismo Fausto en una correría vana. Solivianta las cuadrillas de los fugitivos y anima los señores a la severidad. Se divierte con los ayes y lágrimas del ser humano.

El monje inocente desea prevenir la astucia de su enemigo y se entera del nombre y de los hábitos de los demonios. Acierta con el segundo de Satanás e insiste en su filatería de rapabarbas y de alcahuete leyendo unas pláticas del rey Jacobo, el hijo aprensivo de María Estuardo.

Estructuralmente, destaca en el poema la precisión formal. La composición está formada por cinco párrafos caracterizados por la escritura paralela al inicio de los mismos. Los párrafos primero, tercero y quinto se inician con «El monje inocente»; entre ellos se inserta el segundo, iniciado con «El joven», y el cuarto, que comienza con «El zascandil». No hay merma en la atención concedida a la forma por parte de Ramos Sucre.

Destaca en el poema la presencia de un triángulo de relaciones: el monje, el joven y «un sujeto de faz grave» que pronto queda asociado a su esencia demoníaca. El tema de la composición tiene que ver con la formación del joven, constituyendo una especie de síntesis de una *bildungsroman*. Mientras el monje «inocente» se esfuerza por educar las actitudes bondadosas y propias de un alma caritativa, el joven traba una relación con ese «sujeto de faz grave, distinguido con el atavío de una dignidad universitaria» que «acudió del seno de la espesura». La relación con este sujeto, que «se huelga de haber precipitado al mismo Fausto a una correría vana», provoca confusión en el joven y lo

incita a una vida regalada. La maldad de este individuo es tal que «Se divierte con los ayes y las lágrimas del ser humano». El joven se deja llevar, pero el monje no está dispuesto a ello y se adentra en la lectura de la *Demonología* escrita en 1597 por el rey Jacobo I de Inglaterra y VI de Escocia, hijo de María Estuardo (Stewart y Strathern, 2008: 25)⁸⁸⁸, probablemente para alcanzar a librarse de esa molesta presencia.

Por otro lado, resulta interesante señalar que también el sujeto de “El familiar” (*LTT*, 10) recibe la visita de un ser de ultratumba que lo sigue, despertando el ladrido de los perros a su paso⁸⁸⁹, «arrastrando unos zapatos desmesurados»; un modo de caminar extraño –a causa de la cojera o de unas proporciones anómalas en los pies– que la tradición asigna habitualmente al modo de andar del diablo⁸⁹⁰. En la primera parte de *Fausto*, durante la reunión de «alegres camaradas» en la “Taberna de Auerbach en Leipzig”, pregunta Siebel:

SIEBEL. [*En voz baja, mirando a Mefistófeles de soslayo.*]
¿Anda, no cojea de un pie el tío ese?
(Goethe, 2010: 155 [I, v. 2184]).

E incluso el propio Mefistófeles se refiere en “La noche de Walpurgis” a su «pezuña equina» (Goethe, 2010: 285 [v. 4065]), la cual convierte en signo distintivo. Por ejemplo, en la “Cocina de la bruja”⁸⁹¹, esta se excusa ante Mefistófeles aduciendo no reconocerle por no ver sus pezuñas y este se refiere al modo en el que las suele ocultar:

MEFISTÓFELES.
...¿No me conoces? ¡Saco de huesos! ¡Espantajo!
¿No conoces a tu maestro y señor? [...]

⁸⁸⁸ Pamela J. Stewart y Andrew Strathern (2008): *Brujería, hechicería, rumores y habladurías*.

⁸⁸⁹ Como el «perro de aguas» negro que Fausto y Wagner encuentran “Ante la puerta de la ciudad” (Goethe, 2010: 97 [I, v. 1156]) y que los acompaña hasta el “Cuarto de estudio” de Fausto, metamorfoseándose en Mefistófeles ataviado como un estudiante (Goethe, 2010: 107 [I, vv. 1323-1324]).

⁸⁹⁰ *Vid.* José Manuel Pedrosa (2004): “Versiones literarias del mito de *El diablo cojo* (Shakespeare, Goethe, Tólstoi, Kipling, Rego, Valle-Inclán, Cela, Galeano)”.

⁸⁹¹ En la poesía ramosucreana es posible hallar tanto brujas perversas, como en “La alucinada” (*LTT*, 24), la cual induce a una joven a lanzar «yerbas cenicientas en el mar canoro», provocando el desastre natural en la ciudad –esta queda convertida en un pantano–; como bondadosas: en “La bruja” (*LFF*, 304), el sujeto poético sigue a un caballo enviado por la bruja, quien desea encontrarse con él, pues ella sobrevivió al frío gracias a que el sujeto le ofreció resguardo.

LA BRUJA.

¡Ah señor, perdonad mi torpe saludo!
Es que no veo ninguna pezuña de caballo.
¿Y dónde dejasteis a vuestros dos cuervos?

MEFISTÓFELES.

Por esta vez, te libras así;
pues la verdad es que hace ya tiempo
que no nos hemos visto tú y yo.
La cultura que barniza el mundo entero
se ha extendido también hasta el diablo;
al antiguo fantasma nórdico ya no se le puede ver:
¿dónde ves tú cuernos, garras o rabo?
En cuanto a la pezuña, de la que no puedo prescindir,
me perjudicaría mucho ante la gente,
así que, como tantos jovencitos, utilizo
desde hace años pantorrillas postizas
(Goethe, 2010: 177 [I, vv. 2481-2502]).

Una manera de caminar que, además, en el caso de la comparación entre Ramos Sucre y Goethe, se puede relacionar con «el paso de Empous, una larva coja, de pies de asno» a la que Ramos Sucre se refiere en “El donaire” (*ECE*, 177) y en “El duelo” (*ECE*, 194)⁸⁹². Empous o Empousa, un personaje que aparece en el segundo acto de la segunda parte de Fausto, “En el curso superior del Peneo”:

EMPUSA [*a Mefistófeles*].

Te saluda tu primita Empusa,
tu fiel amiga de pata de asno.
Tú no tienes más que un pie de caballo,
pero aún así, Señor primo, mis saludos son más gratos.
(Goethe, 2010: 525, [II, 2, vv. 7736-7739]).

En cuanto al cumplimiento del pacto diabólico, parecen advertirse destellos del mismo en la poesía ramosucreana: es el caso de “El episodio del nostálgico” (*LTT*, 45).

EL EPISODIO DEL NOSTÁLGICO

Siento, asomado a la ventana, la imagen asidua de la patria.
La nieve esmalta la ciudad extranjera.
La luna prende un fanal en el tope de cada torre.
Las aves procelarias descansan del océano, vestidas de edredón.
Protejo, desde ayer, a la huérfana del caballero taciturno, de origen ignorado.
Refiere sobresaltos y peligros, fugas improvisas sobre caballos asustados y en barcos naufragos. Añade observaciones singulares, indicio de una inteligencia acelerada por la calamidad.

⁸⁹² «La dama [...] ha divisado en la penumbra de los aposentos la figura mortal de Empous, una larva de ojos de envidia y cabeza de asno, repulsada por Mefistófeles».

Duda si era su padre el caballero difunto.
Nunca lo vio sonreír.
Sacaba, a veces, un medallón vacío.
Miraba ansiosamente el reloj de hechura antigua, de campanada puntual.
Nadie consigue entender el mecanismo.
He espantado, de su seno, las mariposas negras del presagio.

Haciendo gala del estilo sintético al que tanto recurre, Ramos Sucre parece transmitir en este poema un encuentro con una joven huérfana cuyo padre recuerda al doctor Fausto. Ella duda de que el caballero fallecido sea su padre, los escasos datos que pueden aducirse del mismo son su seriedad, un medallón vacío que lo acompaña y la atención que dispensa a un reloj de puntual campanada. No obstante, pese a las dudas de la joven, el sujeto parece disuadirla de esta identificación. En definitiva: Fausto, prototipo de individuo romántico, busca salir del malestar moderno que lo domina, que es la imposibilidad de acceder a la totalidad, al misterio de la existencia y de la naturaleza. Fausto –y con él, el genio ramosucreano– necesita recuperar el misterio; pues es la verdadera búsqueda del individuo romántico (Safranski, 2009: 187-188): alcanzar la flor azul de la que hablaba Novalis en *Enrique de Ofterdingen*.

IX.3. ESTRATOS: RESOLVER EL MALESTAR DE FAUSTO

El malestar romántico que, tras la visita de Mefistófeles no ha hecho más que incrementarse, otorga al individuo la certeza de su necesaria resolución; sin embargo, este continúa sin saber bien cómo hacerlo. Lo mismo le ocurre a Fausto. Mefistófeles recuerda, cuando este se desploma, que «Corre siempre seducido en pos de formas cambiantes» (Goethe, 2010: 761 [II, v, v.11588]) buscando, vanamente, una verdad.

El sujeto ramosucreano, desde la ventana de su gabinete, continúa mirando las nubes –aún muy cerca de su cabeza– y comienza a advertir cómo se van expandiendo, uniéndose unas con otras como un manto. Lo mismo que él intuye que debe hacer. Así, el Fausto ramosucreano va a empezar a liberarse y a abrirse a los otros.

LA REDENCIÓN DE FAUSTO

Leonardo de Vinci gustaba de pintar figuras gaseosas, umbrátiles. Dejó en manos de Alberto Durero, habitante de Venecia, un ejemplar de la Gioconda, célebre por la sonrisa mágica.

Ese mismo cuadro vino a iluminar, días después, la estancia de Fausto.

El sabio se fatigaba riñendo con su bachiller presuntuoso, de cuello de encaje y espadín, y con Mefistófeles, antecesor de Hegel, obstinado en ejecutar la síntesis de los contrarios, en equivocar el bien con el mal. Fausto lo despidió de su amistad, volvió en su juicio y notó por primera vez la ausencia de la mujer.

La criatura espectral de Leonardo de Vinci dejó de ser una imagen cautiva, posó la mano sobre el hombro del pensador y apagó su lámpara vigilante (ECE, 209).

La suma de referencias culturales en este poema está dirigida a la expresión de una visión. Cabe decir que, en última instancia, lo que salva a este Fausto es la pura evanescencia concretada en la mujer –el contacto con el otro–. Las «figuras gaseosas» bien recuerdan a las «vaporosas figuras» presentes aun antes del inicio de la tragedia fáustica: en la Dedicatoria⁸⁹³. Figuras del pasado en el caso goethiano, probablemente

⁸⁹³ He aquí los versos iniciales de la citada Dedicatoria:

«De nuevo asomáis, vaporosas figuras,
que ya pronto antaño a mi turbia vista se mostraran.
¿Trataré esta vez de reteneros?
¿Siento mi corazón aún dispuesto a la antigua locura?
¡Me acorraláis! ¡Sea!, y que vuestro reino se extienda,
pues me invadís saliendo de las sombras y la niebla.
Mi pecho se siente juvenilmente conmovido,
por el hálito mágico que vuestro rastro rodea»
(Goethe, 2010: 29 [vv. 1-8]).

alteradas por la imaginación y del todo imposibles de retener; pero que portan consigo el recuerdo y la ilusión de la dicha juvenil, la posibilidad de amplitud y solidaridad, de conectar el espíritu con los demás y con la naturaleza.

En la composición, la ambigüedad del retrato de Da Vinci, situado en la habitación de Fausto y recibido de manos de Durero, contribuye a generar una impresión de afable volatilidad. Es el cuadro lo que «ilumina» el entorno fáustico, la cámara de la insaciabilidad y la ambición más oscura. Fausto deja de tratar con Mefistófeles y vuelve en sí. Quizá pueda descubrirse aquí una nota irónica: Fausto «volvió en su juicio» al despedir a Mefistófeles, «antecesor de Hegel, obstinado en ejecutar la síntesis de los contrarios, en equivocarse el bien con el mal» para, a continuación, experimentar un encuentro casi místico con una pieza de arte. ¿Es esto más lógico que el deseo mefistofélico y hegeliano o se asemeja a ellos en su intención última? Mefistófeles se empeña en establecer la unión entre el bien y el mal igual que el filósofo idealista alemán pretende la síntesis mediante un sistema dialéctico que comprende la naturaleza, la mente humana y el espíritu absoluto. Ambos establecen correspondencias. Pero Fausto, que va a desentenderse de tales analogías, estando solo adquiere conciencia de su encierro voluntario y de su abandono espiritual, y realiza entonces su propia analogía salvadora entre la vida y el arte.

El malestar de Fausto se resuelve con la compañía, concretada en la entrada de la mujer. Sin embargo, esta se muestra de modo frágil, tal vez inaprensible, como una ilusión más; pues no solo es el retrato de una mujer, sino el retrato más misterioso portador de la mueca indescifrable: la dama modelo de *La Gioconda* que ha adquirido vida y se ha escapado del cuadro, con esa expresión que no alcanza la categoría de sonrisa por la seriedad que envuelve el rostro. Una sonrisa a partir del *sfumato*. Una nube más que podría haber ocupado la atención de Goethe entre estratos, cúmulos, cirros y nimbos como procedimiento para acceder a la plenitud:

Lo verdadero, lo idéntico a los dioses, no se puede reconocer jamás directamente, solo lo vemos en su reflejo, en su modelo, en su símbolo, en manifestaciones aisladas y relacionadas con ello; nos percatamos de su existencia como de la de una vida que nos resulta incomprensible y no podemos, por tanto, renunciar al deseo de comprenderlo a pesar de todo (Goethe, 2011: 63).

Un comentario que no deja de evocar el aforismo ramosucreano:

«El hombre ha inventado el símbolo porque no puede asir directamente la realidad» (426).

Crean, poetizan, simbolizan, practican magia, inician la apertura. Al final, todo esto parece resolverse en nubes, espectros como los de *Fausto en su estudio*, de Alexandre-Evariste Fragonard (1830) o de *El sueño de Fausto* (1852), de Carl Gustav Carus. No obstante, es probable que el sujeto contemple el fantasma de la mujer como una realidad tangible. Esos instantes en los que ella le coloca la mano sobre el hombro y le apaga la lámpara podrían convocar las conocidas palabras de Fausto dirigidas al momento fugaz⁸⁹⁴ –ese momento de plenitud tras el que podría morir–: «¡detente, eres tan bello!»; palabras que pronuncia Fausto en la sección “Estudio de Fausto” antes de pactar con Mefistófeles (Goethe, 2010: 127 [v. 1700]) y que reitera antes de caer en el “Gran patio delante del palacio”: «¡detente pues, eres tan bello!» (Goethe, 2010: 761 [II, 5; v. 11582]). Gracias a la dama se produce “La redención de Fausto”, pues la mano femenina ejecuta la acción primordial: apaga la lámpara⁸⁹⁵. La compañera –el otro– ha tomado la decisión por él. Ella detiene la ofuscación mental de Fausto y genera el contacto físico. Cesa, con la lámpara apagada, la irradiación sapiencial, pero cabe preguntarse: ¿apaga la luz para sumirse juntos en la sombra o porque la luz natural ya los rodea con su potencia? Recuérdese que el cuadro de Da Vinci también funciona como foco lumínico –aunque sea figuradamente–: ella, representación del Amor, es una estrella deslumbrante, una Beatriz particular, una redentora Margarita. Por otro lado, hay que reseñar que el lector desconoce la franja horaria en la que se produce este encuentro. Tal vez sea en pleno régimen diurno y la lámpara encendida resulte un derroche injustificado. De todos modos, lo que es claro es que ha cesado el tiempo de la manía intelectual y de la vigilancia excesiva. Hay que salir de la sombra cavilosa e intentar convertir el propio cuerpo en una

⁸⁹⁴ También Kierkegaard va a hablar del “instante”, entendiéndolo como el momento en el que el individuo recibe la compañía divina y este debe dar el salto a la fe (Safrański, 2009: 309).

⁸⁹⁵ Luz artificial, símbolo de la sabiduría, la contemplación e incluso de la presencia de la divinidad (Chevalier, 1986: 727-628) y singularizada aquí por la hipálage formada mediante el adjetivo “vigilante”.

proyección de ese fulgor. Todo se adelgaza, los estratos son más finos cada vez, imitando las líneas de buril que tanto parecía apreciar Ramos Sucre.

La aspiración al todo es inalcanzable en vida, como el auténtico contacto de la mano de la *Mona Lisa*. Sin embargo, debe intentarlo una vez más. “La redención de Fausto” se inicia al proyectarse en los otros para atisbar en la lejanía el premio paradisiaco. Fausto-Ramos Sucre-Adán⁸⁹⁶, que ya ha comido del árbol de la ciencia, conoce las desemejanzas entre dichos conceptos y rechaza la síntesis de Mefistófeles. Junto a la Gioconda-Eva –esa compañía que echa en falta–, escoge su propia conjunción sin equivocar los términos esenciales. Así, juntos, toman la decisión fundamental, aunque será ella quien la lleve a término: apagar la lámpara, como respuesta a la dentellada de la manzana.

⁸⁹⁶ Vid. *La Santa Biblia* (1987: 9-12), *Génesis*, capítulos 2-3.

IX. 4. CIRROS O LA PLENITUD

Ahora las nubes parece que han cambiado. Se expanden, se adelgazan y ascienden a las alturas más heladas, uniéndose unas con otras en un tirabuzón, recordando a las conjunciones de las que hablaba Octavio Paz. Ha llegado el momento de la plenitud, del brillo helado, de la solidaridad desde la soledad. Así, nos aproximamos al final de este viaje ramosucreano. Se ha expuesto en el capítulo IV y ha ido quedando reflejado a lo largo de esta tesis el deseo del poeta de abrirse⁸⁹⁷ desde el aparente hermetismo. Ramos Sucre muestra una voluntad de aunar las dicotomías, de fusionar los extremos. Para lograr la plenitud sabe que la recreación artística es insuficiente, que la palabra es poderosa, pero no definitiva, porque si en el principio era el Verbo, también lo era «el sentido», «la fuerza» y, fundamentalmente, «la acción» (Goethe, 2010: 101 [vv. 1224-1237]). Es necesario lanzarse al secreto, lanzarse sin red, como ha estado haciéndolo siempre. «Vivir es morir» escribe en “Granizada” (423), morir un poco cada día; entonces, por qué no acelerar el proceso a través de la acción. Por qué no atreverse. Total, «Dios es el soberano relegado y perezoso de una monarquía constitucional en donde Satanás actúa de primer ministro» (423), ¿a quién vamos a temer?

La búsqueda de Ramos Sucre es la misma que la de “El extranjero” (ECE, 229), un sujeto que decide escapar de todo y de todos para «volver al seno de la tierra»:

EL EXTRANJERO

Había resuelto esconderse para el sufrimiento. Se holgaba en una vivienda sepulcral, asilo del musgo decadente y del hongo senil. Una lámpara inútil significaba la desidia.

Había renunciado los escrúpulos de la civilización y la consideraba un trasunto de la molicie. Descansaba audazmente al raso, en medio de una hierba prehensil.

Insinuaba la imagen de un ser primario, intento o desvarío de la vida en una época diluvial. El cabello y la barba de limo parecían alterados con el sedimento de un refugio lacustre.

Se vestía de flores y de hojas para festejar las vicisitudes del cielo, efemérides culminantes en el calendario del rústico.

Se recreaba con el pensamiento de volver al seno de la tierra y perderse en su oscuridad. Se prevenía para la desnudez en la fosa indistinta arrojándose a los azares de la naturaleza, recibiendo en su persona la lluvia fugaz del verano. Dejó de ser en un día de noviembre, el mes de las siluetas.

⁸⁹⁷ «No se trataba de que el hombre quedara otra vez vinculado al origen. Lo infinito es abierto, incluye en sí lo pasado y el futuro», escribe Safranski (2009: 138) a propósito de Schleiermacher y de sus *Discursos* en los que se refiere a una mitología de la libertad.

Esta situación en la que se sume Ramos Sucre no impide, sin embargo, la apertura progresiva. Desde lo íntimo, recuérdese, aspira a la comunicación. Y ese deseo de abrirse, de vencer la gravedad, contiene un deseo de emulación: asemejarse a la golondrina que conoce “La verdad” (*LFF*, 313), el ser que ha descifrado el misterio del universo gracias a la libertad que concede el vuelo:

LA VERDAD

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

Según la ciencia natural, la belleza de la golondrina es el ordenamiento de su organismo para el vuelo, una proporción entre el medio y el fin, entre el método y el resultado, una idea socrática. La golondrina salva continentes en un día de viaje y ha conocido desde antaño la medida del orbe terrestre, anticipándose a los dragones infalibles del mito.

Un astrónomo desvariado cavilaba en su isla de pinos y roquedos, presente de un rey, sobre los anillos de Saturno y otras maravillas del espacio y sobre el espíritu elemental del fuego, el fósforo inquieto. Un prejuicio teológico le había inspirado el pensamiento de situar en el ruedo del sol el destierro de las almas condenadas.

Recuperó el sentimiento humano de la realidad en medio de una primavera tibia. Las golondrinas habituadas a rodear los monumentos de un reino difunto, erigidos conforme una aritmética primordial, subieron hasta el clima riguroso y dijeron al oído del sabio la solución del enigma del universo, el secreto de la esfinge impúdica.

El poema presenta dos secciones: la primera constituye una descripción de la golondrina y la segunda muestra la relación entre un astrónomo y estas aves.

La golondrina aparece descrita como un ser elevado, poseedor de una aguda inteligencia, de una sabiduría innata. Es capaz de conocer una fecha sin necesidad de que la luna, con sus cambios de apariencia, la guíe. Su hermosura, además, es resultado de la organización de su cuerpo para volar. El orden físico necesario para que el ave, animal volador generalmente, sea capaz de realizarse como tal, desemboca en la adquisición de dicha capacidad y en una belleza indiscutible. Un animal que puede atravesar continentes en un día, conocedor absoluto del planeta y de las verdades más altas que pueblan los cielos, representante genuino del método socrático; sólo un ser así podría ayudar al astrónomo que nos presenta el sujeto poético implícito en la siguiente parte.

El astrónomo desvariado, en su isla poblada de pinos y de rocas –isla que un rey le regaló–, se dedica a reflexionar sobre aspectos que despiertan inquietud y misterio en su alma: los anillos saturnianos, el universo, el fuego. Desea hallar respuestas y

definiciones universales, pero su encierro y enraizamiento le impiden alcanzar ideas sublimes. Van a ser las golondrinas quienes lo hagan recuperar el sentimiento de la realidad y, en cierto modo, la cordura.

A través de un método tan socrático como el diálogo fundamentado en cuestiones que promueven el razonamiento, las golondrinas hacen recuperar al astrónomo su conciencia humana. Él acepta sus limitaciones, reconoce sus carencias y de este modo se predispone para conocer, como el título de la composición indica, verdades y, entre ellas, la verdad, «la solución del enigma del universo, el secreto de la esfinge impúdica». Las golondrinas revelan al astrónomo –al oído, pues a los lectores aún no nos ha llegado el momento– la gran verdad que sólo ellas parecen conocer. Algo similar a lo que sucede en “Las aves de la visionaria” (*LTT*, 114):

LAS AVES DE LA VISIONARIA

He visto la doncella retraída, sujeta al pesar, obsesa de memorias. Acostumbra la veledad y el ensueño. Desatiende alguna vez el rumor seduciente de un arroyo, peregrino desde cima invisible por un cauce hundido. Precipicios de roca desnuda componen sus márgenes paralelas, de breve intervalo, negando luz al raudal abismado. La doncella admira el vuelo suspenso de unas mismas aves taciturnas sobre este sitio del yermo, y quiere saber dónde posan a reponer el vigor de sus alas. Pero las aves querenciosas del abismo escapan siempre de su atención y huyen a disiparse en la inmensidad.

El sujeto poético no identificable confiesa que suele observar a una tímida doncella, pensativa y evocadora, cargada de ilusiones y deseos. Ella escucha correr el agua, que se mueve con energía por una vía hundida, ocultada y oscurecida por las rocas. También observa en este lugar, con admiración, unas aves de las que querría conocer sus secretos –como, por ejemplo, dónde suelen descansar–. Sin embargo, estas aves, amantes de las alturas, escapan de la vista de la doncella y se pierden en el infinito. En otros poemas como “El tejedor de mimbres” (*ECE*, 261), el sujeto poético también permanece embelesado «en la contemplación del vuelo monótono» de «un ave espectral, imagen de la pesadumbre y del sacrificio». Se observa, pues, esta búsqueda del infinito con la mirada, ese progresivo desapego a lo material como corresponde a la etapa religiosa kierkegaardiana, la síntesis cada vez más acusada que dirige a la fusión. En una composición titulada “La resipiscencia de Fausto” (*LTT*, 92-93), Ramos Sucre, a través del

personaje goethiano, transmite al lector precisamente ese proyecto, resumiendo la vida de este personaje y añadiéndole rasgos que lo hacen suyo:

LA RESIPIENCIA DE FAUSTO⁸⁹⁸

Fausto quiere pacificar su curiosidad, encontrar razones con que explicar de una vez por todas el espejismo del universo. Ha solicitado la inspiración de la soledad y domina abrupta cima, teniendo debajo de sí un apretado cerco de nubes. Huella con ligereza de ave una mole de aristas resaltadas. La borrasca embiste sin tregua el paraje sublime, adecuado para la meditación del problema fundamental.

Fausto ha abandonado el estudio parsimonioso y el amor suave de Margarita, desde que trata con cierto personaje recién aportado al pueblo: un hombre de sospechosa parla, que desordena el vecindario con prestigios de invención diabólica, señalados por más de un detalle arlequinesco.

Él propone a Fausto las interrogaciones últimas, inspirándole una curiosidad descontenta y soberbia, habilitándolo con máximas feroces, enemigas de contemplaciones y respetos. Fausto lo rechaza de su trato y amistad con términos violentos, proferidos en la abrupta cima, redoblados por los ecos temerosos del precipicio; y el seductor se retira gesticulando grandiosamente y sin compás, obstinado en visajes y maniobras de truhán. Parte confiado en la germinación de su influjo malsano.

Fausto prueba a aliviar con el viaje distante, dividido en peligros y orgías, la enfermedad de aquel ideal orgulloso, infundida por la ciencia; pero encuentra la desesperanza al cabo de las nuevas emociones. Solicita las vivaces comarcas meridionales; atraviesa, menos que fugitivo, un reino tenebroso, obseso de la matanza y de la hoguera, de alma sacerdotal con vistas a la muerte, y renegado del esfuerzo de la vida.

Pero llega finalmente a un país elisio donde los mirtos y los laureles, criados bajo un cielo primaveral, tremolan al paso del aire melodioso y montan guardia al lado y en torno de los mármoles ejemplares y de las ruinas sempiternas. Descansa en una ciudad quimérica, de lagunas y palacios, visitada por las aves; y deja entonces la investigación desconsolada. Crédulo en la mayor veracidad de los símbolos del arte, espera dar con una explicación musical y sintética del universo.

Fausto, en medio de un escenario celeste, ya situado sobre un grupo de nubes mientras se levanta una tempestad⁸⁹⁹, busca saciar su afán por conocer y espera hallar respuestas para las elevadas preguntas que le sugiere el cosmos. Dedicará su tiempo, como sabemos, al estudio, pero esto no llega a proporcionarle un placer absoluto. Álvarez, en “Sobre las huellas de Goethe: Ramos Sucre y Fausto” (2001: 663) apunta que «en este recorrido, la sed no se satisface y el ansia se torna en pesaroso hastío [...]. El mismo Ramos Sucre, con su estudio siempre creciente, con el cultivo exigente de su obra, con

⁸⁹⁸ Francisco Rivera, como señala Cristian Álvarez (1992: 149), llamó la atención sobre el latinismo *resipiscencia*. El término procede del latín *resipiscentia*, 'arrepentimiento, enmienda, recobrar el sentido, volver en sí'. Según Hernández Bossio (2010: 154), 'recobrar el sentido, volver en sí'.

⁸⁹⁹ Este escenario se vincula con el acto IV de la segunda parte de Fausto (Álvarez, 1992: 150), donde leemos: «Dentadas y rudas cumbres rocosas. Pasa una nube, se acerca y se posa sobre una meseta que sobresale. La nube se abre» (Goethe, 2010: 667). Tras la acotación, Fausto comunica que ha viajado sobre una nube.

su ser angustioso y ascético, participa de algún modo en el eterno mito medieval recreado por Goethe». Para superar su congoja, este Fausto, ya se ha dicho, no duda en pactar con Mefistófeles –no le importa convertirse en su esclavo, pues de todos modos ya se considera como tal–. El diablo proporciona a Fausto una curiosidad insaciable y un deseo constante de experimentar placeres mundanos que tampoco llegan a colmarle. Sin embargo, y a pesar de todas las correrías diabólicas llevadas a cabo en vida, Fausto se arrepiente, es perdonado y llevado al cielo. En ese «país elíseo» abandona la investigación⁹⁰⁰ infructuosa y se entrega a la síntesis y a la abstracción para, por fin, unirse con el universo⁹⁰¹. «La “resipiscencia” de Fausto es también un rechazo a la ciencia y a la doctrina que persigue explicaciones totales y reductoras» (Álvarez, 1992: 152). El Fausto ramosucreano se muestra con mayor serenidad que el goethiano; se ha entregado a la síntesis, a la reducción de todo el saber para alcanzar aquello que verdaderamente le interesa: la plenitud. No obstante, El deseo de apertura total, de acceder al misterio del mundo y de la existencia, se producirá en las postrimerías de la estancia terrena. Como señala París (2001: 230): «Encontrar una realidad que colme el afán de plenitud sería el término de este peregrinar. Pero tal término se presenta como la muerte». Exactamente como le va a suceder a Ramos Sucre, pues el poeta experimenta la muerte como liberación:

El exilio interior de Ramos Sucre, forzado por un tiempo vital que apenas se detenía para hacer que su mente reposara y para despejar el afán de poner término a su sufrimiento, se traducía en un tópico literario recurrente, como apunta José Ramón Medina: «Esta cercanía a la muerte es reiterativa y constituye una constante de la poesía de Ramos Sucre en las más diversas e inimaginables formas. Se diría, incluso, que hay una ansiedad premonitoria por alcanzarla en medio de la vida, como el modo irrevelado de la liberación final; porque, ciertamente, al final, Ramos Sucre asumió la muerte como una liberación incontrastable» (Montesinos, 2014: 130-131).

⁹⁰⁰ El talante investigador, característico de Goethe, es también habitual en los médicos ramosucreanos. En “El cirujano” (*ECE*, 145), el sujeto poético «estudiaba anatomía bajo la autoridad de Vesalio y me encaminaba a aquel sitio [la horca] a descolgar los cadáveres mostrencos», una actividad que remite a la investigación goethiana con el cráneo erróneamente atribuido a Schiller (Safranski, 2009: 311-312).

⁹⁰¹ Álvarez (1992: 151) escribe: «Fausto [...] ya no busca la argumentación y el esquema para llegar al conocimiento y su dominio soberbio, una tentación hacia la ambición de poder que desea abarcarlo todo. Prefiere confiar(se) a lo que el símbolo [...] permite que fluya y hallar, como en un presagio, ese principio que rige un cosmos armonioso».

Son numerosos los personajes ramosucreanos que sienten deseos de amplitud y anhelan una salida del espacio claustrofóbico en el que se encuentran. Abandonar, por fin, la ventana y unirse al mar y al sol. En este sentido, hay dos poemas de *La torre de Timón* que pueden ponerse en relación por sus similitudes. Uno es “El rezagado” (*LTT*, 90) y el otro, “El aventurero” (*LTT*, 101-102). En ambos casos, los sujetos poéticos han sido abandonados por sus compañeros en un entorno enemigo y pasan sus días encerrados, presos, escrutando el horizonte por la ventana. Ambos experimentan un profundo deseo de escapar de ese entorno asfixiante y en los dos casos va a ostentar un papel fundamental la presencia del compañero-guía –respectivamente, «un hombre menesteroso, de aviltada raza aborígen» y «un intrigante, fugitivo de mazmorra bizantina»–. Sin embargo, el rezagado, como corresponde a su condición, se limita a proponer su deseo –el lector desconoce si finalmente lleva a término su plan– y el aventurero, como es de esperar, lo lleva a cabo. Aunque esta salida le resulta extremadamente difícil en apariencia –es acorralado por «infieles»–, finalmente logra ejecutar con creces su proyecto y lo que parecía una derrota se yergue como una victoria inmensa: es aclamado por pueblos desconocidos y se desposa «con la sobrina de un príncipe armenio» que le garantiza prosperidad y fortuna. Ramos Sucre se encuentra en la situación del rezagado, del personaje que, refiriéndose a su guía aborígen, indica al final:

Él y yo escaparemos definitivamente de este lugar, donde las víctimas escarpiadas invitan
las aves de rapiña, criadas entre las nubes torvas.

Pero su salida va a ser definitiva, sin marcha atrás. No muestra dudas en el deseo de llevar a cabo su plan, aunque parece aguardar la situación propicia. Esos buitres que se dedican a atormentarlo y que en el capítulo V han quedado vinculados al oficio del poeta van a desaparecer de su vista. Y solamente ansía, como se indicó en el capítulo III, su «suelo meridional, cerca del mar bruñido por el sol».

IX.4.1. La soledad solidaria

En su *Diccionario de motivos de la literatura universal* (1980: 115-126), Elisabeth Frenzel alude al ermitaño, personaje que desarrolla una existencia contemplativa lejana al caos mundano. Para el ermitaño es fundamental el sentimiento de la naturaleza y la religiosidad, que gira en torno a la caducidad y la superficialidad de la materia (Frenzel, 1980: 116)⁹⁰². Este es el último estadio ramosucreano, la etapa postrera en el camino de la vida. Al fin sucede la liberación. A este respecto, resulta especialmente oportuno traer el monólogo dramático de “Elogio de la soledad” (*LTT*, 19-20), una composición enmarcada en la tercera etapa kierkegaardiana. Destaca en este texto la solidaridad⁹⁰³ en el individuo como elemento opuesto al «furor destructivo (y, con frecuencia, autodestructivo)» (Oviedo, 2012: 91) que experimentaban anteriormente los sujetos en ese universo abandonado al mal.

ELOGIO DE LA SOLEDAD

Prebendas del cobarde y del indiferente reputan algunos la soledad, oponiéndose al criterio de los santos que renegaron del mundo y que en ella tuvieron escala de perfección y puerto de ventura. En la disputa acreditan superior sabiduría los autores de la opinión ascética. Siempre será necesario que los cultores de la belleza y del bien, los consagrados por la desdicha se acojan al mudo asilo de la soledad, único refugio acaso de los que parecen de otra época, desconcertados con el progreso. Demasiado altos para el egoísmo, no le obedecen muchos que se apartan de sus semejantes. Opuesta causa favorece a menudo tal resolución, porque así la invocaba un hombre en su descargo:

La indiferencia no mancilla mi vida solitaria; los dolores pasados y presentes me conmueven; me he sentido prisionero en las ergástulas; he vacilado con los ilotas ebrios para inspirar amor a la templanza; me sonrojo de afrentosas esclavitudes; me lastima la melancolía invencible de las razas vencidas. Los hombres cautivos de la barbarie musulmana, los judíos

⁹⁰² Como indica Frenzel (1980: 115), en los libros religiosos es posible rastrear este modo de vida: en la *Biblia*, desde los profetas Elías y Eliseo, pasando por la predicación de Juan Bautista en el desierto o el retiro de Jesús al desierto ayunando durante cuarenta días. Buda abandona el mundo y funda una religión. Son numerosos los ermitaños incluidos en el *Ramayana* y en el *Mahabharata*. Bosques y desiertos se muestran en un principio como espacios dilectos de la vida eremítica. Más tarde, esta autonomía espacial del eremita deriva a una confluencia geográfica al ser absorbidos por órdenes religiosas. Al pasar el eremita tras los muros de un convento o al interior de una celda en un monasterio, podía quedar aún más apartado de la vida que al estar situado a la intemperie, donde los caminantes lo encontraban y hablaban con él.

⁹⁰³ Caridad –*charitas*–, siguiendo la terminología de San Agustín, frente a la concupiscencia –*cupiditas*–. En *Enarraciones sobre los Salmos* (1964: 391 [31, II, 5]), se lee: «¿Por ventura se os dice que no améis nada? No. Si no amáis nada, seréis perezosos, dignos de ser aborrecidos, miserables; estaréis muertos. Amad, pero pensad qué cosa améis. El amor de Dios y el amor del prójimo se llama caridad; el amor del mundo y el amor de este siglo se denomina concupiscencia. Refrénese la concupiscencia; excítese la caridad».

perseguidos en Rusia, los miserables hacinados en la noche como muertos en la ciudad del Támesis, son mis hermanos y los amo. Tomo el periódico, no como el rentista para tener noticias de su fortuna, sino para tener noticias de mi familia, que es toda la humanidad. No rehúyo mi deber de centinela de cuanto es débil y es bello, retirándome a la celda del estudio; 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. No me avergüenzo de homenajes caballerescos ni de galanterías anticuadas, ni me abstengo de recoger en el lodo del vicio la desprendida perla de rocío. Evito los abismos paralelos de la carne y de la muerte, recreándome con el afecto puro de la gloria; de noche en sueños oigo sus promesas y estoy, por milagro de ese amor, tan libre de lazos terrenales como aquel místico al saberse amado por la madre de Jesús. La historia me ha dicho que en la Edad Media las almas nobles se extinguieron todas en los claustros, y que a los malvados quedó el dominio y población del mundo; y la experiencia, que confirma esta enseñanza, al darme prueba de la veracidad de Cervantes que hizo estéril a su héroe, me fuerza a la imitación del Sol, único, generoso y soberbio.

Así defendía la soledad uno, cuyo afligido espíritu era tan sensible, que podía servirle de imagen un lago acorde hasta con la más tenue aura, y en cuyo seno se prolongaran todos los ruidos, hasta sonar recónditos.

Esta composición ya se podía encontrar en cuarto lugar y con el mismo título en *Trizas de papel* (R.S., 1991: 15-16). En *La torre de Timón* ocupa la décima posición. Se trata del monólogo dramático de un sujeto que ama y defiende la soledad. Estructuralmente, el poema es bastante redondo, pues la estructura tripartita se compone del monólogo –párrafo dos– insertado en un marco –párrafos uno y tres–.

La primera parte del marco concuerda con la tendencia unamuniana de raíz kierkegaardiana expresada: en lo particular, se halla lo universal; en la soledad y en la mudez, la comunicación con el mundo. El sujeto poético implícito lleva a cabo en esta sección un “Elogio de la soledad”, oponiéndose a la consideración de esta como propia del individuo «cobarde» o «indiferente»; sino que la entiende vinculada al hombre santo, al defensor «de la belleza y del bien». Para ilustrar esta opinión –aquí el sujeto implícito se está descubriendo en cierto modo–, trae el monólogo dramático de «un hombre» que ha escogido un tipo de vida solitaria.

El segundo párrafo, marcado ortográficamente por el signo de los dos puntos al final del párrafo inicial, constituye la voz directa o monólogo dramático de este personaje, paradigma de la vida solitaria. Nótese la variación en las formas personales: de la tercera persona en el fragmento inicial pasa a la primera, pues el individuo se expresa con su propia voz. El personaje lleva a cabo otra encendida defensa de la soledad, entendida esta como un modo de sentir a la humanidad entera. Tras una amplia enumeración de distintos

«dolores pasados y presentes» que ha sufrido la población mundial con los que ha empatizado –los esclavos, los cautivos, los perseguidos, los hacinados «son mis hermanos y los amo»–; confiesa: «Tomo el periódico, no como el rentista para tener noticias de su fortuna, sino para tener noticias de mi familia, que es toda la humanidad». Rechazo a todo egoísmo, generosidad y solidaridad con general, comprensión con los desamparados, optimismo radical en la necesidad de «recoger» –ni siquiera de *buscar*– «en el lodo del vicio la desprendida perla de rocío». He aquí la creencia de que incluso en lo más empantanado existe una gota de pureza redentora. El solitario experimenta un amor amplio y sin límites a la humanidad entera. Pero rechaza traer un alma nueva a la tierra, siguiendo las enseñanzas suministradas por Cervantes que Ramos Sucre recibió en la etapa inmediatamente anterior. Su soledad es solidaria, abierta, receptiva, deseosa de los demás, pero no abandona su esencia –ni tiene por qué hacerlo–. Algo que, sin duda, define al propio Ramos Sucre. El poeta cumánés en la carta del 8 de enero de 1930 a Dolores Emilia Madriz le indica: «Yo quiero el bien de todos los hombres» (463). Ramos Sucre ha atravesado los distintas etapas kierkegaardianas, todas las ha fusionado en su poético ardor. Cada vez más grácil, cada vez más silencioso. Parece intuir, al fin, el secreto. Cielo sin nubes. Todo dispuesto para el amanecer.

IX.5. FINAL DE FIESTA

Caracas. Madrugada en la pensión de Camejo a Santa Teresa. En el exterior, en cambio, una luz especial domina el paisaje. Solo podemos decir de ella que es cegadora. En la Plaza Bolívar, entre charla y charla, suceden los brindis. Ramos Sucre toma una copa de vino elegante y profundo. Sabe, antes de acabarla, que deseará otra: hay mucho que celebrar.

Ramos Sucre ha leído, ha releído, ha escrito y ha reescrito. Ha aprendido de los maestros y se ha desarrollado como artista e intelectual. Como dice Osip Mandelstam (1891-1938) en “La palabra y la cultura”: «el poeta, pues, no teme la repetición y se emborracha fácilmente con el vino de los clásicos» (Mandelstam, 2003: 22). El vino como ese producto que ausenta el miedo en el individuo *–aphobia–*, como ese caldo al que siempre se vuelve por el placentero sabor que transmite. Como dice Charles-Augustin Sainte-Beuve en “¿Qué es un clásico?”:

Llega una etapa en la vida en la que, hechos todos los viajes, conocidas todas las experiencias, no hay mayor disfrute que el estudiar y ahondar en lo que ya se sabe, el saborear lo que se siente, el ver y volver a ver a los que se ama: puras delicias del corazón y del gusto en la madurez. Es entonces cuando esa palabra, *clásico*, adquiere su verdadero sentido, que se concreta para el hombre de gusto en una elección de predilección irresistible. El gusto ya está hecho, está formado y es definitivo; el criterio sopesado, si hemos de tenerlo, ya llegó. Ya no tenemos tiempo para probar, ni ganas de salir a descubrir. Nos conformamos con los amigos, aquellos que el largo trato hizo perdurar; viejos vinos, viejos libros, viejos amigos [...]. Sea el que fuere el autor predilecto, el que nos devuelve nuestros propios pensamientos con toda riqueza y madurez, pediremos a alguno de esos buenos y antiguos espíritus que nos ilustren en todo momento, que nos den esa amistad que no engaña y que no puede faltarnos, y nos proporcionen esa impresión habitual de serenidad y de amenidad que nos reconcilia (a menudo lo necesitamos) con los hombres y con nosotros mismos (Sainte-Beuve, 2011: 26-28).

Pero, mientras se degusta este vino, siempre apetecible, no se ha de obviar la noción de ruido. Es el modo absoluto de disfrutar plenamente de la densidad clásica: sin perder de vista el rumor de la actualidad. Lo expresa Calvino (2011: 55-56):

Para poder leer los libros clásicos hay que establecer “desde dónde” se los lee. De lo contrario tanto el libro como el lector se pierden en una nube intemporal. Así pues, el máximo “rendimiento” de la lectura de los clásicos lo obtiene quien sabe alternarla con una

sabia dosificación de la lectura de actualidad. Y esto no presupone necesariamente una equilibrada calma interior: puede ser también el fruto de un nerviosismo impaciente, de una irritada insatisfacción. Tal vez el ideal sería oír la actualidad como el rumor que nos llega por la ventana y nos indica los atascos del tráfico y las perturbaciones meteorológicas, mientras seguimos el discurrir de los clásicos, que suena claro y articulado en la habilitación.

La experiencia de la plenitud, de la apertura desde la soledad, de la creencia en la espiritualidad para sentirse realizado es la búsqueda constante del genio de la evocación. Con su particular estilo de la vejez, con su tendencia a oscilar entre el susurro y el aullido, y con el cuerpo puesto en la utopía de la literatura, Ramos Sucre –héroe, poeta, religioso– nos habla en su poesía del enigma y del secreto. No ofrece la gran respuesta, como tampoco lo hacen sus maestros, eso llegará más tarde; pero sí es un privilegio contar con su compañía mientras indagamos hacia ella.

Conclusiones – Conclusioni

Desde el inicio de este estudio hemos planteado la posibilidad de definir a José Antonio Ramos Sucre como genio de la evocación capaz de aunar distintos estadios de una vida humana. Por su perfil poético y original producción amparada en la recreación de referencias culturales, así como por sus ideas estéticas, todo parecía apuntar a que la definición de Kierkegaard (2010: 78-79) en *Temor y temblor*, «El poeta es el genio de la evocación, no puede hacer otra cosa sino recordar lo que ya se hizo y admirarlo», se adaptaba con exactitud a la personalidad de Ramos Sucre. Tras la investigación realizada desde parámetros vitales y creativos, concluimos con la certeza de que Ramos Sucre no solo puede, sino que debe ser considerado un genio de la evocación. Tal fue su aspiración, como demuestra en un texto temprano, “Ideas dispersas sobre *Fausto*” (LAP, 409). Aquí, Ramos Sucre reflexiona acerca del escritor genial, al que atribuye, recuérdese, dos cualidades –una relativa a la forma y otra al fondo de su escritura–, las cuales sintetiza en dos afirmaciones fundamentales: «...el estilo de esos seres superiores es oscuro generalmente» y «...el genio no crea el asunto de la obra maestra que lo inmortaliza». Por un lado, pues, se ha visto que Ramos Sucre atribuye al genio un estilo profundo, en buena medida ambiguo, con el que incrementa las lecturas posibles de una obra; queda, en definitiva, enriquecido mediante él cualquier argumento, pues amplía el sentido. Por otro lado, Ramos Sucre define, como Kierkegaard, al genio como el maestro de la evocación, el artista que logra recuperar la tradición para engendrar nueva vida. Corroboramos, después del estudio de su figura y de los análisis de sus poemas, que tales aspectos señalados por Ramos Sucre se advierten con nitidez desde el inicio de su producción. Su estilo es tan magistral que escapa a cualquier encasillamiento o definición totalizadora, no es posible referirse a precursores propiamente dichos ni a herederos absolutos de su poesía. Él mismo lo advertía en la misiva del 28 de abril de 1930 a su hermano Lorenzo: «La opinión del mundo castellano es que mi literatura es nueva y sin antecedentes» (479).

Tal vez “Ideas dispersas sobre *Fausto*” muestre, indirectamente, la temprana ambición de Ramos Sucre por aproximarse a las más altas cotas de la literatura universal; una sed que sació, como se ha visto, degustando el vino de los clásicos (Mandelstam, 2003: 22) del modo más placentero: en el regocijo que permite la soledad que no llega al aislamiento, en la quietud envuelta del rumor (Calvino, 2011: 55-56) que conquista su

apreciada ventana. Desde nuestro punto de vista, cumplió su deseo con creces, pues si sus inquietudes artísticas y sus procedimientos creativos giraban en torno a la adaptación de las técnicas del genio advertidas en la tradición, también sus coordenadas vitales respondían a esa «vida tan excepcional» que él mismo confiesa tener a su hermano Lorenzo en la carta del 25 de octubre de 1929 (458).

Ratificamos, tras el repaso por su intensa biografía expuesto en el capítulo II, que Ramos Sucre se revela como una personalidad singular debido a su aguda inteligencia, profunda cultura, verbo penetrante y exuberante imaginación. En él se distingue el carisma del genio. A los rasgos de su carácter se vinculan las circunstancias vitales que transmiten el reflejo de una existencia desgarradora, condición que contribuyó seguramente a su inclinación hacia los libros: las penosas relaciones familiares durante su infancia y juventud –fundamentalmente con su madre y su tío–, el enclaustramiento forzoso que derivó en voluntario, la frustración de toda sentimentalidad, la desolación tras la muerte de uno de sus escasos y más queridos amigos –Salmerón Acosta– y la indiferencia e incompreensión que genera su obra; todo ello deriva, finalmente, en un sistema nervioso agotado, en un temperamento depresivo y en unos insomnios persistentes que lo debilitan hasta el acabamiento físico y mental. Es el signo individual de este genio herido en el abismo de su alma, una zona donde la cicatrización se complica. Junto a sus coordenadas particulares, no puede obviarse la situación temporal y espacial que envuelve a Ramos Sucre, la cual ha sido abordada en el capítulo III. Hemos visto la heterogeneidad que domina el panorama poético hispanoamericano entre las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX; un entorno que, a nuestro juicio, no resulta el más propicio para la recepción de su obra: son excesivos y variados los estímulos del momento, por lo que difícilmente se pudo atender a la obra de Ramos Sucre con la calma que merecía. Asimismo, la situación en Venezuela, dominada por la dictadura de Juan Vicente Gómez, resulta un momento especialmente tenso para la historia del país a causa de la miseria campante, el analfabetismo y la represión. Todo parece opresivo alrededor de Ramos Sucre; ese genio que amaba la vida con absoluta convicción y que apostaba por ella, iniciando su periplo europeo –Alemania, Italia, Suiza– para huir, –fallidamente porque la enfermedad viajará con él– de un entorno que lo asfixia.

Estas coordenadas biográficas y circunstanciales tan especiales del genio permiten el florecimiento de la obra maestra. Una obra genial donde el individuo vuelca todo su sentimiento y donde introduce una serie de personajes que se pueden comprender como trasuntos del propio autor. Poetas, guerreros o ascetas que se pueden dar al mismo tiempo en un solo personaje, concretando en un solo individuo –como se ha visto también en el caso de Ramos Sucre por las ramas materna y paterna– las distintas *Etapas en el camino de la vida* (1845) de un ser, como han apuntado Rama (1985) y González (2009).

Así, nos ratificamos en nuestra consideración de Ramos Sucre como genio de la evocación, por firmar una producción de una creatividad asombrosa a través de la capacidad que Kierkegaard, y con él Ramos Sucre, asignan al genio: el poder de evocar. Por tanto, el genio, que es capaz de condensar distintas etapas vitales y muestra inclinación a crear a partir de la evocación, va a necesitar un modo de materializar su amplitud de espíritu y su gusto por la tradición. Para ello, se ha propuesto una cartografía poética ramosucreana sustentada en cinco títulos extraordinarios de la literatura universal, los cuales se han relacionado con los tres estadios vitales planteados por Kierkegaard: así, ha sido posible hablar de un estadio estético dominado por la *Iliada*, una transición entre el estético y el ético caracterizado por la *Divina Comedia*, un nivel ético amparado en *Hamlet*, una nueva transición entre el ámbito ético y el religioso concretado en *Don Quijote de la Mancha* y, finalmente, una inserción en el estadio religioso acompañados por el *Fausto* de Goethe.

Estimamos que ha quedado confirmado, a lo largo de esta tesis, la importancia que Ramos Sucre concede a los cinco autores mencionados; diversos escritores y estudiosos se han referido a ello. Esta opinión no se fundamenta solo en las referencias más o menos explícitas identificables en su obra poética, sino también en las recomendaciones de lecturas realizadas a su hermano y en otros comentarios incluidos en su correspondencia. La atracción por las grandes figuras de la literatura ocupó la mayor parte de su vida; de hecho, hacia el final de la misma aún se pueden observar alusiones a las figuras de Goethe, por ejemplo –«Durante el insomnio de anoche he examinado una

breve novela de Goethe» (5 de enero de 1930 [460])⁹⁰⁴ – o Shakespeare –«Shakespeare puede ser muy difícil, pero no leo otro autor inglés» (28 de abril de 1930 [479])–. Secundamos la opinión de Curtius (1995: 30) cuando sostiene que la literatura europea va de Homero a Goethe y, así, hemos propuesto una cartografía poética ramosucreana sustentada tanto en las propias consideraciones de Ramos Sucre como en el prestigio que la tradición les ha concedido a tales obras, aval indiscutible para vigorizar aún más la poesía del cumanés. Por tanto, genio de la evocación hecho hombre, poeta, mago – recordando la proyección huidobriana en el Prefacio de *Altazor*⁹⁰⁵– y, como le corresponde a esta figura, genio de pensamiento, palabra y obra.

Todo este planteamiento se reafirma, desde nuestro punto de vista, con el estudio del estilo de Ramos Sucre y de sus ideas poéticas, asunto que ha sido central en el capítulo IV. Proponíamos, con el propio Ramos Sucre –«Es buen escritor el que usa expresiones insustituibles» (424), «Pon adjetivos originales, propios de ti» (453)– que el genio debía poseer un estilo particular y él, como demuestra en sus textos y comentarios de cariz más teórico que han sido agrupados en dicho capítulo, así como a lo largo de toda su producción, demuestra componer de modo asombrosamente personal. Por ello, consideramos que Ramos Sucre hace gala desde muy pronto de lo que Broch (1974: 312) ha denominado “el estilo de la vejez”, que no tiene que ver de modo absoluto con la edad, sino con la maduración del artista. Un estilo propio que en el caso de Ramos Sucre se caracteriza por la búsqueda de la apertura –de la comunicación, de la relación, del intercambio, de la solidaridad– desde la aparente cerrazón y por la fusión a la que aspira su estilo oscilante –que se mueve entre intelectualidad y salvajismo, la elegancia y el desgarro, la utopía de la literatura (Sucre, 1979: 80) y las pasiones arrebatadas–. Al mismo tiempo, aspira cada vez a una síntesis mayor, como corresponde al estilo de la vejez. La elipsis será la tónica habitual de sus composiciones. De todos los aspectos

⁹⁰⁴ Se trataba, recuérdese, de *Confesiones de un alma bella*, sexto capítulo de *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*.

⁹⁰⁵ «Hombre, he ahí tu paracaídas maravilloso como el vértigo.

Poeta, he ahí tu paracaídas, maravilloso como el imán del abismo.

Mago, he ahí tu paracaídas que una palabra tuya puede convertir en un parasubidas maravilloso como el relámpago que quisiera cegar al creador» (Huidobro, 2009: 60).

estilísticos señalados, no obstante, se ha establecido una detención en la citada utopía de la literatura, reino del que Ramos Sucre extrae el material para elaborar sus evocaciones. Tras el estudio de todos los aspectos estilísticos expuestos no podemos más que confirmar la comunicación satisfactoria que se produce entre Ramos Sucre y su particular estilo de la vejez volcado en su obra y, especialmente, en su poesía.

En relación con las evocaciones desprendidas de la tradición, a partir del capítulo V se inicia el desarrollo analítico de tales referencias en la obra ramosucreana. Comenzamos, pues, la cartografía poética de Ramos Sucre con el concepto de heroísmo sustentado en la *Iliada*, de Homero, ilustrando, al mismo tiempo, el nivel estético kierkegaardiano –el cual se caracteriza por la espontaneidad del caballero y su valor–. Consideramos que el parentesco ramosucreano con la *Iliada* cabe advertirlo desde tres perspectivas simbolizadas en la imagen del buitre; ave asociada de modo literal a los entornos donde lo bélico ya ha concluido, aunque también empleada literariamente para metaforizar la fiereza del guerrero en la lucha. En este sentido, hemos distinguido dos asimilaciones épicas ramosucreanas y una evolución nacida de las mismas. En cuanto a la primera asimilación, esta consiste en el empleo por parte de Ramos Sucre del sujeto poético implícito en tercera persona, otorgando así a la composición un aire de lejanía y distante observación que recuerda al aedo épico; esta actitud la hemos concretado con la imagen simbólica del buitre que contempla los acontecimientos agresivos desde las alturas. En segundo lugar, otra asimilación se percibe en el catálogo de guerreros excelentes, héroes de la independencia venezolana educados en la *areté*, como Héctor y Aquiles; este aspecto lo hemos reflejado con la imagen de los buitres ensañándose en lid. Por último, respecto a la evolución nacida de las asimilaciones, el tercer punto abordado en este panorama comparativo conecta con la necesidad que parece advertir Ramos Sucre de regenerar el ambiente bélico: se ha agotado el tiempo de los guerreros épicos y de las grandes gestas, en la sociedad contemporánea al poeta es necesario organizar un nuevo proyecto épico que, en el caso ramosucreano, va a coincidir con la escritura. El héroe que salió a la guerra regresa a casa para componer su epopeya, para que perviva la épica inmortalizada en la escritura. Este caso, finalmente, se ilustra con la imagen del buitre que devora sus presas, el cual hace del cadáver nueva vida. Concluimos, por tanto, que,

venezolana o a los héroes de la Independencia, el tono épico del poeta trasciende las alusiones literales. Asimismo, resulta interesante advertir, en consonancia con la progresión de este eje diacrónico de hitos literarios universales y en relación también al avance en las etapas del camino vital kierkegaardiano, que irán disminuyendo en sus poemarios progresivamente dichos textos de tonalidad épica, como corresponde igualmente al propio avance vital de Ramos Sucre que, sin desprenderse del todo de la espontaneidad, ya apunta hacia la creatividad del nivel siguiente.

En esta trayectoria del genio de la evocación –héroe, poeta, religioso–, el individuo necesita hallar nuevos aspectos que le devuelvan la alegría y que en el caso de Ramos Sucre, como en el del nuevo trovador que es Dante, consiste en la búsqueda del Amor. En el capítulo VI, a partir de una figura común a la *Divina Comedia* y a la obra de Ramos Sucre como es la del poeta, según escritura ramosucreana, Arnaldo de Daniel – Arnaut Daniel–, se reivindica la figura del orfebre del lenguaje, fundamental en este punto; el poeta que canta al amor en su viaje en pos del mismo. Dicha búsqueda se puede concretar en un periplo similar al ejecutado por Dante, un viaje de anábasis y catábasis que, en el caso de Ramos Sucre, puede reflejarse desde la propia estructuración de su obra en tres volúmenes, la cual resulta fuente continua de interrogantes –estructuración que, proponemos, puede responder a una inspiración en el poema dantesco–. Corroborar esta hipótesis resulta, a menos que se halle testimonio del autor, imposible; lo único que podemos demostrar a ciencia cierta es el afán de Ramos Sucre por componer obras amplias y abarcadoras en las que se percibe una evolución –visible desde los títulos de estas– que recuerda por momentos a las secciones del poema dantesco. Relacionamos, pues, *La torre de Timón* y el “Infierno” debido a los escenarios desolados y los ambientes invernales, la importancia de las torres –como las que se encuentran en torno a la Ciudad de Dite– y las figuras de seres pecadores; vinculamos *Las formas del fuego* y el “Purgatorio” por la simbología purificadora que parece tener el fuego para Ramos Sucre, igual que en la última cornisa del Purgatorio, a lo que hay que añadir el motivo de la sed o la aparición de la figura femenina sensual –como Matilde– que no llega a despertar la tensión sexual en ningún momento, entre otros motivos, y conectamos *El cielo de esmalte* y el “Paraíso”, aludiendo al entorno celestial y místico visible desde el título y en la cantidad de composiciones donde hallamos figuras religiosas. Asimismo, no se puede

dejar de mencionar la importancia de la figura de Beatriz –junto a otras como la del guía– en el viaje del poeta; una búsqueda biográfica y poéticamente frustrada que genera en el individuo un persistente síndrome de Beatriz (Cervera Salinas, 2006).

El viaje del poeta, pues, concluye con insatisfacción a causa de la tensión que ha generado en él ese síndrome de Beatriz no resuelto. El mundo es un escenario mezquino, plagado de impostores y ávido de cataclismos, como el que se produce en el sujeto, el cual comienza a sentirse en un *theatrum mundi*. De ello nos hemos ocupado en el capítulo VII. Desde nuestro punto de vista y tras los análisis realizados, el talante más teatral de las composiciones de Ramos Sucre puede emparentarse con los dramas de Shakespeare desde un foco doble: tanto argumentativo como técnico. Por un lado, la influencia shakespeariana desde el foco argumentativo se comprueba al atender a la cantidad de poemas de Ramos Sucre en los que se advierte el buceo del autor en los dramas del bardo para extraer la esencia creativa de sus poemas –aunque modificándola–. El drama que nos ha parecido especialmente rico para abordar las evocaciones shakespearianas en Ramos Sucre es *Hamlet*; drama que permite al poeta resarcirse de su propia actitud –tal vez hamletizada– modificando la del príncipe: le aconseja sobre la necesidad de abandonar las dudas para lanzarse a la acción vengativa contra el mundo que lo maltrata. Menos reflexivo, aunque no menos inteligente, en lugar de fingirse loco, el sujeto ramosucreano se lanza a la vida con creativa violencia, en un frenesí desesperado por cometer las locuras más inauditas: asesinatos, golpes, encierros, torturas, todo está permitido en este paisaje abandonado al mal. Tenemos, pues, en el caso de Ramos Sucre, un Hamlet resolutivo y enérgico.

Por otro lado, aludiendo al otro punto de vista indicado, el técnico, podemos afirmar que en la escritura ramosucreana se percibe un empleo intenso de recursos de estirpe teatral: desde la sensación de vida, verdad y apariencia de mundo total que transmiten los poemas, recordando la profusión shakespeariana; pasando por la atención dispensada a los tabladros –Elsinor– y a los actores –Ofelia o Hamlet–; deteniéndose con frecuencia en los caracteres de estos últimos e introduciéndose en ellos con la magistral intensidad del maestro, y, al mismo tiempo, saliendo de estos para dejarles expresarse libremente mediante la técnica del monólogo dramático. Ramos Sucre logra en sus

poemas una conmoción del lector, la cual surge gracias a la impresión producida por un escrito que ha cobrado vida, como sucede en un montaje teatral. Por tanto, un poco entre bambalinas, Ramos Sucre muestra la capacidad del genio para condensar etapas vitales, pero también creativamente para aunar géneros literarios, como sucede en este caso entre lírica y drama.

Este genio –este guerrero, este místico– desencantado y agotado experimenta finalmente la necesidad de regresar a casa porque la violencia contra el mundo solo genera dolor y a él no le acarrea nada productivo. Casi sin fuerzas regresa al lugar del que, tal vez, nunca salió más que mentalmente: su hogar y, fundamentalmente, sus libros. En el capítulo VIII, concretado en *Don Quijote de la Mancha*, se ha ilustrado la importancia de la lectura, la escritura y el arte como refugio del héroe desencantado que aspira a recuperar la expansión espiritual mediante tales procedimientos –en los que aún se advierte, sin embargo, la presencia de la materia–. A nuestro juicio, el héroe entre libros ha mermado su idealismo, pero no lo ha perdido del todo: lo que le queda lo ha enfocado hacia la creación literaria y artística. Así, hemos podido comprobar cómo Ramos Sucre se sirve de una concepción neo-cervantina y neo-quijotesca (Mesa Gancedo, 2007: 447) elaborada, fundamentalmente, a partir de la etapa final de vida del caballero cervantino. Los análisis de los poemas ramosucreanos nos permiten confirmar la presencia de estos sujetos que viven impregnados de un idealismo maduro, con destellos de melancolía saturnina, como resulta habitual en estos genios creadores. En cuanto a la modernidad cervantina, esta ha quedado representada en Ramos Sucre, mediante el empleo de la figura de Madame Caillaux –dama dinámica, con cierto halo quijotesco en su acción que, como un resorte inesperado, la mueve a resolver los agravios de su entorno con su propia mano–. Asimismo, la relevancia de los personajes femeninos en las obras de ambos escritores demuestra el aire de modernidad que los vincula. Junto a ello, la actitud propiamente manierista, concretada en la elaboración de un héroe convencido de sus ideales pero inadaptado al entorno es otro aprendizaje que Ramos Sucre extrae de Cervantes. Desde el punto de vista formal, no puede olvidarse la flexibilidad estructural que Cervantes lleva a su apogeo con la novela y de la que hace gala Ramos Sucre al introducir historias dentro de sus poemas, mostrando una vez más la tendencia a la

hibridez y al afán de sintetizar modalidades genéricas que posee este genio de la evocación.

El genio, ya contemplativo, en la etapa final del camino de la vida, observa por la ventana de su hogar y atiende a las nubes. Sabe que aspira a algo que terrenalmente se le escapa. En este último capítulo sobre las evocaciones, el IX, hemos planteado la conexión entre Ramos Sucre y Fausto desde el foco del malestar que experimenta el personaje romántico ante el mundo agotador y deprimente, teniendo en cuenta la imposibilidad que experimenta el personaje de saciar sus ansias de plenitud en la tierra. Para ello, hemos abordado la relación ramosucreana con el movimiento inicial romántico, el *Sturm und Drang*, del que Ramos Sucre da muestras de proximidad en su obra, dispensando una atención singular al concepto de lo sublime. Inmerso en ese malestar moderno, al individuo solo le queda abandonarse al misticismo, a la espiritualidad, a un estadio próximo a la santidad, para intentar descubrir el secreto que a sus oídos llega convertido en silencio. Ramos Sucre y sus sujetos poéticos van a experimentar la necesidad fáustica de abarcar el mundo completo, de conocerlo y dejarse asaltar por él; pero ese afán de comprensión total del universo no hace más que escapárseles. Para desarrollar el presente capítulo, se ha planteado un *juego de nubes* al estilo goethiano (1845) con el fin de simbolizar la evolución de este Fausto hacia la plenitud. Hemos escogido tres tipos de nubes para reflejar el proceso ascensional de su alma. Así, a partir de los cúmulos, las nubes más definidas y esponjosas que Goethe vincula con el mediodía, se ha simbolizado la aparente fortaleza del pacto satánico, su simulada capacidad para satisfacer los deseos de Fausto. Pero esto resulta mera superficie. Seguidamente se ha empleado la forma nubosa conocida como estratos, caracterizada por mostrar una conjunción de nubes a modo de manto y situarse a baja altura; forma con la que hemos aludido a un primer estadio en la resolución del malestar de Fausto: el contemplativo se da cuenta de que ha de unirse al mundo y a los demás, pero sin perder su soledad, pues el secreto se revelará en la *santidad de su hora última* (LTT, 39). Por último, se han tomado los cirros, las nubes más finas que permiten el paso de la luz y se sitúan a la máxima altura, con el objetivo de representar la apretura final de Ramos Sucre, la potenciación de su estilo de la vejez, la síntesis cada vez mayor en todo lo que lo rodea. Al inicio de nuestro análisis habíamos advertido que los sujetos ramosucreanos experimentaban situaciones similares a las

vividas por el Fausto de Goethe; tras el análisis de los poemas escogidos, podemos concluir que sí y que, a nuestro juicio, se produce una conexión espiritual profunda entre Fausto, Ramos Sucre y sus sujetos poéticos.

Para terminar, consideramos que dispensarle el adjetivo *genial* a la obra de Ramos Sucre, tanto a sus magistrales logros como a las imperfecciones que se le puedan asignar, es situarla en el lugar que merece, reconocerle su grandeza. Cada vez más, Ramos Sucre despierta la atención de los lectores y el interés de la crítica. Atiéndase, por ejemplo, a la publicación de su *Poesía completa* por primera vez en España en 2012 a cargo de Toni Montesinos; al prestigio del que goza en Hispanoamérica –ha llegado a ser reconocido como introductor de la modernidad poética en Venezuela–; a su confirmada influencia posterior –como han señalado Balza⁹⁰⁶, Rojas Guardia⁹⁰⁷, Arráiz Lucca⁹⁰⁸, Beltrán Guerrero⁹⁰⁹ o Rivas⁹¹⁰–; a la originalidad de su estilo; a su capacidad para situarse en la utopía de la literatura evocando la tradición, recreándola y haciendo de ella modernidad; a las múltiples lecturas que ofrecen sus poemas, o a la frescura que se desprende de los mismos. Estos son algunos de los aspectos que, tras estudiar su figura y su cartografía poética, nos permiten situar a este escritor en las cimas del arte poético. Creemos que conceder a José Antonio Ramos Sucre el título de genio de la evocación es, por tanto, armonizar con su naturaleza.

*Ya ves, no es necesario leer muchos libros,
sino los libros característicos de cada nación y de cada época.*

José Antonio Ramos Sucre (carta 26/03/1924 [1989: 452]).



⁹⁰⁶ Balza (2001: 369-370, 403, 446, 453) advierte ecos ramosucreanos en Rafael Cadenas (1930), Alejandro Rossi (1932-2009), Eugenio Montejo (1938-2008) o Carlos Noguera (1943-2015).

⁹⁰⁷ Rojas Guardia (2013: 7) también incluye a Francisco Pérez Perdomo (1930-2013) como heredero de la poética ramosucreana.

⁹⁰⁸ Arráiz Lucca (1997: 47) posee la misma opinión que Rojas Guardia.

⁹⁰⁹ Beltrán Guerrero (1993: 276) menciona también a Juan Sánchez Peláez (1976-2003).

⁹¹⁰ Rivas (2006: 719) advierte destellos ramosucreanos en Antonia Palacios (1904-2001).

Dall'inizio di questo studio abbiamo prospettato la possibilità di definire José Antonio Ramos Sucre come genio dell'evocazione per la sua capacità di fondere insieme diversi stadi di una vita umana. Per il suo profilo poetico e l'originale produzione avallata dalla ricreazione di riferimenti culturali, nonché per le sue idee estetiche, tutto sembrava indicare che la definizione di Kierkegaard (2010: 78-79) in *Timore e tremore*, «Il poeta è il genio dell'evocazione, non può far altro che ricordare ciò che è già stato fatto e ammirarlo», si adattasse con esattezza alla personalità di Ramos Sucre. Dopo la ricerca realizzata secondo parametri vitali e creativi, concludiamo con la certezza che Ramos Sucre non solo può, ma deve essere considerato un genio dell'evocazione. A ciò aspirava, come dimostra un suo testo primaticcio "Idee disperse su *Fausto*" (*LAP*, 409). Qui, riflette sullo scrittore geniale, a cui attribuisce, lo ricordiamo, due qualità –una relativa alla forma e un'altra al fondo della sua scrittura–, che sintetizza in due frasi fondamentali: «...Lo stile di quegli esseri superiori generalmente è oscuro» e «...il genio non crea la tematica del capolavoro che lo rende immortale». Da un lato, dunque, vediamo che Ramos Sucre attribuisce al genio uno stile profondo, in buona parte ambiguo, grazie al quale amplia le possibili letture dell'opera; viene, in definitiva, arricchito attraverso di lui qualunque argomento, dato che ne amplia il senso. Dall'altro, Ramos Sucre definisce, come Kierkegaard, il genio "maestro dell'evocazione", l'artista che riesce a recuperare la tradizione per concepire una nuova vita. Confermiamo, dopo lo studio della sua figura e l'analisi delle sue poesie, che tali aspetti sottolineati da Ramos Sucre si avvertono nitidamente sin dall'inizio della sua produzione. Il suo stile è così magistrale che sfugge a qualunque inquadramento o definizione totalizzante, non è possibile fare riferimento a precursori veri e propri, né a eredi assoluti della sua poesia. Di ciò era cosciente anche lui, giacché nella sua missiva del 28 aprile 1930 diceva al fratello Lorenzo: «L'opinione del mondo castigliano è che la mia letteratura è nuova e senza precedenti» (479).

Forse "Idee disperse su *Fausto*" mostra, indirettamente, la precoce ambizione di Ramos Sucre di avvicinarsi alle più alte sfere della letteratura universale; una sete che saziò, come abbiamo visto, degustando il vino dei classici (Mandelstam, 2003: 22) nella maniera più gradevole: nella gioia che permette la solitudine che non arriva all'isolamento, nella quiete avvolta nel rumore (Calvino, 2011: 55-56) che conquista la sua amata finestra. Dal nostro punto di vista, il suo desiderio venne largamente appagato,

infatti se le sue aspirazioni artistiche e i suoi procedimenti creativi tendevano all'adattamento delle tecniche del genio rilevate dalla tradizione, anche le sue coordinate vitali riflettevano quella «vita così eccezionale» che lui stesso confessa di avere a suo fratello Lorenzo nella lettera del 25 ottobre 1929 (458).

Confermiamo, dopo aver ripercorso l'intensa biografia di Ramos Sucre, di cui si è parlato nel capitolo II, che questi aveva una personalità singolare dovuta alla sua vivida intelligenza, profonda cultura, verbo penetrante ed esuberante immaginazione. In lui si riscontra il carisma del genio. Ai tratti della sua personalità si aggiungono le circostanze vitali che proiettano riflessi strazianti sulla sua esistenza, condizione che contribuì, senza dubbio, a fare di lui una persona molto incline allo studio: i difficili rapporti familiari durante la sua infanzia e gioventù –soprattutto con la madre e lo zio–, la clausura forzata che diventò volontaria, la frustrazione di ogni sentimentalismo, la desolazione dopo la morte di uno dei suoi pochi e più stimati amici –Salmerón Acosta–, e l'indifferenza e l'incomprensione che genera la sua opera, tutto ciò gli causa uno sfinimento del sistema nervoso, un temperamento depressivo e un'insonnia persistente che lo debilita fino all'estenuazione fisica e mentale. È la caratteristica individuale di questo genio ferito nel profondo della sua anima, un punto in cui il cicatrizzarsi delle ferite non è facile. Assieme alle sue coordinate personali, non possiamo ignorare la situazione temporale e spaziale che circonda Ramos Sucre, che è stata affrontata nel capitolo III. Abbiamo visto l'eterogeneità che domina il panorama poetico ispano-americano negli ultimi decenni del XIX secolo e i primi del XX; un ambiente che, a nostro avviso, non è dei più propizi per accogliere la sua opera: sono eccessivi e diversi gli stimoli del momento, per cui difficilmente fu possibile fare attenzione all'opera di Ramos Sucre con la calma che meritava. Allo stesso tempo, la situazione in Venezuela, dominata dalla dittatura di Juan Vicente Gómez, rappresenta un momento particolarmente teso per la storia del paese a causa della miseria diffusa, l'analfabetismo e la repressione. Tutto sembra oppressivo attorno a Ramos Sucre; quel genio che amava la vita con assoluta convinzione e che puntava su di essa, nell'iniziare il suo periplo europeo –Germania, Italia, Svizzera – per fuggire, –senza riuscirci perché la malattia lo accompagnerà per tutto il viaggio– a un ambiente che lo asfissia.

Queste coordinate biografiche e circostanziali così speciali del genio consentono la fioritura del suo capolavoro. Un'opera geniale in cui l'individuo dà libero sfogo a tutti i suoi sentimenti e dove introduce una serie di personaggi che possono essere visti come sosia dell'autore stesso. Poeti, guerrieri o asceti che spesso possiamo ritrovare in un unico personaggio, concentrando in un solo individuo –come si è visto anche nel caso di Ramos Sucre nelle branche familiari materna e paterna– i diversi *stadi nel cammino della vita* (1845) di un individuo, come hanno suggerito Rama (1985) e González (2009).

Pertanto ribadiamo la nostra posizione che ci porta a confermare Ramos Sucre come genio dell'evocazione, artefice di una produzione caratterizzata da una creatività impressionante attraverso la capacità che Kierkegaard, e con lui Ramos Sucre, assegnano al genio: il potere dell'evocazione. Conseguentemente, il genio, che è capace di condensare diverse tappe vitali e si mostra incline a creare partendo dall'evocazione, ha bisogno di una maniera per materializzare la sua ampiezza di spirito e il suo gusto per la tradizione. Per farlo, è stata proposta una cartografia poetica di Ramos Sucre basata su cinque titoli straordinari della letteratura universale, che sono stati messi in relazione con i tre stadi della vita prospettati da Kierkegaard: in questo modo, è stato possibile parlare di uno stadio estetico dominato dall'*Iliade*, una transizione dalla fase estetica e all'etica caratterizzata dalla *Divina Commedia*, un livello etico che si rifà ad *Amleto*, una nuova transizione dall'ambito etico a quello religioso definito nel *Don Chisciotte della Mancia* e, infine, un'inclusione nello stadio religioso in compagnia del *Fausto* di Goethe.

Riteniamo che sia stata confermata, nel corso di questa tesi, l'importanza che Ramos Sucre conferisce ai cinque autori summenzionati; diversi scrittori e studiosi hanno fatto riferimento a questo aspetto. La nostra opinione non si basa soltanto sui riferimenti più o meno espliciti identificabili su tutta la sua produzione poetica, ma anche sulle raccomandazioni di lettura che Lo stesso Ramos Sucre dà al fratello e altre osservazioni rintracciabili nella sua corrispondenza. Per tutta la vita Ramos Sucre si sentì profondamente attratto per le grandi figure della letteratura, tanto che, nell'ultimo periodo è ancora possibile rintracciare allusioni alle figure di Goethe, per esempio –«Durante l'insonnia notturna ho analizzato un breve romanzo di Goethe» (5 gennaio 1930

[460])⁹¹¹ – o Shakespeare – «Nonostante Shakespeare sia molto difficile, non leggo nessun altro autore inglese» (28 aprile 1930 [479])–. Siamo d'accordo con Curtius (1995: 30) quando sostiene che la letteratura europea va da Omero a Goethe, di conseguenza, abbiamo proposto una cartografia poetica di Ramos Sucre fondata sia sulle sue stesse considerazioni, sia sul prestigio che la tradizione attribuisce a tali opere, avallo indiscutibile per conferire ulteriore vigore alla poesia del nostro autore. Quindi, genio dell'evocazione fatto uomo, poeta, mago –ricordando la proiezione di Huidobro nella prefazione di *Altazor*⁹¹²– e, come corrisponde a questa figura, genio di pensiero, parola e opera.

Questo approccio è ribadito, dal nostro punto di vista, dallo studio dello stile di Ramos Sucre e dalle sue idee poetiche, tematica centrale del capitolo IV. Proponiamo, come d'altra parte afferma lo stesso Ramos Sucre –«È un bravo scrittore colui che utilizza espressioni insostituibili» (424), «Usa aggettivi originali, propri di te» (453)– che il genio doveva possedere uno stile particolare e lui, come dimostra nei suoi testi, e nelle critiche d'ambito più teorico raggruppate in detto capitolo, oltre che in tutta la sua produzione, dimostra di comporre in modo sorprendentemente personale. Pertanto, riteniamo che Ramos Sucre dimostri da subito ciò che Broch (1974: 312) ha definito “lo stile della vecchiaia”, che non ha a che vedere in assoluto con l'età, ma con la maturità dell'artista. Uno stile personale che nel caso di Ramos Sucre è caratterizzato dalla ricerca dell'apertura –della comunicazione, della relazione, dello scambio e della solidarietà– dall'apparente chiusura e dalla fusione pretesa durante la sua tendenza a oscillare tra intellettualità e barbarie, l'eleganza e la lacerazione, l'utopia della letteratura (Sucre, 1979: 80) e le passioni sottratte. Allo stesso tempo, aspira sempre a una sintesi maggiore, come si addice allo stile della vecchiaia. L'ellissi sarà la tendenza abituale delle sue composizioni. Ciò nonostante, tra tutti gli aspetti stilistici indicati, abbiamo avvisato una certa esitazione

⁹¹¹ Si trattava, ricordiamo, di *Confessioni di una bella anima*, sesto capitolo di *Gli anni di apprendistato di Wilhelm Meister*.

⁹¹² «Uomo, ecco qui il tuo paracadute meraviglioso come la vertigine

Poeta, ecco qui il tuo paracadute meraviglioso come il magnete dell'abisso.

Mago, ecco qui il paracadute che una tua parola può trasformare in un parasolite meraviglioso come il lampo che vorrebbe accecare il creatore» (Huidobro, 2009: 60).

sulla suddetta utopia della letteratura, regno da cui Ramos Sucre estrapola il materiale per elaborare le sue evocazioni. Dopo l'esame di tutti gli aspetti stilistici esposti, non possiamo far altro che confermare la comunicazione soddisfacente che si produce tra Ramos Sucre e il suo particolare stile della vecchiaia di cui le sue opere sono colme, in particolare, la sua poesia.

Per quanto riguarda le evocazioni distaccate dalla tradizione, dal capitolo V in poi, ha inizio lo sviluppo analitico di tali riferimenti nell'opera di Ramos Sucre. Apriamo, dunque, la cartografia poetica di Ramos Sucre con il concetto di eroismo sostenuto nell'*Iliade*, di Omero, illustrando, al contempo, il livello estetico kierkegaardiano (caratterizzato dalla spontaneità del cavaliere e dal suo valore). Riteniamo che il rapporto di parentela tra Ramos Sucre e l'*Iliade* si avverta da tre prospettive simbolicamente rappresentate dall'immagine dell'avvoltoio; un uccello associato in letteratura agli ambienti postbellici, sebbene sia stato usato anche come metafora della ferezza del guerriero nella lotta. In questo senso, abbiamo differenziato due assimilazioni epiche proprie di Ramos Sucre e un'evoluzione da queste scaturita. Per quanto riguarda la prima assimilazione, questa consiste nell'uso da parte di Ramos Sucre del soggetto poetico implicito in terza persona, che conferisce alla composizione un'aria di lontananza e di distante osservazione che ricorda l'aedo epico; questo atteggiamento è stato da noi definito concretamente con l'immagine simbolica dell'avvoltoio che contempla le vicende cruenta dall'alto. In secondo luogo, un'altra assimilazione si percepisce nel catalogo dei guerrieri eccellenti, eroi dell'indipendenza venezuelana plasmati nell'*areté*, come Ettore e Achille; questo aspetto è stato da noi rappresentato con l'immagine degli avvoltoi accanendosi nella lotta. Infine, riguardo all'evoluzione nata dalle assimilazioni, il terzo punto abordato in questo panorama comparativo ci riporta alla necessità che sembra avvertire Ramos Sucre di rigenerare il clima bellico: si è esaurito il tempo dei guerrieri epici e delle grandi gesta, nella società contemporanea il poeta deve dare vita a un nuovo progetto epico che, nel caso di Ramos Sucre, coincide con la scrittura. L'eroe partito per la guerra torna a casa per comporre la sua epopea, perché sopravviva l'epica immortalata dalla scrittura. Questo caso, infine, si illustra con l'immagine dell'avvoltoio che divora le sue prede, grazie al quale il cadavere genera nuova vita. Arriviamo quindi alla conclusione che, nonostante il ridotto numero di composizioni in cui Ramos Sucre

allude alla realtà venezuelana o agli eroi dell'indipendenza, il tono epico del poeta va oltre le allusioni letterali. Inoltre, è interessante notare che, in linea con il progredire di quest'asse diacronico di classici letterari universali, e in relazione al progresso negli stadi nel cammino di vita kierkegaardiano, questi testi dai toni epici diminuiranno progressivamente nei suoi libri di poesie, come accade d'altra parte anche nello stesso progresso vitale di Ramos Sucre che, senza cedere del tutto alla spontaneità, si muove già verso la creatività dello stadio successivo.

In questa traiettoria del genio dell'evocazione –eroe, poeta, religioso–, l'individuo ha bisogno di trovare nuovi aspetti che gli restituiscano l'allegria e che, nel caso di Ramos Sucre, come in quello del nuovo trovatore che è Dante, consiste nella ricerca dell'amore. Nel capitolo VI, a partire da una figura comune sia alla *Divina Commedia* che all'opera di Ramos Sucre, che è quella del poeta, nei testi di Ramos Sucre Arnaldo de Daniel (Arnaut Daniel), si rivendica la figura del fabbro del linguaggio, fondamentale in questa fase; il poeta che canta all'amore nel suo viaggio alla ricerca di quest'ultimo. Tale ricerca si può concretizzare in un periplo simile a quello realizzato da Dante, un viaggio di anabasi e catabasi che, nel caso di Ramos Sucre, si riflette nella struttura stessa della sua opera che consta di tre volumi e che è fonte continua di interrogativi –struttura che, a nostro avviso, può essere stata ispirata dall'opera dantesca–. È impossibile confermare questa ipotesi a meno che non si trovi una testimonianza dell'autore; l'unica cosa che possiamo dimostrare con certezza è il desiderio di Ramos Sucre di comporre opere ampie e onnicomprensive nelle quali si percepisce un'evoluzione –visibile sin dai titoli– che ricorda a tratti le sezioni del poema dantesco. Colleghiamo, dunque, *La torre di Timon* all' "Inferno" per gli scenari desolati e gli ambienti invernali, l'importanza delle torri (come quelle che si trovano attorno alla città di Dite) e le figure di peccatori; mettiamo in relazione *Le forme del fuoco* con il "Purgatorio" per la simbologia purificatrice del fuoco secondo Ramos Sucre, proprio come nell'ultimo girone del Purgatorio, a ciò bisogna aggiungere il motivo della sete o l'apparizione della sensuale figura femminile –come Matilde– che non risveglia alcuna attrazione sessuale, tra l'altro, e colleghiamo *Il cielo di smalto* al "Paradiso", che allude al quadro celestiale e mistico preannunciato dal titolo stesso e le numerose composizioni in cui ritroviamo figure religiose. Inoltre, non si può fare a meno di menzionare l'importanza della figura di Beatrice –unitamente ad altre come

quella della guida– nel viaggio del poeta; una ricerca biografica e poeticamente frustrata che genera nell'individuo una persistente sindrome di Beatrice (Cervera Salinas, 2006).

Il viaggio del poeta, dunque, si conclude con l'insoddisfazione causata dalla tensione generata in lui quella sindrome non risolta di Beatrice. Il mondo è uno scenario meschino, ricco di impostori e avido di cataclismi, come quello che si produce nel soggetto, che inizia a sentirsi in un *theatrum mundi*. Di ciò ci siamo occupati nel capitolo VII. Dal nostro punto di vista, una volta realizzata l'analisi, l'aspetto più teatrale delle composizioni di Ramos Sucre può ricondurre ai drammi di Shakespeare da un duplice punto di vista sia argomentale che tecnico. Da un lato, l'influenza shakespeariana sull'aspetto argomentale si riscontra nel constatare la grande quantità di poesie di Ramos Sucre in cui si avverte la volontà dell'autore di scandagliare i drammi del Bardo per estrapolare l'essenza creativa delle sue poesie –pur modificandola–. Il dramma che ci è sembrato particolarmente ricco di spunti per affrontare le evocazioni shakespeariane in Ramos Sucre è *Amleto*; un dramma che permette al poeta di recuperare la propria posizione –forse *amletizzata*– modificando quella del principe: gli consiglia di abbandonare i dubbi per lanciarsi nell'azione vendicativa contro il mondo che lo maltratta. Il soggetto di Ramos Sucre, mostrandosi meno riflessivo, anche se non meno intelligente, anziché fingere di essere pazzo va incontro alla vita sfoderando una violenza creativa, deciso, in preda a una frenesia disperata, a commettere le pazzie più inaudite: omicidi, colpi, detenzioni, torture, tutto è concesso in questo paesaggio del male. Abbiamo, quindi, nel caso di Ramos Sucre, un Amleto risolutivo ed energico.

D'altro canto, per quanto concerne l'altro aspetto indicato, quello tecnico, possiamo affermare che nell'opera di Ramos Sucre si riscontra un intenso uso di risorse d'ambito teatrale: dalla sensazione di vita, verità e apparenza del mondo totale che trasmettono le poesie, che ricordano la profusione shakespeariana, passando per l'attenzione riservata ai palcoscenici –Elsinore– e gli attori –Ofelia o Amleto–; soffermandosi spesso sui caratteri di questi ultimi e penetrando in loro con la magistrale intensità del maestro e, al contempo, uscendo da questi ultimi per lasciarli esprimere liberamente con la tecnica del monologo drammatico. Ramos Sucre suscita la commozione del lettore, commozione che nasce dall'impressione prodotta da uno scritto

che diventa vivo, come accade in un montaggio teatrale. Pertanto, un po' da dietro le quinte, Ramos Sucre mostra le doti del genio per condensare stadi vitali, ma anche creativamente per unire generi letterari, come avviene in questo caso tra lirica e dramma.

Questo genio –questo guerriero, questo mistico– disincantato e sfinito, sperimenta finalmente la necessità di tornare a casa perché la violenza verso il mondo crea solo dolore senza apportargli niente di produttivo. Quasi privo di forze torna al luogo da cui, forse, non uscì mai se non mentalmente: la sua casa e, fondamentale, i suoi libri. Nel capitolo VIII, concretizzato in *Don Chisciotte della Manica*, abbiamo illustrato l'importanza della lettura, della scrittura e dell'arte come rifugio dell'eroe disincantato che aspira a recuperare l'espansione spirituale mediante tali procedure –nelle quali ancora si avverte, tuttavia, la presenza della materia–. A nostro avviso, l'eroe tra i libri ha minato il suo idealismo, ma non l'ha perso del tutto: quel che rimane lo ha rivolto verso la creazione letteraria e artistica. Abbiamo così potuto constatare che Ramos Sucre si serve di una nuova concezione che segue la scia di Cervantes elaborando una nuova idea donchisciottesca (Mesa Gancedo, 2007: 447) creata, fondamentale, dall'ultima fase finale della vita del cavaliere errante. Le analisi delle poesie di Ramos Sucre ci permettono di confermare la presenza di questi soggetti che vivono impregnati di un idealismo maturo, con lampi di malinconia saturniana, com'è consuetudine in tali geni creatori. La modernità ereditata da Cervantes la riscontriamo in Ramos Sucre nell'uso della figura di Madame Caillaux –la dama dinamica, dall'aria donchisciottesca nella sua azione che, come una catapulta inattesa, la spinge a risolvere i risentimenti del suo ambiente di prima mano–. Analogamente, l'importanza dei personaggi femminili per le opere di entrambi gli scrittori dimostra l'aria di modernità che li lega. Oltre a ciò, l'atteggiamento propriamente manierista, che si concretizza nella creazione di un eroe convinto dei propri ideali ma inadeguato al contesto, è un altro aspetto che Ramos Sucre apprende da Cervantes. Dal punto di vista formale, non si può dimenticare la flessibilità strutturale che Cervantes porta al suo apice con il romanzo che Ramos Sucre sfoggia nell'introdurre storie all'interno delle sue poesie, mostrando ancora una volta la tendenza all'ibridismo e al desiderio di sintetizzare modalità di genere che possiede questo genio dell'evocazione.

Il genio, già contemplativo, nella fase finale del percorso vitale, osserva dalla finestra della sua casa il susseguirsi delle nuvole. Sa che aspira a qualcosa che sulla terra gli sfugge. In quest'ultimo capitolo sulle evocazioni, il IX, abbiamo proposto la connessione tra Ramos Sucre e Fausto dal punto di vista del malessere che sperimenta il personaggio romantico di fronte al mondo estenuante e deprimente, tenendo conto dell'impossibilità che avverte il personaggio di saziare le proprie ansie di pienezza sulla terra. Per questo, abbiamo abordato il rapporto di Ramos Sucre con gli albori del romanticismo lo *Sturm und Drang*, a cui l'autore venezuelano tende nella sua opera, riservando un'attenzione singolare al concetto del sublime. Immerso in quel malessere moderno, all'individuo non resta che abbandonarsi al misticismo, alla spiritualità, a uno stadio prossimo alla santità, per cercare di scoprire il segreto che alle sue orecchie arriva trasformato in silenzio. Ramos Sucre e i suoi soggetti poetici sperimentano la necessità faustica di abbracciare il mondo al completo, di conoscerlo e di lasciarsi assalire da lui; ma questa mania di comprensione totale dell'universo non fa altro che sfuggirgli. Nell'elaborare il presente capitolo, si è fatto ricorso a *diversi tipi di nuvole*, secondo un puro stile goethiano (1845), per simboleggiare l'evoluzione di questo Fausto verso la pienezza. Abbiamo scelto tre tipi di nuvole per rappresentare il processo ascensionale della sua anima. Così, partendo dai cumuli, le nubi più definite e spugnose che Goethe collega al mezzogiorno, è stata rappresentata l'apparente forza del patto satanico, la sua finta capacità di soddisfare i desideri di Fausto –mera superficie–. Successivamente si è ricorso a un altro tipo di nuvole: gli strati, caratterizzati da una concomitanza di nuvole che, come un manto, ricoprono il cielo e si situano a bassa quota; con esse abbiamo fatto allusione ad un primo stadio nella risoluzione del disagio di Fausto: quello contemplativo, in cui egli si rende conto che deve unirsi al mondo e agli altri, senza, però, rinunciare alla propria solitudine, poiché il segreto si rivelerà nella *santità dell'ultima ora* (LTT, 39). Infine, ci siamo avvalsi dei cirri, le nuvole più sottili che consentono il passaggio della luce e si sviluppano ad un'altitudine elevata, con cui abbiamo voluto rappresentare l'angoscia finale di Ramos Sucre, il potenziamento del suo stile della vecchiaia, la sintesi sempre maggiore in tutto ciò che lo circonda. All'inizio della nostra analisi avevamo avvertito che i personaggi di Ramos Sucre vivevano situazioni simili a quelle sperimentate dal Fausto di Goethe; dopo l'analisi delle poesie scelte possiamo esserne

certi, infatti, a nostro giudizio, si produce una connessione spirituale profonda tra Fausto, Ramos Sucre e i suoi soggetti poetici.

Per concludere, riteniamo che definire “geniale” l'opera di Ramos Sucre sia per i suoi magistrali risultati che per le sue imperfezioni, significhi riconoscerne il giusto merito, la sua grandezza. Non c'è dubbio che Ramos Sucre stia destando sempre di più l'attenzione dei lettori e l'interesse della critica. Si pensi, per esempio, alla pubblicazione della sua *Poesia completa* avvenuta per la prima volta in Spagna nel 2012 ad opera di Toni Montesinos, al prestigio di cui gode in Sud America –in cui è stato riconosciuto come introduttore della modernità poetica in Venezuela–, alla sua riconosciuta influenza successiva –come hanno sottolineato Balza⁹¹³, Rojas Guardia⁹¹⁴, Arráiz Lucca⁹¹⁵, Beltrán Guerrero⁹¹⁶ o Rivas⁹¹⁷–, all'originalità del suo stile, alla sua capacità di porsi nell'utopia della letteratura evocando la tradizione, ricreandola e facendone modernità, all'infinità di letture che offrono le sue poesie o alla freschezza che da esse emerge. Questi sono alcuni degli aspetti che, dopo aver esaminato la sua figura e la sua cartografia poetica, ci permettono di collocare questo scrittore nell'olimpico dell'arte poetica. Crediamo che concedere a José Antonio Ramos Sucre il titolo di genio dell'evocazione significhi unicamente entrare in sintonia con la sua natura.

*Vedi, non è necessario leggere molti libri,
ma i libri caratteristici di ogni nazione e ogni era.*

José Antonio Ramos Sucre (lettera 26/03/1924 [1989: 452]).



⁹¹³ Balza (2001: 369-370, 403, 446, 453) suggerisce echi dello stile di Ramos Sucre in Rafael Cadenas (1930), Alejandro Rossi (1932-2009), Eugenio Montejo (1938-2008) o Carlos Noguera (1943-2015).

⁹¹⁴ Rojas Guardia (2013: 7) contempla anche Francisco Pérez Perdomo (1930-2013) come erede della poetica di Ramos Sucre.

⁹¹⁵ Arráiz Lucca (1997: 47) ha la stessa opinione di Rojas Guardia.

⁹¹⁶ Beltrán Guerrero (1993: 276) cita anche Juan Sánchez Peláez (1976-2003).

⁹¹⁷ Rivas (2006: 719) suggerisce sprazzi in stile riconducibile a Ramos Sucre in Antonia Palacios (1904-2001).

Referencias bibliográficas

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

EDICIONES DE LA OBRA DE RAMOS SUCRE

Edición principal de la que se extraen los textos de Ramos Sucre citados

——— (1989): *Obra completa*, prólogo de José Ramón Medina, cronología de Sonia García, Caracas: Ayacucho.

Edición de apoyo, fundamental por su aparato bibliográfico

——— (2001): *Obra poética*, edición crítica coordinada por Alba Rosa Hernández Bossio, Madrid: ALLCA XX.

Otras ediciones y antologías

——— (2012): *Poesía completa*, edición y prólogo de Toni Montesinos, Sevilla: Sibila-Fundación BBVA.

——— (2002): *Las lenguas de la máscara. Antología poética de José Antonio Ramos Sucre*, introducción y selección de Alexis Gómez Rosa, presentación de Carlos Esteban Deive, Santo Domingo: Comisión Permanente de la Feria del Libro.

——— (1999): *Obra poética*, compilación de Katyna Henríquez Consalvi, prólogo de Guillermo Sucre, Venezuela: Equinoccio, Ediciones de la Universidad Simón Bolívar; México: Fondo de Cultura Económica.

——— (1991): *Trizas de papel*, Caracas: Monte Ávila.

——— (1989): *Obra poética*, prólogo de Carlos Augusto León: “Las piedras mágicas”, Caracas: Dirección de Cultura, Universidad Central de Venezuela.

——— (1987): *Las formas del fuego*, edición a cargo de Katyna Henríquez Consalvi, introducción de Salvador Garmendia, Madrid: Siruela.

——— (1976): *Los aires del presagio*, compilación de Rafael Ángel Insausti, Caracas: Monte Ávila.

——— (1975): *Antología poética*, Caracas: Dirección de Cultura de la Gobernación del Distrito Federal.

——— (1969): *Antología poética*, selección e introducción de Francisco Pérez Perdomo, Caracas: Monte Ávila Editores.

——— (1956): *Obras*, prólogo de Félix Armando Núñez, Caracas: Ministerio de Educación Nacional, Dirección de Cultura y Bellas Artes.

Traducciones de su poesía

Árabe

A.A.V.V. (2006): *Las islas de la poesía en español*, en colaboración con la Universidad de Argel. Antología árabe-español con poemas de Carlos Edmundo de Ory, Juan Eduardo Cirlot, José María Fonollosa, José Antonio Ramos Sucre, Héctor Murena, José Lezama Liza y Juan Larrea, traducción de Saliha Benaissa y Nora Melek, Argel: Instituto Cervantes de Argel en colaboración con la Universidad de Argel, pp. 9-24.

Francés

RAMOS SUCRE, José Antonio (2009): *Le chant inquiet: poèmes; El canto inquieto: poemas*, selección, traducción y presentación de François Migeot, Mont de Laval: L'Atelier du grand tetras.

Inglés⁹¹⁸

RAMOS SUCRE, José Antonio (2012): *Selected Works*, traducidas por Guillermo Parra, University of New Orleans Press,

Portugués

RAMOS SUCRE, José Antonio (2010): *O mensageiro/ El mensajero*. Selección de cinco poemas: “O mensageiro”, “Os elementos”, “O talismã”, “O risco” y “A casta dos centauros” [en línea], traducido por Florianos Martins, en *Revista Literária em Tradução*, nº 1, septiembre de 2010, pp. 175-185, <<http://www.notadotradutor.com/revista1.html>> [Consulta: 10/11/2015].

RAMOS SUCRE, José Antonio (1992): *As formas do fogo*, antología poética, edición bilingüe, selección y traducción de José Bento, prólogo de Eugenio Montejo, Lisboa: Publicações Dom Quixote.

FUENTE FUNDAMENTAL PARA EL ESTUDIO BIBLIOGRÁFICO DEL POETA

MARTÍNEZ, Froilán y Hernán Hernández (1990): *Fuentes documentales para el estudio de José Antonio Ramos Sucre*, Caracas: La Casa de Bello.

⁹¹⁸ «El único precedente del que tengo conocimiento es una plaquette de su obra titulada 5 Poems by Jose Ramos Sucre (Santa Cruz, CA: Blue Press), publicada en 2008 por el poeta Cedar Sigo y la traductora Sara Biland» (Parra, 2013: 183).

EDICIONES DE LA *ILÍADA* DE HOMERO

Edición citada

HOMERO (2010a): *Iliada*, traducción de Emilio Crespo Güemes, prólogo de Carlos García Gual, Madrid: Gredos.

Otras ediciones manejadas

——— (2012): *Iliada*, edición bilingüe de F. Javier Pérez, Madrid: Abada Editores.

——— (2010b): *Iliada*, prólogo, traducción y notas de Óscar Martínez García, ilustraciones de John Flaxman, Madrid: Alianza Editorial.

——— (2003): *Iliada*, versión rítmica de Agustín García Calvo, Madrid: Editorial Lucina.

——— (1989): *Iliada*, edición y traducción de Antonio López Eire, Madrid: Cátedra.

——— (1968): *Iliada – Odisea*, Introducción y notas de José Alsina, traducción en verso de Fernando Gutiérrez, Barcelona: Planeta.

EDICIONES DE LA *DIVINA COMEDIA* DE DANTE

Edición citada

ALIGHIERI, Dante (2008): *Comedia*, vol. 1 “Infierno”, vol. 2 “Purgatorio”, vol. 3 “Paraíso”, edición en verso bilingüe italiano-español en tres volúmenes. Traducción, prólogo y notas de Ángel Crespo, Barcelona: Seix Barral.

Otras ediciones manejadas

———(2013): *Divina Comedia*, versión poética de Abilio Echeverría, prólogo de Carlos Alvar, Madrid: Alianza.

——— (1988): *Divina comedia*, edición de Giorgio Petrocchi, traducción de Luis Martínez de Merlo, con un apéndice sobre “Dante en España” de Joaquín Arce, Madrid: Cátedra.

——— (1980): *Divina Comedia*, en Dante Alighieri (1980): *Obras completas*, versión española en prosa de Nicolás González Ruiz sobre la interpretación de Giovanni M. Bertini, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.

——— (1972): *La Divina Comedia*, traducción del Conde de Cheste, grabados de Gustav Doré, Madrid: Edaf.

——— (1965): *La Divina Comedia*, traducción y notas de Francisco José Alcántara,

sobre la decimosexta edición de la “Società Dantesca Italiana”, ilustraciones de Gustav Doré, prólogo de Thomas Carlyle, Barcelona: Mateu.

——— (1941): *Divina Comedia*, notas de Paolo Costa, traducida al castellano por Manuel Aranda y Sanjuan, ilustrada con setenta y nueve láminas de Gustav Doré, Barcelona: Maucci.

EDICIONES DE LA OBRA DE SHAKESPEARE

Edición citada

SHAKESPEARE, William (2010): *Teatro completo I. Tragedias*, edición de Ángel-Luis Pujante, traducciones de Ángel-Luis Pujante y Salvador Oliva (traductor este último de *Timón de Atenas* en colaboración con Ángel-Luis Pujante y *Tito Andrónico*), Madrid: Espasa.

- *Hamlet*, pp. 273-386.

Otras ediciones de Obras completas manejadas

——— (2011): *The arden Shakespeare Complete Works*, editado por Richard Proudfoot, Ann Thompson y David Scott Kastan, India: Replica Press.

——— (2007): *Complete Works*, editado por Jonathan Bate and Eric Rasmussen, Houndmills: Macmillan.

——— (1997): *Obra completa I, Comedias*, Edición de Andreu Jaume, Barcelona: Debolsillo.

Otras ediciones de Hamlet manejadas

——— (2017): *Hamlet*, traducción e introducción de Millán Picouto, Ourense: Linteo.

——— (2012): *Hamlet*, edición bilingüe del Instituto Shakespeare dirigida por Manuel Ángel Conejero Dionís-Bayer, versión definitiva de Manuel Ángel Conejero Dionís-Bayer y Jenaro Talens, introducción de Cándido Pérez Gállego, Madrid: Cátedra.

——— (2010): *Hamlet*, traducción y edición de Ángel-Luis Pujante, guía de lectura de Clara Calvo, Madrid: Espasa.

——— (1980): *Hamlet. Príncipe de Dinamarca*, traducción de Luis Astrana Marín, Madrid: Espasa-Calpe.

EDICIONES DE LA OBRA DE CERVANTES

Edición citada

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de (2010): *Don Quijote de la Mancha*, edición, notas y anexos de Francisco Rico, Madrid: Santillana.

Otras ediciones manejadas

———(2015a): *Don Quijote de la Mancha*, dirigida por Francisco Rico, con la colaboración de Joaquín Forradellas, Gonzalo Pontón y el Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, Madrid: Real Academia Española.

——— (2015b): *Don Quijote de la Mancha*, edición conmemorativa IV centenario Cervantes, incluye textos de Mario Vargas Llosa, Francisco Ayala, Martín de Riquer, Francisco Rico, José Manuel Blecua, Guillermo Rojo, José Antonio Pascual, Margit Frenk y Claudio Guillén, Madrid: Real Academia Española. Asociación de Academias de la Lengua Española.

——— (2004): *Don Quijote de la Mancha*, edición de Felipe B. Pedraza Jiménez y Milagros Rodríguez Cáceres, Ciudad Real: Diputación Provincial de Ciudad Real.

——— (2004): *Don Quijote de la Mancha*, edición del Instituto Cervantes 1605-2005 dirigida por Francisco Rico, con la colaboración de Joaquín Forradellas, estudio preliminar de Fernando Lázaro Carreter, Barcelona: Círculo de Lectores: Galaxia Gutenberg.

——— (2002): *Don Quijote de la Mancha*, edición de Florencio Sevilla Arroyo, Barcelona: Debolsillo.

——— (1996): *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, texto, introducción y notas de Martín de Riquer, Barcelona: Planeta.

Obras completas

———(2007): *Obras completas*, vol. 1 *Don Quijote de la Mancha* y *Las doce novelas ejemplares*, Madrid: Aguilar.

EDICIONES DE LA OBRA DE GOETHE

Edición citada

GOETHE, Johann Wolfgang von (2010): *Fausto*, edición bilingüe de Helena Cortés Gabaudán, Madrid: Abada Editores.

Obras completas

——— (1963): *Obras completas*, tomos I, II y III, recopilación, traducción, estudio preliminar, prólogos y notas de Rafael Cansinos-Asséns, Madrid: Aguilar.

Otras ediciones de Fausto

——— (2015): *Fausto*, edición de Manuel José González y Miguel Ángel Vega, traducción de José Roviralta, Madrid: Cátedra.

——— (2006): *Fausto*, prólogo y revisión de Francisco Ayala, traducción de José Roviralta Borrell, Madrid: Alianza Editorial.

——— (2003): *Fausto*, introducción de Francisca Palau Ribes, traducción y notas de José María Valverde, Barcelona: Planeta.

——— (1920): *Fausto*, versión castellana de José Roviralta Borrell, ornamentada por Manuel Farriols, Barcelona: Editorial Ibérica.

——— (1882): *Fausto: primera parte*, traducida en verso por Teodoro Llorente, Barcelona: E. Domenech y C^a.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS SOBRE RAMOS SUCRE

ALFONZO PERDOMO, Ilis M. (1988): *La búsqueda secreta de José Antonio Ramos Sucre*, Caracas: Universidad Central de Venezuela.

ÁLVAREZ AROCHA, Cristian Eduardo (1999): *Salir a la realidad: un legado quijotesco*, Caracas: Equinoccio. Ediciones de la Universidad Simón Bolívar.

- “Ramos Sucre: lectura y reescritura imaginantes”, pp. 75-86.
- “Sobre las huellas de Goethe: Ramos Sucre y Fausto”, pp. 89-108.

——— (1992): *Ramos Sucre y la Edad Media*, Caracas: Monte Ávila.

ARRÁIZ LUCCA, Rafael (2003): “José Antonio Ramos Sucre: máscaras de una islas enigmática”, en Rafael Arráiz Lucca (2003): *El coro de las voces solitarias*, Caracas: Eclepsidra, pp. 111-123.

BALZA, José (2001): *Obras selectas. Fulgor de Venezuela*, vol. II, Caracas: Universidad Central de Venezuela.

- “Ramos Sucre en Columbia”, pp. 119-124.
- “Eché por delante un zorro azul del polo y una liebre sedosa, pp. 125-133.

- “El nombre olvidado o las almas superpuestas”, pp. 163-173.
 - “Otero”, pp. 265-279
 - “Sadel bolerista”, pp. 391-394
 - “Alejandro Rossi: los pensamientos laterales”, pp. 403-408.
 - “Alfabeto del mundo”, pp. 445-450.
 - “Inventando a Carlos Noguera”, pp. 451-458.
- BELTRÁN GUERRERO, Luis (1993): *Ensayos y poesías*, selección, prólogo y cronología de Juandemaro Querales, bibliografía de Juandemaro Querales y Horacio Jorge Becco, Caracas: Ayacucho.
- “José Antonio Ramos Sucre”, pp. 274-276.
- BERNARDO NÚÑEZ, Enrique (1974): *Escritores venezolanos*, Mérida (Venezuela): Universidad de los Andes, Ediciones del Rectorado.
- (1980): “J. A. Ramos Sucre”, en A.A.V.V. (1980): *Ramos Sucre ante la crítica*, selección y prólogo de José Ramón Medina, Caracas: Monte Ávila Editores, pp. 36-38.
- BEROES, Pedro (1990): *Tiempo y poesía de Ramos Sucre*, Caracas: Planeta Venezolana.
- BRAVO, Víctor (1997): *Introducción a la poesía de José Antonio Ramos Sucre. Una poética del mal y el dolor*, presentación de Alfonso Ortega Carmona, epílogo de Alfredo Pérez Alencart, Salamanca: Universidad Pontificia de Salamanca.
- CALZADILLA, Juan (1980): “Ramos Sucre y la nostalgia heroica”, en A.A.V.V. (1980): *Ramos Sucre ante la crítica*, selección y prólogo de José Ramón Medina, Caracas: Monte Ávila Editores, pp. 72-74.
- CAPELETTI, Ángel J. (2001): “Ramos Sucre, orfebre de sus sueños”, en José Antonio Ramos Sucre (2001): *Obra poética*, edición crítica coordinada por Alba Rosa Hernández Bossio, Madrid: ALLCA XX, pp. 650-661.
- CARRERA, Gustavo Luis (1996): *El signo secreto. Para una poética de José Antonio Ramos Sucre*, Caracas: Universidad de Oriente; Núcleo Sucre: Fundación José Antonio Ramos Sucre.
- CASTAÑÓN, Adolfo (2009): “Historia verdadera de dos ciudades”, en *América sintaxis*, México: Siglo XXI.
- FERNÁNDEZ MORÁN, Humberto (1980): “Vida y obra de José Antonio Ramos Sucre”, en A.A.V.V. (1980): *Ramos Sucre ante la crítica*, selección y prólogo de José Ramón Medina, Caracas: Monte Ávila Editores, pp. 57-71.

- FERRARI, Américo (1993): “José Antonio Ramos Sucre. El cuento: el canto”, en *El bosque y sus caminos*, Valencia: Pre-textos, pp. 147-164.
- FIHMAN ZIGHELBOIM, Ben-Ami (1976): *Las voces de Orfeo*, selección de textos por Luis Alberto Crespo y Luis García Martínez, Caracas: Arte.
- FRAILE, Dayana (2013): “Arqueología del sueño: José Antonio Ramos Sucre y los hipnóticos” [en línea], en *Investigaciones literarias*, Anuario IIL, n° 21, pp. 91-114, <http://saber.ucv.ve/ojs/index.php/rev_il/article/view/9788> [Consulta: 26/07/2017].
- GARCÍA, Sonia (2001a): “Historia personal del escritor”, en José Antonio Ramos Sucre (2001): *Obra poética*, edición crítica coordinada por Alba Rosa Hernández Bossio, Madrid: ALLCA XX, pp. 585-596.
- (2001b): “Ambiente literario regional”, en José Antonio Ramos Sucre (2001): *Obra poética*, edición crítica coordinada por Alba Rosa Hernández Bossio, Madrid: ALLCA XX, pp. 597-600.
- (2001c): “Momento histórico y político”, en José Antonio Ramos Sucre (2001): *Obra poética*, edición crítica coordinada por Alba Rosa Hernández Bossio, Madrid: ALLCA XX, pp. 601-609.
- (2001d): “La obra”, en José Antonio Ramos Sucre (2001): *Obra poética*, edición crítica coordinada por Alba Rosa Hernández Bossio, Madrid: ALLCA XX, pp. 610-622.
- (1989): “Cronología”, en José Antonio Ramos Sucre (1989): *Obra completa*, prólogo de José Ramón Medina, Caracas: Ayacucho, pp. 489-501.
- GARMENDIA, Salvador (1987): “Introducción”, en José Antonio Ramos Sucre (1998): *Las formas del fuego*, Madrid: Siruela, pp. 19-30.
- GONZÁLEZ, Pausides (2009): *Desglosar la memoria. La sensibilidad del tiempo en la obra poética de José Antonio Ramos Sucre* [tesis doctoral] dirigida por Jorge Aguilar Mora en la Universidad de Maryland <https://drum.lib.umd.edu/bitstream/handle/1903/9959/Gonzlez_umd_0117E_10923.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.
- GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Erik Javier (2017): “Owen, de Greiff y Ramos Sucre: el yo como multiplicidad” [en línea], en *Impossibilia. Revista Internacional de Estudios Literarios*, n° 13, <<http://www.impossibilia.org/owen-de-greiff-y-ramos-sucre-el-yo-como-multiplicidad/>> [Consulta: 11/08/2017], pp. 38-62.
- GUERRERO ALMAGRO, Berta (2018): “Borges y Ramos Sucre a la luz de sus revelaciones”, en A.A.V.V. (2018): *El “infinito mapa” de Borges: miradas periféricas*, coordinado por Alba Saura Clares y Berta Guerrero Almagro, Madrid: Verbum, pp. 123-137.

- (2017a): “*El cortesano de Ramos Sucre en el entorno de válvula y la generación poética de 1928*”, en *III Jornadas Doctorales Escuela Internacional de Doctorado de la Universidad de Murcia*, Murcia: Servicio de Publicaciones, pp. 90-93.
- (2017b): “Rasgos de la épica medieval en tres textos de *La torre de Timón*, de Ramos Sucre” en *Les Ateliers du SAL*, nº 11, <<https://lesateliersdusal.files.wordpress.com/2018/04/13-lads11-guerrero.pdf>>, pp. 133-140.
- (2016a): “Abertura a lo ilimitado. El sacrificio necesario de Ramos Sucre”, en *Quimera. Revista de literatura*, nº 389, pp. 42-46.
- (2016b): “*Se desgranó como las uvas o el trigo*. Miguel Otero Silva y la revolución venezolana”, en *Pensamiento al margen*, nº 5, otoño-invierno, <<https://digitum.um.es/xmlui/bitstream/10201/51581/1/Miguel%20Otero.pdf>>, pp. 87-105.
- (2014): *El trasmundo dantesco en Ramos Sucre*, prólogo de Vicente Cervera Salinas, Murcia: Editum.
- GUZMÁN TORO, Fernando (2013): *Los arquetipos y arcanos en el viaje por el imaginario poético de José Antonio Ramos Sucre*, Guarenas: Negro Sobre Blanco Editores.
- HERNÁNDEZ BOSSIO, Alba Rosa (2007): *José Antonio Ramos Sucre*, Caracas: Biblioteca Biográfica Venezolana.
- (1990): *Ramos Sucre: la voz de la retórica*, Caracas: Monte Ávila.
- INSAUSTI, Rafael Ángel (1976): “Itinerario”, en José Antonio Ramos Sucre (1976): *Los aires del presagio*, compilación de Rafael Ángel Insausti, Caracas: Monte Ávila, pp. 9-11.
- ITURRIZA GUILLÉN, Carlos (1973): *Algunas familias de Cumaná*, Caracas Italgráfica.
- LARRAZÁBAL HENRÍQUEZ, Osvaldo (2001): “José Antonio Ramos Sucre y Cruz María Salmerón Acosta: una amistad entrañable”, en José Antonio Ramos Sucre (2001): *Obra poética*, edición crítica coordinada por Alba Rosa Hernández Bossio, Madrid: ALLCA XX, pp. 910-912.
- LEÓN, Carlos Augusto (1989): “Las piedras mágicas”, en José Antonio Ramos Sucre (1989): *Obra poética*, Caracas: Dirección de Cultura. Universidad Central de Venezuela, pp. 9-48.
- LÓPEZ RUEDA, Salvador (2001): “Espacios culturales en la obra poética de José Antonio Ramos Sucre”, en José Antonio Ramos Sucre (2001): *Obra poética*, edición crítica coordinada por Alba Rosa Hernández Bossio, Madrid: ALLCA XX, pp. 625-649.

- MANDRILLO, Cósimo (1980): “Ramos Sucre: la violencia como sustancia poética”, en A.A.V.V. (1980): *Ramos Sucre ante la crítica*, selección y prólogo de José Ramón Medina, Caracas: Monte Ávila Editores, pp. 129-140.
- MEDINA, José Ramón (1989): “Prólogo”, en José Antonio Ramos Sucre (1989): *Obra completa*, prólogo de José Ramón Medina, cronología de Sonia García, Caracas: Ayacucho, pp. IX-LXXXVI.
- MESA GANCEDO, Daniel (2007): “La sutil huella cervantina en la obra de José Antonio Ramos Sucre”, en A.A.V.V. (2007): *Territorios de La Mancha. Versiones y subversiones cervantinas en la literatura hispanoamericana*, Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos, Coordinado por Matías Barchino, Cuenca: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla- La Mancha, pp. 447-462.
- (2006): “La imprecisión de las formas: lirismo y narratividad en la obra de José Antonio Ramos Sucre” [en línea], en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, t. 54, n° 1 <
https://www.jstor.org/stable/40300560?seq=1#page_scan_tab_contents>
 [Consulta: 08/18/2016], pp. 209-222.
- (2005): “El ‘Extraordinario lenguaje sobre un tablado trágico’: forma y sentido en la escritura de Ramos Sucre” [en línea], en *Revista Hispánica Moderna*, Año 58, n° 1/2, <
https://www.jstor.org/stable/30203791?seq=1#page_scan_tab_contents>,
 [Consulta: 08/18/2016], pp. 159-173.
- MONTEJO, Eugenio (2001): “Nueva aproximación a Ramos Sucre”, en José Antonio Ramos Sucre (2001): *Obra poética*, edición crítica coordinada por Alba Rosa Hernández Bossio, Madrid: ALLCA XX, pp. 892-897.
- MONTESINOS, Toni (2012): “El hechizo del insomne”, en José Antonio Ramos Sucre (2012): *Poesía completa*, edición y prólogo de Toni Montesinos, Sevilla: Sibila-Fundación BBVA, pp. 7-12.
- MORALES CHAVARRO, Winston (2008): *Poéticas del Ocultismo en las escrituras de José Antonio Ramos Sucre, Carlos Obregón, César Dávila Andrade y Jaime Sáenz*, Bogotá: Trilce Editores.
- NORIEGA OLMOS, Simón (2005): “Ramos Sucre y la tradición clásica. Una nueva aproximación al poeta venezolano. La congruencia virtud épica- virtud poética en la obra de Ramos Sucre y Horacio ODS. III 1 y 2” [en línea], en *Boletín del Grupo de Investigación y Estudios sobre Historia Antigua y Medieval GIESHAM. “Presencia de la tradición clásica grecolatina en Venezuela”*, vol. 3, n° 5-6, <
<http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/boletingiesham/article/view/4460>>
 [Consulta: 14/03/2017], pp. 63-76.

- NÚÑEZ BEAUPERTHUY, Félix Armando (1980): “Ramos Sucre”, en A.A.V.V. (1980): *Ramos Sucre ante la crítica*, selección y prólogo de José Ramón Medina, Caracas: Monte Ávila Editores, pp. 75-88.
- (1956): “Prólogo”, en José Antonio Ramos Sucre (1956): *Obras*, Caracas: Ministerio de Educación Nacional, Dirección de Cultura y Bellas Artes. pp. 7-26.
- NÚÑEZ, Rosa y Armando Rojas (2006): “Reminiscencias vitales en la obra de Ramos Sucre. Una perspectiva biográfica” [en línea], en *Revista de Artes y Humanidades UNICA*, vol. 7, número 17, septiembre-diciembre 2006, <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=170118739012>> [Consulta: 14/08/2016], pp. 228-242.
- ORDAZ, Ramón (2002): “José Antonio Ramos Sucre y el Yo: trama de la poesía en la historia” [en línea], en *Voz y escritura. Revista de Estudios Literarios*, n° 11, <http://www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/33057/1/ramon_ordaz.pdf> [Consulta: 11/07/17], pp. 51-60.
- PADRÓN, Julián (1980): “Recuerdos de Ramos Sucre”, en A.A.V.V. (1980): *Ramos Sucre ante la crítica*, selección y prólogo de José Ramón Medina, Caracas: Monte Ávila Editores, pp. 49-56.
- PARRA, Guillermo (2013): “Bajo el cielo de esmalte: traducir a José Antonio Ramos Sucre” [en línea], en *INTI. Revista de literatura hispánica*, pp. 184-186 [Consulta: 10/09/17], pp. 183-186.
- PAZ CASTILLO, Fernando (1980): “El solitario de *La torre de Timón*”, en A.A.V.V. (1980): *Ramos Sucre ante la crítica*, selección y prólogo de José Ramón Medina, Caracas: Monte Ávila Editores, pp. 17-21.
- PÉREZ, Francisco Javier (2007): “Ramos Sucre, el lingüista”, en Francisco Javier Pérez (2007): *Del lado de los cautivos. Satisfacciones imaginarias 3*, Caracas: bid&co editor, pp. 234-250.
- PÉREZ ALENCART, Alfredo (1997): “Epílogo”, en Víctor Bravo (1997): *Introducción a la poesía de José Antonio Ramos Sucre. Una poética del mal y el dolor*, presentación de Alfonso Ortega Carmona, epílogo de Alfredo Pérez Alencart, Salamanca: Universidad Pontificia de Salamanca, pp. 53-58.
- PÉREZ PERDOMO, Francisco (1969): “Prólogo”, en José Antonio Ramos Sucre (1969): *Antología poética*, selección e introducción de Francisco Pérez Perdomo, Caracas: Monte Ávila Editores, pp. 3-13.
- POLITO, Francesca (2009a): “Las alusiones al universo dantesco en la crítica literaria sobre José Antonio Ramos Sucre” [en línea], en *Núcleo*, revista de la Escuela de Idiomas Modernos de la Universidad Central de Venezuela, n° 26, <http://saber.ucv.ve/ojs/index.php/rev_n/article/view/5155/4963> [Consulta: 09/05/2015], pp. 255-276.

- (2009b): “José Antonio Ramos Sucre: la poética de lo vago y lo oscuro” [en línea], en *Investigaciones literarias*, vol. 1, n° 17 <http://saber.ucv.ve/ojs/index.php/rev_il/article/view/3172>, [Consulta: 09/05/2015], pp. 105-119.
- PUCCINI, Dario (1996): “Ramos Sucre: una cultura para la innovación”, en A.A.V.V. (1996): *Lectura crítica de la literatura americana. La formación de las culturas nacionales*, vol. 2, selección, prólogo y notas de Saúl Sosnowski, Caracas: Ayacucho, pp. 665-680.
- RAMA, Ángel (1985): “El universo simbólico de José Antonio Ramos Sucre”, en Ángel Rama (1985): *La crítica de la cultura en América Latina*, selección y prólogos de Saúl Sosnowski y Tomás Eloy Martínez, cronología y bibliografía de la Fundación Internacional Ángel Rama, Caracas: Ayacucho, pp. 168-216.
- RIVERA, Francisco (1981): “Diez fragmentos sobre Ramos Sucre”, en Francisco Rivera (1981): *Inscripciones*, Caracas: Fundarte, pp. 49-58.
- ROJAS GUARDIA, Armando (2013): “Genio absoluto de la literatura venezolana”, prólogo en Silva Aristeguieta, Alberto (2013): *José Antonio Ramos Sucre: creación y vida*, Caracas: Fundavag Ediciones, pp. 7-8.
- RUIZ BARRIONUEVO, Carmen (2014): “Crueldad y perversidad en *Las formas del fuego*”, en *PoeMAD*, N° 9, monográfico “Ramos Sucre. El sol de media noche”, editado por Musa a las 9 y la Fundación Aquae <<http://poemad.com/?p=3755>> [Consulta: 24/03/2017].
- (1999): “Ramos Sucre: el ideal caballeresco y la aristocracia”, en *La Página*, n° 37, monográfico *José Antonio Ramos Sucre: el poeta, el caballero, el aristócrata*, Tenerife: La Página Ediciones. Actualmente el artículo se aloja en el portal dedicado a Ramos Sucre en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes <http://www.cervantesvirtual.com/portales/jose_antonio_ramos_sucre/ideal_caballeresco/> [Consulta: 24/03/2017].
- (1997): “José Antonio Ramos Sucre y Leopoldo Lugones: dos estéticas enfrentadas” [en línea], en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 26, n° 2, <<http://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/ALHI9797220333A/22998>> [Consulta: 25/03/2017], pp. 333-342.
- (1996): “Ritos, idolatrías y perversidades en *Las formas del fuego* de José Antonio Ramos Sucre”, en A.A.V.V. (1996): *Literatura y cultura venezolanas*, ponencias del coloquio celebrado en París, Centre d’Études de Littérature Vénézuélienne, 11-13 mayo de 1995, presentación de François Delprat, pp. 223-232.
- (1994): “Motivos españoles en José Antonio Ramos Sucre”, en *Actas del XXIX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, coordinado

- por Joaquín Marco, vol. 2, tomo 2, Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, PPU, pp. 1043-1050.
- (1992): “Juegos del espacio y estrategias del personaje en José Antonio Ramos Sucre” [en línea], en *Revista Iberoamericana*, vol. LVIII, nº 159, <<https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/viewFile/5068/5226>> [Consulta: 24/03/2017], pp. 597-609.
- SAMBRANO URDANETA, Óscar (2001): “Ramos Sucre el hiperestésico”, en José Antonio Ramos Sucre (2001): *Obra poética*, edición crítica coordinada por Alba Rosa Hernández Bossio, Madrid: ALLCA XX, pp. 776-784.
- SILVA ARISTEGUIETA, Alberto (2013): *José Antonio Ramos Sucre: creación y vida*, Caracas: Fundavag Ediciones.
- SILVA, Ludovico (1980): “Ramos Sucre y nosotros”, en A.A.V.V. (1980): *Ramos Sucre ante la crítica*, selección y prólogo de José Ramón Medina, Caracas: Monte Ávila Editores, pp. 169-183.
- SOTILLO, Pedro (1980): “Sobre el cumanés José A. Ramos Sucre”, en A.A.V.V. (1980): *Ramos Sucre ante la crítica*, selección y prólogo de José Ramón Medina, Caracas: Monte Ávila Editores, pp. 24-29.
- SUCRE, Guillermo (1999): “Ramos Sucre: la pasión por los orígenes”, prólogo a José Antonio Ramos Sucre (1999): *Obra poética*, compilación de Katyna Henríquez, Venezuela: Equinoccio, Ediciones de la Universidad Simón Bolívar; México: Fondo de Cultura Económica, pp. 9-38.
- Disponible también en el portal de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, en la página dedicada a José Antonio Ramos Sucre <http://www.cervantesvirtual.com/portales/jose_antonio_ramos_sucre/su_obra_origenes/#nota*>.
- (1979): “Ramos Sucre: Anacronismo y/o renovación” [en línea], en *Revista Iberoamericana*, vol. XLV, nº 106-107, enero-junio, <<http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/issue/view/149>> [Consulta: 23/04/2016], pp. 77-84.
- TENREIRO, Salvador (1989): *El poema plural: notas sobre poesía contemporánea*, Caracas: La Casa de Bello.
- “El yo y el poema visible”, pp. 93-117.
 - “El poema traslúcido”, pp. 118-129.
- (1984): *El poema en prosa: los enunciados del yo y la transtextualidad en la obra de J. A. Ramos Sucre* [tesis doctoral], dirigida por el profesor Saúl Yurkievich, París: Universidad de París VIII.

URBINA TOSTA, Violeta y Sonia García (1981): *Bibliografía. José Antonio Ramos Sucre*, Caracas: Universidad Simón Bolívar.

USLAR PIETRI, Arturo (1988): “Fuego y esmalte de Ramos Sucre” [en línea], en *Cuadernos hispanoamericanos*, nº 462, diciembre de 1988, Madrid: Agencia Española de Cooperación Internacional y Desarrollo (AECID), <http://bibliotecadigital.aecid.es/bibliodig/es/catalogo_imagenes/imagen.cmd?path=1005823&posicion=1®istrardownload=1> [Consulta: 09/02/2016], pp. 55-57.

VALERO, Mario Eloy (1997): *El legado de Saturno en la obra de José Antonio Ramos Sucre*, Carabobo: Universidad de Carabobo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS SOBRE HOMERO

ALEXANDER, Caroline (2015): *La guerra que mató a Aquiles. La verdadera historia de la Ilíada*, traducción de José Manuel Álvarez-Flórez, Barcelona: Acantilado.

ALSINA, José (1968): “Introducción”, en Homero (1968): *Ilíada – Odisea*, traducción en verso de Fernando Gutiérrez, Barcelona: Planeta, pp. VIII-XXXVIII.

BESPALOFF, Rachel (2009): *De la Ilíada*, posfacio de Hermann Broch, traducción de Rosa Rius Gatell, Barcelona: Minúscula.

BORDAS, Lluís (2006): *En torno a la Ilíada. Paisajes y personajes*, Barcelona: Bellaterra.

BROCH, Hermann (2009): “Posfacio. El estilo de la edad mítica. Sobre Rachel Bepaloff”, en Raquel Bepaloff (2009): *De la Ilíada*, traducción de Rosa Rius Gatell, Barcelona: Minúscula, pp. 85-110.

CARLIER, Pierre (2005): *Homero*, traducción de Alfredo Iglesias Diéguez, Madrid: Akal.

DALBY, Andrew (2008): *La reinención de Homero. El misterio de los orígenes de la épica*, traducción de Ana Escartín Arilla, Madrid: Gredos.

FERNÁNDEZ GALIANO, Manuel (1984): “La ‘tradicito’ homérica”, en A.A.V.V. (1984): *Introducción a Homero*, Barcelona: Labor, pp. 91-158.

GARCÍA GUAL, Carlos (2010): “Prólogo”, en Homero (2010): *Ilíada*, traducción de Emilio Crespo Güemes, Madrid: Gredos, pp. 7-28.

GRIFFIN, Jasper (2008): *Homero*, traducción de Antonio Guzmán, Madrid: Alianza.

JAEGER, Werner (1982): *Paideia: los ideales de la cultura griega*, traducción de Joaquín Xirau (libros I y II) y Wenceslao Roces (libros III y IV), México: FCE.

- KIRK, Geoffrey Stephen (1978): *Los poemas de Homero*, traducción de Eduardo J. Prieto, Buenos Aires: Paidós.
- LATACZ, Joachim (1989): *Troya y Homero. Hacia la resolución de un enigma*, traducción de Eduardo Gil Bera, Barcelona: Destino.
- LÓPEZ EIRE, Antonio (2000): “Homero”, en A.A.V.V. (2000): *Historia de la Literatura griega*, editado por José Antonio López Pérez, Madrid: Cátedra, pp. 33-65.
- (1989): “Introducción”, en Homero (1989): *Iliada*, Madrid: Cátedra, pp. 9-31.
- MANGUEL, Alberto (2010): *El legado de Homero*, traducción de Carmen Criado, Barcelona: Debate.
- MARTÍNEZ GARCÍA, Óscar (2010): “Prólogo”, en Homero (2010): *Iliada*, prólogo, traducción y notas de Óscar Martínez García, ilustraciones de John Flaxman, Madrid: Alianza Editorial, pp. 7-60.
- MONDADA, Ana Victoria (1973): *Literatura griega: Homero*, México: Editorial Trillas.
- NAGY, Gregory (1999): *The best of Achaeans. Concepts of the Hero in Archaic Greek Poetry* [en línea], <<https://chs.harvard.edu/CHS/article/display/5576>> [Consulta: 10/08/2017].
- PÉREZ, F. Javier (2012): “Introducción”, en Homero (2012): *Iliada*, Madrid: Abada Editores, pp. 9-169.
- PRIETO ARCINIEGA, Alberto (2005): “Troya sin Homero: Troya (2004)” [en línea], en *Studia histórica. Historia antigua*, vol. 23, <http://campus.usal.es/~revistas_trabajo/index.php/0213-2052/article/view/10025/10472> [Consulta: 09/08/2017], pp. 23-37.
- REDFIELD, James M. (1992): *La tragedia de Héctor. Naturaleza y cultura en la Iliada*, traducción: Antonio J. Desmonts, Barcelona: Destino.
- REYES, Alfonso (2000): *Obras completas. XIX: Los poemas homéricos, La Iliada, La afición de Grecia*, México: Fondo de Cultura Económica.
- SISSA, Giulia y Marcel Detienne (1994): *La vida cotidiana de los dioses griegos*, traducción de Elena Goicoechea, Madrid: Ediciones Temas de Hoy.
- UGALDE ROTHER, Benjamín Andrés (2006): *Homero y Nietzsche: aristocracia y voluntad de poder* [tesis grado], dirigida por el profesor Oscar Velásquez, Chile: Universidad de Chile, <<http://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/108924/Homero-y-Nietzsche-Aristocracia-y-voluntad-de-poder.pdf?sequence=4>> [Consulta: 12/07/2016].

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS SOBRE DANTE

- A.A.V.V. (1970): *Enciclopedia dantesca*, seis volúmenes, Roma: Instituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani.
- BAZZOCHI, Marco Antonio (2009): “La *Comedia* y el más allá”, en *Dante. La obra total* (2009), editada por Juan Barja y Jorge Pérez de Tudela, Madrid: Círculo de Bellas Artes, pp. 145-174.
- BOCCACCIO, Giovanni (1941): *Dante Alighieri*, versión española de José María Borrás, Barcelona: Ediciones Ave.
- BORGES, Jorge Luis (1985): “La *Divina Comedia*”, en Jorge Luis Borges (1985): *Siete noches*, epílogo de Roy Bartholomew, México: Fondo de Cultura Económica, pp. 7-32.
- (1982): *Nueve ensayos dantescos*, introducción de Marcos Ricardo Barnatán, presentación por Joaquín Arce, Madrid: Espasa Calpe.
- BOWRA, Maurice (1952): “Dante and Arnaut Daniel” [en línea], *Speculum*, vol. 27, nº 4, Chicago: The University of Chicago Press on behalf of the Medieval Academy of America, <https://www.jstor.org/stable/2850475?seq=1#page_scan_tab_contents>, [Consulta: 15/09/2016], pp. 459-474.
- BRANDEIS, Irma (1965): “Delectasti me”, en *Dante en su centenario* (1965), Madrid: Taurus, pp. 226-240.
- CRESPO, Ángel (1985): *Dante*, Barcelona: Barcanova.
- CURTIUS, Ernst Robert (1995): *Literatura europea y Edad Media latina*, traducción de Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre, Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- FENZI, Enrico (2003): “Introducción” en Dante Alighieri (2003): *La vida nueva* y Guido Cavalcanti (2003): *Rimas*, prólogo de Enrico Fenzi, traducciones de Julio Martínez Mesanza y Juan Ramón Masoliver, Madrid: Siruela, pp. 9-31.
- FONTÁN, Antonio (1965): “Dante entre Edad Media y Humanismo”, en *Atlántida, revista del pensamiento actual*, vol. III, nº 18, monográfico dedicado al VII centenario del nacimiento de Dante, Madrid: Rialp, pp. 569-592.
- GERLI, E. Michael (1981): “La ‘Religión del Amor’ y el antifeminismo en las letras castellanas del siglo XV” [en línea], *Hispanic Review*, 49, nº 1, <https://www.jstor.org/stable/472656?seq=1#page_scan_tab_contents> [Consulta: 10/07/2016], pp. 65-86.
- GILSON, Étienne (1939): *Dante et la philosophie*, París: Librairie Philosophique J. Vrin.

- GONZÁLEZ RUIZ, Nicolás (1980): “Introducción”, en Dante Alighieri (1980): *Sobre la lengua vulgar*, incluido en *Obras completas*. Versión española en prosa de Nicolás González Ruiz sobre la interpretación de Giovanni M. Bertini, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, pp. 743-746.
- GUARDINI, Romano (1958): *Landschaft der Edigkeit*, München: Kösel.
- GUÉNON, René (2013): *El esoterismo de Dante*, traducción de Agustín López Tobajas y María Tabuyo, Barcelona: Paidós.
- HATZFELD, Helmut (1965): “Sobre el acceso estético directo a la *Commedia*”, en *Dante en su centenario* (1965), Madrid: Taurus, pp. 52-64.
- MANDELSTAM, Osip (1965): “Hablando de Dante”, en *Dante en su centenario* (1965), Madrid: Taurus, pp. 65-117.
- PAPINI, Giovanni (1949): *Dante vivo*, traducción de Mario Verdaguer, Barcelona: Apolo.
- PETROCCHI, Giorgio (1988): “Introducción”, en Dante Alighieri (1988): *Divina comedia*, edición de Giorgio Petrocchi, traducción y notas de Luis Martínez de Merlo, con un Apéndice sobre “Dante en España” de Joaquín Arce, Madrid: Cátedra, pp. 7-71.
- RAY, Lila (1965): “Dante”, en *Dante en su centenario* (1965), Madrid: Taurus, pp. 21-27.
- SANCTIS, Francesco de (1978): *Storia della letteratura italiana*, introduzione di Luigi Russo e a cura di Maria Teresa Lanza, Milano: Feltrinelli.
- SANTAYANA, George (1995): *Tres poetas filósofos. Lucrecio, Dante, Goethe*, Madrid: Tecnos.
- USCATESCU, Jorge (1965): “Dante, un universo poético”, en *Atlántida, revista del pensamiento actual*, vol. III, nº 18, monográfico dedicado al VII centenario del nacimiento de Dante, Madrid: Rialp, 681-690.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS SOBRE SHAKESPEARE

- A.A.V.V. (1984): *Encuentros con Shakespeare*, Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- HOSTOS, Eugenio María de (1952): *Hamlet*, en Eugenio María de Hostos (1952): *Antología*, prólogo de Pedro Henríquez Ureña; selección, arreglo y apéndice de Eugenio Carlos de Hostos, Madrid: Imprenta, Litografía y Encuadernación, pp. 367-396.
- JAUME, Andreu (1997): “Introducción”, en William Shakespeare (1997): *Obra completa I, Comedias*, Edición de Andreu Jaume, Barcelona: Debolsillo, pp. IX-XXXIX.

- MEDRANO VICARIO, Isabel (1984): “Romeo and Juliet”, en A.A.V.V. *Encuentros con Shakespeare*, Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, pp. 143-164.
- PEARSALL SMITH, Logan (2016): *Leer a Shakespeare*, traducción de José Carlos Somoza, Barcelona: Stella Maris.
- PÉREZ GALLEGO, Cándido (2010): “Introducción”, en William Shakespeare (2012): *Hamlet*, edición bilingüe del Instituto Shakespeare dirigida por Manuel Ángel Conejero Dionís-Bayer, versión definitiva de Manuel Ángel Conejero Dionís-Bayer y Jenaro Talens, Introducción de Cándido Pérez Gállego, Madrid: Cátedra, pp. 9-72.
- (1974): *Dramática de Shakespeare*, Zaragoza: Ediciones del Pórtico.
- PICOUTO, Millán (2017): “Introducción”, en William Shakespeare (2017): *Hamlet*, traducción e introducción de Millán Picouto, Ourense: Linteo, pp. 7-141.
- PUJANTE, Ángel-Luis (2010): “Introducción”, en Shakespeare (2010): *Hamlet*, Traducción y edición de Ángel-Luis Pujante, Guía de Lectura de Clara Calvo, Madrid: Espasa, pp. 11-41.
- (2007): “Introducción”, en A.A.V.V. (2007): *Shakespeare en España: textos, 1764-1916*, editado por Ángel-Luis Pujante y Laura Campillo, introducción y notas de Ángel-Luis Pujante, Granada: Universidad de Granada; Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, pp. XIX-XLVI.
- SCHMITT, Carl (1993): *Hamlet o Hécuba. La irrupción del tiempo en el drama*, traducción de Román García Pastor, Murcia: Universidad de Murcia.
- VALVERDE, José María (1991): “Introducción”, en William Shakespeare (1991): *El Rey Lear. Othello*, Introducción, traducción y notas de José María Valverde, Barcelona: Planeta, pp. IX-XXX.
- WILSON, John Dover (1993): *What happens in Hamlet*, Cambridge: Cambridge University Press.
- YEPES LONDOÑO, Mario (2009): “Hamlet, en el principio de la modernidad: el juicio al rey Hamlet” [en línea], en *Estudios Políticos*, nº 34, <<http://www.redalyc.org/comocitar.ou?id=16429062009>> [Consulta: 10/08/2017], pp. 187-203.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS SOBRE CERVANTES

- ASTRANA MARÍN, Luis (1948-1958): *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra: con mil documentos hasta ahora inéditos y numerosas ilustraciones y grabados de la época*, Madrid: Instituto Editorial Reus.
- AVALLE-ARCE, Juan Bautista (1976): *Don Quijote como forma de vida*, Valencia: Castalia.
- BAQUERO ESCUDERO, Ana Luisa (1988): *Una aproximación neoclásica al género novela. Clemencín y el Quijote*, Murcia: Academia Alfonso X El Sabio.
- CANAVAGGIO, Jean (2015): *Cervantes*, traducción de Mauro Armiño, Madrid: Espasa.
- CASTRO, Américo (1972): *El pensamiento de Cervantes*, nueva edición ampliada y con notas del autor y de Julio Rodríguez-Puértolas. Barcelona: Noguer.
- DOSTOIEVSKY, Fiodor (2005): *Escritos sobre el Quijote. Capítulo Segundo*, incluido en Turguenev, Dostoievsky y Merejkowsky (2005): *El Quijote desde Rusia*, Prólogo de Santiago Montero Díaz: “Cervantes en Turguenev y Dostoievsky”, Madrid: Visor Libros, pp. 51-58.
- ESPINA, Concha (1916): *Al amor de las estrellas: mujeres del Quijote*, Madrid: Renacimiento.
- GARCÍA GILBERT, Javier (1997): *Cervantes y la melancolía. Ensayos sobre el tono y la actitud cervantinos*, Valencia: Edicions Alfons el Magnànim: Diputació provincial de Valencia.
- LÓPEZ DE HOYOS, Juan (1569): *Historia y relación verdadera de la enfermedad, felicísimo tránsito y sumptuosas exequias de la serenísima reina de España doña Isabel de Valois* [en línea], Madrid: Pierres Cosin, <<http://cervantes.bne.es/es/exposicion/obras/historia-y-relacion-verdadera-enfermedad-felicisimo-transito-y>> [Consulta: 06/06/2017].
- MADARIAGA, Salvador (1926): *Guía del lector del Quijote: ensayo psicológico sobre el Quijote*, prólogo de Luis María Ansón, Madrid: Espasa-Calpe.
- MANN, Thomas (2005): *Viaje por mar con Don Quijote*, traducción de Genoveva Dieterich, Barcelona: RqueR.
- MONTERO DÍAZ, Santiago (2005): “Prólogo. Cervantes en Turguenev y Dostoievsky”, en Turguenev, Dostoievsky, Merejkowsky (2005): *El Quijote desde Rusia*, Madrid: Visor Libros, pp. 9-30.
- MONTERO REGUERA, José (2005): *El Quijote durante cuatro siglos. Lecturas y lectores*, Valladolid: Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial.

- OROBITG, Christine (2014): “Del *Examen de ingenios de Huarte* a la ficción cervantina o cómo se forja una revolución literaria” [en línea], en *Criticón*, 120-121 <<https://journals.openedition.org/criticon/700#bodyftn1>> [Consulta: 13/07/2017], pp. 23-39.
- PEÑA, Juan Francisco (2018): *Cervantes y la libertad de las mujeres*, presentación de Yolanda Basteiro de la Fuente y Remedios Menéndez Calvo, prólogo de José Manuel Lucía Megías, Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, Servicio de Publicaciones.
- RILEY, Edward C. (2001): “¿Qué ha sido de los héroes? El *Quijote* y algunas de las grandes novelas europeas del siglo XX”, en Edward C. Riley (2001): *La rara invención. Estudios sobre Cervantes y su posteridad literaria*, traducción de Mari Carmen Llerena, Barcelona: Crítica, pp. 153-167.
- RIQUER, Martín de (2010): *Para leer a Cervantes*, prólogo de Dámaso Alonso, Barcelona: Acantilado.
- ROBERT, Marthe (2006): *Lo antiguo y lo nuevo. De don Quijote a Kafka*, traducción de Máximo Higuera, Madrid: Trifaldi.
- ROMERO LÓPEZ, Dolores (1990): “Fisonomía y temperamento de Don Quijote de la Mancha” en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro: actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, coordinado por Manuel García Martín, vol. 2, Salamanca: Universidad de Salamanca <https://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/02/aiso_2_2_044.pdf> [Consulta: 19/02/2018], pp. 879-886.
- ROSALES, Luis (1958): “El quijanismo de don Quijote” [en línea], en *Cuadernos hispanoamericanos*, nº 105, septiembre de 1958, edición digital en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Portal dedicado a Miguel de Cervantes <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-quijanismo-de-don-quijote/>> [Consulta: 26/12/2017], pp. 257-284.
- RUSELL, Peter E. (1978): “Don Quijote y la risa a carcajadas”, en Peter E. Rusell (1978): *Temas de La Celestina y otros estudios. Del Cid al Quijote*, traducción de Alejandro Pérez, Barcelona: Seix Barral, pp. 407-440.
- UNAMUNO, Miguel de (1971): *Vida de Don Quijote y Sancho*, según Miguel de Cervantes Saavedra, explicada y comentada por Miguel de Unamuno, Madrid: Espasa-Calpe.
- VALERA, Juan (1864): “Sobre *El Quijote* y las diferentes maneras de comentarlo y juzgarlo” [en línea], edición digital en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Portal dedicado a Juan Valera <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/discursos-academicos--0/html/ff395d86-82b1-11df-acc7-002185ce6064_3.html#I_3_> [Consulta: 14/07/2017].

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS SOBRE GOETHE

- BENJAMIN, Walter (1996): *Dos ensayos sobre Goethe*, traducción de Graciela Calderón y Griselda Mársico, Barcelona: Gedisa.
- BEYER, Stefan (2013): “Los ritmos y la rima de la versificación goetheana en las versiones métricas del *Fausto* en español” [en línea], en *MonTI. Monografías de Traducción e Interpretación*, nº 5, <<http://roderic.uv.es/bitstream/handle/10550/37133/35025.pdf?sequence=1&isAllowed=y>> [Consulta: 14/08/2017], pp. 349-363.
- CANSINOS-ASSÉNS, Rafael (1963): “Estudio preliminar”, en Goethe (1963): *Obras completas*, tomo I, recopilación, traducción, estudio preliminar, prólogos y notas de Rafael Cansinos-Asséns, Madrid: Aguilar, pp. 11-301.
- CORTÉS GABAUDÁN, Helena (2010): “Introducción”, en Johann Wolfgang von Goethe (2010): *Fausto*, Madrid: Abada Editores, pp. 7-26.
- DE MAN, Paul (1996): “La crítica temática y el tema de Fausto”, en Paul de Man (1996): *Estudios críticos (1953-1978)*, edición e introducción de Lindsay Waters, traducción de Javier Yagüe Bosch, Madrid: Visor, pp. 163-176.
- ECKERMANN, Johann Peter (1950): *Conversaciones con Goethe*, traducción de J. Pérez Bances, selección y prólogo de Fernando Benítez, Buenos Aires: Espasa.
- LLEONART, José (1943): *Apuntes sobre vida y obras de Goethe*, Barcelona: Seix Barral.
- MARÍAS, Julián (1977): “Estudios sobre el Humanismo Clásico. Ortega ante Goethe” [en línea], en *Cuadernos de la Fundación Pastor*, nº 22, <http://interclassica.um.es/index.php/interclassica/investigacion/hemeroteca/c/cuadernos_de_la_fundacion_pastor/numero_22_1977/estudios_sobre_el_humanismo_clasico_ortega_ante_goethe> [Consulta: 16/08/2017], pp. 51-74.
- PARÍS, Carlos (2001): *Fantasía y razón moderna*, Madrid: Alianza Editorial.
- PEDROSA, José Manuel (2004): “Versiones literarias del mito de *El diablo cojo* (Shakespeare, Goethe, Tólstoi, Kipling, Rego, Valle-Inclán, Cela, Galeano)”, en A.A.V.V. (2004): *La literatura en la literatura. Actas del XIV Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, edición de Magdalena León Gómez, Madrid: Centro de Estudios Cervantinos, pp. 551-561.
- REYES, Alfonso (1954): *Trayectoria de Goethe*, Fondo de Cultura Económica.
- ROLLAND, Romain (1983): *Goethe-Beethoven, Miguel Ángel*, traducción de Luis Cernuda y Rafael Calleja, Barcelona: Ediciones Orbis.
- SAFRANSKI, Rüdiger (2015): *Goethe: la vida como obra de arte*, traducido por Raúl Gabás, Madrid: Planeta.

- (2009): *Goethe und Schiller: Geschichte einer Freundschaft*, Munich: Hanser.
- TRÍAS, Eugenio (2006): *Prefacio a Goethe*, Barcelona: Acantilado.
- VALÉRY, Paul (1987): “Discurso en honor de Goethe”, en Paul Valéry (1987): *Mi Fausto*, traducción de Marita Gomis, Barcelona: Icaria, pp. 161-193.
- WAGNER DE REYNA, Alberto (1949): “Goethe: el hombre” [en línea], en *Anales de la Universidad de Chile*, n° 73-74 <<https://semanariorepublicano.uchile.cl/index.php/ANUC/article/view/23876/25201>> [Consulta: 10/08/2017], pp. 11-32.
- WATT, Ian (1999): *Mitos del individualismo moderno: Fausto, Don Quijote, Don Juan y Robinson Crusoe*, traducción de Miguel Martínez-Lage, Cambridge: Cambridge University Press.

REFERENCIAS SOBRE VENEZUELA (HISTORIA Y LITERATURA)

- ARRÁIZ LUCCA, Rafael (2009): *Literatura venezolana del siglo XX*, Caracas: Alfa.
- (2007): *Venezuela: 1830 a nuestros días*, Caracas: Editorial Alfa.
- (2006): “La poesía en camino hacia la vanguardia”, en A.A.V.V. (2006): *Nación y literatura: itinerarios de la palabra escrita en la cultura venezolana*, coordinado por Carlos Pacheco, Luis Barrera Linares y Beatriz González Stephan, Caracas: Equinoccio, pp. 361-377.
- (1997): “Francisco Pérez Perdomo y la metáfora de la persecución”, en Arráiz Lucca (1997): *Trece lecturas venezolanas*, Caracas: Fondo Editorial Fundarte.
- BALZA, José (2001): *Obras selectas. Fulgor de Venezuela*, vol. II, Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- BRAVO, Víctor (2006): “Transición y expectativas del medio siglo”, en A.A.V.V. (2006): *Nación y literatura: itinerarios de la palabra escrita en la cultura venezolana*, coordinado por Carlos Pacheco, Luis Barrera Linares y Beatriz González Stephan, Caracas: Equinoccio, pp. 583-590.
- CARRILLO TOREA, Carmen Virginia (2001): *Figuras del siglo XX en la literatura venezolana*, Mérida: Publicaciones del CDCHT- ULA.
- CAULÍN, Antonio (1841): *Historia corográfica, natural y evangélica de la Nueva Andalucía*, Caracas: G. Corser.
- CUNILL GRAU, Pedro (2006): “Pórtico de Venezuela”, en A.A.V.V. (2006): *Nación y literatura: itinerarios de la palabra escrita en la cultura venezolana*, coordinado

por Carlos Pacheco, Luis Barrera Linares y Beatriz González Stephan, Caracas: Equinoccio, pp. 7-31.

DORRONSORO, Josune (2000): “Historia capitulada de la fotografía en Venezuela”, en A.A.V.V. (2000): *Visiones del oficio. Historiadores venezolanos en el siglo XXI*, compilado por José Ángel Rodríguez, Caracas: Academia Nacional de la Historia, Comisión de Estudios de Postgrado-FHE, Fondo Editorial de Humanidades y Educación, Facultad de Humanidades y Educación- Universidad Central de Venezuela, pp. 255-288.

GUERRERO, Gustavo (2002): “La flor y el abismo: tradición de la poesía venezolana”, en *La religión del vacío y otros ensayos*, México: Fondo de Cultura Económica, pp. 104-124.

GUTIÉRREZ PLAZA, Arturo (2006): “De atardeceres, desorientados, angustias y hasta un Viernes: la poesía de entreguerras”, en A.A.V.V. (2006): *Nación y literatura: itinerarios de la palabra escrita en la cultura venezolana*, coordinado por Carlos Pacheco, Luis Barrera Linares y Beatriz González Stephan, Caracas: Equinoccio, pp. 519-535.

HIGHET, Gilbert (1996): *La tradición clásica I y II. Influencias griegas y romanas en la literatura occidental*, México: Fondo de Cultura Económica.

ISAVA, Luis Miguel (2006): “Los sesenta: seis poetas hacia la conciencia de las palabras”, en A.A.V.V. (2006): *Nación y literatura: itinerarios de la palabra escrita en la cultura venezolana*, coordinado por Carlos Pacheco, Luis Barrera Linares y Beatriz González Stephan, Caracas: Equinoccio, pp. 641-652.

LASARTE VALCÁRCEL, Javier (2006): “Los aires del cambio: literatura y cultura entre 1908 y 1935”, en A.A.V.V. (2006): *Nación y literatura: itinerarios de la palabra escrita en la cultura venezolana*, coordinado por Carlos Pacheco, Luis Barrera Linares y Beatriz González Stephan, Caracas: Equinoccio, pp. 379-406.

——— (1995): “Poéticas de la primera contemporaneidad y cambio intelectual. La narrativa del postmodernismo histórico”, en Javier Lasarte Valcárcel (1995): *Juego y nación: postmodernismo y vanguardia en Venezuela*, Caracas: Fundarte, pp. 7-32.

LEMMO, Angelina (1975): *De cómo se desmorona la historia. Observaciones a la “Historia de Venezuela”, de Morón*, Caracas: Universidad Central de Venezuela.

LEVILLIER, Roberto (1948): *América la bien llamada*, tomo I, Buenos Aires: Editorial G. Kraft.

LOMBARDI, John V. (1985): *Venezuela. La búsqueda del orden. El sueño del progreso*, prólogo de Germán Carrera Damas, Barcelona: Crítica.

MÁRQUEZ RODRÍGUEZ, Alexis (2006): “La historia como tema y como referencia en la literatura”, en A.A.V.V. (2006): *Nación y literatura: itinerarios de la palabra*

- escrita en la cultura venezolana*, coordinado por Carlos Pacheco, Luis Barrera Linares y Beatriz González Stephan, Caracas: Equinoccio, pp. 351-359.
- MORÓN, Guillermo (1994): *Breve historia contemporánea de Venezuela*, México: Fondo de Cultura Económica.
- ONÍS, Federico de (1961): *Antología de la poesía española e hispanoamericana*, New York: Las Américas.
- OVALLES, Caupolicán (1962): “Tres poetas de América” [en línea], en *Boletín Cultural y Bibliográfico*, vol. 5, n° 7, <https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin_cultural/article/view/6034> [Consulta: 21/10/2016], pp. 892-897.
- PAGNI, Andrea (2006): “Versiones y subversiones del canon europeo en el siglo XIX: Simón Rodríguez, Andrés Bello y Juan Antonio Pérez Bonalde”, en A.A.V.V. (2006): *Nación y literatura: itinerarios de la palabra escrita en la cultura venezolana*, coordinado por Carlos Pacheco, Luis Barrera Linares y Beatriz González Stephan, Caracas: Equinoccio, pp. 153-175.
- PANTIN, Yolanda (2006): “Entrar en lo bárbaro: una lectura de la poesía escrita por mujeres”, en A.A.V.V. (2006): *Nación y literatura: itinerarios de la palabra escrita en la cultura venezolana*, coordinado por Carlos Pacheco, Luis Barrera Linares y Beatriz González Stephan, Caracas: Equinoccio, pp. 729-741.
- PÉREZ LÓPEZ, M^a Ángeles (2008): “Dinámicas internas y de apertura en la poesía venezolana del siglo XX”, en A.A.V.V. (2008): *Historia de la literatura hispanoamericana*, tomo III, coordinado por Trinidad Barrera, Madrid: Cátedra, pp. 643-664.
- PICÓN SALAS, Mariano (1984): *Formación y proceso de la literatura venezolana*, presentación de María Fernanda Palacios, bibliografía de Rafael Ángel Rivas, Caracas: Monte Ávila.
- (1983): “Penetración de América”, en Mariano Picón Salas (1983): *Viejos y nuevos mundos*, selección, prólogo y cronología de Guillermo Sucre, Caracas: Ayacucho, pp. 205-206.
- POLANCO ALCÁNTARA, Tomás (2004): *Juan Vicente Gómez. Aproximación a una biografía*, Barcelona: Morales i Torres Editores.
- PÖPPEL, Hubert y Miguel Gomes (2008): *Las vanguardias literarias en Bolivia, Colombia, Ecuador, Perú y Venezuela: bibliografía y antología crítica*, Madrid: Iberoamericana, Frankfurt am Main: Vervuert.
- RAMOS SUCRE, Miguel (1961): *Contribución al Sesquicentenario de nuestra Independencia*, Caracas: Tipografía Torres.
- (1947): *Unión continental y democracia social*, Caracas: Editorial Crisol.

- RINCONES DÍAZ, Rosix Emilia (2004): “Rodearse de agua: apuntes sobre *Fuente de Amargura* de Cruz María Salmerón Acosta” [en línea], en *Kaleidoscopio*, n° 2, vol. 1, julio-diciembre de 2004, <http://kaleidoscopio.uneg.edu.ve/numeros/k02/k02_art08.pdf> [Consulta: 08/02/2017], pp. 146-150.
- RÍOS, Alicia (2006): “Gestar la nación: prensa y cultura en el siglo XX”, en A.A.V.V. (2006): *Nación y literatura: itinerarios de la palabra escrita en la cultura venezolana*, coordinado por Carlos Pacheco, Luis Barrera Linares y Beatriz González Stephan, Caracas: Equinoccio, pp. 177-185.
- RIVAS, Luz Marina (2006): “¿Qué es lo que traman ellas?: nuestras narradoras”, en A.A.V.V. (2006): *Nación y literatura: itinerarios de la palabra escrita en la cultura venezolana*, coordinado por Carlos Pacheco, Luis Barrera Linares y Beatriz González Stephan, Caracas: Equinoccio, pp. 711-728.
- RODRÍGUEZ CAMPOS, William (2017): “Manicuare y Cruz María Salmeron Acosta: una simbiosis eterna” [en línea], *Letralia. Tierra de letras*, sección “Sala de ensayo” <<https://letralia.com/sala-de-ensayo/2017/04/18/manicuare-y-cruz-maria-salmeron-acosta-una-simbiosis-eterna/>> [Consulta: 12/03/2018].
- RUIZ CALDERÓN, Humberto (1997): *Tras el fuego de Prometeo. Becas en el exterior y modernización en Venezuela (1900-1996)*, Caracas: Nueva Sociedad.
- SALCEDO-BASTARDO, José Luis (1977): *Historia fundamental de Venezuela*, Caracas: Fundación Gran Mariscal de Ayacucho.
- SANOJA HERNÁNDEZ, Jesús (1976): “Luis Enrique Mármol, pastiche y poesía”, en Luis Enrique Mármol (1976): *Antología poética*, Valencia: Universidad de Carabobo, pp. 7-11.
- SOLAECHÉ, María Cristina (2007): “Cruz María Salmerón Acosta: el solitario de la cima de Manicuare”, en *Letralia. Tierra de letras*, año XII, n° 178, <<https://letralia.com/178/articulo07.htm>>.
- SUCRE, Guillermo (1975): *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana*, Caracas: Monte Ávila.
- TEJEDOR, Basilio (2006): “El discurso épico colonial”, en A.A.V.V. (2006): *Nación y literatura: itinerarios de la palabra escrita en la cultura venezolana*, coordinado por Carlos Pacheco, Luis Barrera Linares y Beatriz González Stephan, Caracas: Equinoccio, pp. 75-92.
- VARGAS, Vilma (2006): “La poesía como canción en la Venezuela colonial”, en A.A.V.V. (2006): *Nación y literatura: itinerarios de la palabra escrita en la cultura venezolana*, coordinado por Carlos Pacheco, Luis Barrera Linares y Beatriz González Stephan, Caracas: Equinoccio, pp. 63-74.

VESPUCCI, Americo (1986): “Carta desde Lisboa en 1502 a Lorenzo di Pierfrancesco de Medici en Florencia”, en *Cartas de viaje*, introducción de Luciano Formisano, Madrid: Alianza.

YANES, Francisco Javier (1949): *Historia de la provincia de Cumaná*, Caracas: Ministerio de Educación Nacional.

ZAMBRANO, Gregory (2006): “El paisaje y la palabra creadora: (h)ojeada sobre la poesía fundacional”, en A.A.V.V. (2006): *Nación y literatura: itinerarios de la palabra escrita en la cultura venezolana*, coordinado por Carlos Pacheco, Luis Barrera Linares y Beatriz González Stephan, Caracas: Equinoccio, pp. 201-216.

ANTOLOGÍAS DE LITERATURA VENEZOLANA DONDE SE INCLUYE A RAMOS SUCRE

ARRÁIZ LUCCA, Rafael (2005): *Antología. La poesía del siglo XX en Venezuela*, Madrid: Visor.

——— (1997): *Antología de la poesía venezolana*, tomo I, prólogo, selección, comentarios y bibliografía de Rafael Arráiz Lucca, Caracas: Editorial Texto.

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

BENEYTO, Antonio (1971): *Narraciones de lo real y fantástico*, Barcelona: Picazo.

DE ALBAREDA, Ginés y Francisco Garfias (1958): *Antología de la poesía hispanoamericana. Venezuela*, Madrid: Biblioteca Nueva.

FIHMAN ZIGHELBOIM, Ben-Ami (1976): *Las voces de Orfeo*, selección de textos por Luis Alberto Crespo y Luis García Martínez, Caracas: Arte.

GRÜNFELD, Mihai G. (1995): *Antología de la poesía latinoamericana de vanguardia (1916-1935)*, Madrid: Hiperión.

MARTA SOSA, Joaquín (2003): *Navegación de tres siglos. Antología básica de la poesía venezolana (1826-2002)*, selección, presentación y notas de Joaquín Marta Sosa, Caracas: Fundación para la Cultura Urbana.

MEDINA, José Ramón (1993): *Noventa años de literatura venezolana (1900-1990)*, cronología y bibliografía de Horacio Jorge Becco, Caracas: Monte Ávila Editores.

MIRANDA, Julio E. (2001): *Antología histórica de la poesía venezolana del siglo XX (1907-1996)*, Puerto Rico: Editorial de la Universidad de Puerto Rico.

PICÓN SALAS, Mariano (1965): *Dos siglos de prosa venezolana*, Madrid-Caracas: Ediciones Edime.

SALAS, Alejandro (1989): *Antología comentada de la poesía venezolana*, introducción de Alejandro Salas, Caracas: Alfadil Ediciones.

DICCIONARIOS Y MANUALES

A.A.V.V. (2008): *Historia de la literatura hispanoamericana*, tomo III, coordinado por Trinidad Barrera, Madrid: Cátedra.

A.A.V.V. (2006): *Diccionario Akal de literatura general y comparada* (desde los orígenes hasta 1980), editado por Herbert Greiner-Mai; traducción, revisión y ampliación de la edición española Roberto Mansberger Amorós, Madrid: Akal.

A.A.V.V. (2006): *Diccionario Akal crítico de esoterismo*, publicado bajo la dirección de Jean Servier, traducción de Francisco Javier González García, Madrid: Akal.

A.A.V.V. (2001): *Enciclopedia de Internet de Ucrania* [en línea], elaborada por el Instituto Canadiense de Estudios Ucranianos, <<http://www.encyclopediaofukraine.com/>> [Consulta: 08/07/2017].

A.A.V.V. (1997): *Diccionario Akal de Términos Literarios*, escrito por María Victoria Ayuso de Vicente, Consuelo García Gallarín y Sagrario Solano Santos, Madrid: Akal.

A.A.V.V. (1997): *Diccionario de Historia de Venezuela* [en línea], en la Biblioteca de la Fundación Empresas Polar <<http://bibliofep.fundacionempresaspolar.org/publicaciones/digitales/diccionario-de-historia-de-venezuela-ed-1997-version-en-linea/>> [Consulta: 11/09/2017].

A.A.V.V. (1995): *Diccionario Enciclopédico de las Letras de América Latina*, Caracas: Ayacucho.

- Incluye una entrada sobre Ramos Sucre, pp. 3928-3931.

A.A.V.V. (1993): *El mundo de los animales y su medio ambiente. Fauna salvaje IV (aves)*, tomo 6, Barcelona: RBA.

A.A.V.V. (1990): *Gran Enciclopedia Larousse*, 24 volúmenes, Barcelona: Planeta.

A.A.V.V. (1987): *Enciclopedia de las ciencias naturales*, tomo 8, con textos de K. Bannister, L. D. Brongersma, G. B. Corbet, P. M. Driver, E. B. Ford, H. Gauthier-Pilters, C. P. Groves, K. Klemmer, R. Lawson, R. D. Martin, P. A. Morris, R. D. Schenkel, G. B. Sharman, P. J. P. Whitehead, redactado por Maurice Burton, coordinado, adaptado, traducido y revisado por Rosario Nos de Nicolau y Teresa de Llago, Barcelona: Ediciones Nauta.

BARALT, Rafael María y Ramón Díaz (1887): *Resumen de la Historia de Venezuela*, tomo I, Curazao: A. Bethencourt e hijos.

- BARALT, Rafael María (1855): *Diccionario de galicismos, o sea de las voces, locuciones y frases de la lengua francesa que se han introducido en el habla castellana moderna, con el juicio crítico de las que deben adoptarse, y la equivalencia castiza de las que no se hallan en este caso*, prólogo de Juan Eugenio Hartzenbusch, Madrid: Imprenta Nacional.
- BERNAL, César A. (2010): *Metodología de la investigación. Administración, economía, humanidades y ciencias sociales*, Colombia: Pearson.
- BLÁZQUEZ, José María, Raquel López Melero y Juan José Sayas (1989): *Historia de Grecia Antigua*, Madrid: Cátedra.
- CASTEL, Elisa (1995): *Diccionario de mitología egipcia*, Madrid: Aldebarán.
- CHEVALIER, Jean y Alain Gheerbrant (1986): *Diccionario de los símbolos*, bajo la dirección de Jean Chevalier, con la colaboración de Alain Gheerbrant, Barcelona: Herder.
- COROMINES, Joan (2008): *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, prólogo de José Antonio Pascual, Madrid: Gredos.
- DURUY, Víctor (1890): *Historia de los griegos*, tomo I, “Formación del pueblo griego”, Barcelona: Montaner y Simón, Editores.
- FRENZEL, Elisabeth (1980): *Diccionario de motivos de la literatura universal*, versión española de Manuel Abellán Martín, Madrid: Gredos.
- (1976): *Diccionario de argumentos de la literatura universal*, versión española de Carmen Schad de Caneda, Madrid: Gredos.
- FUBINI, Enrico (1988): *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Madrid: Alianza.
- GRIMAL, Pierre (2008): *Diccionario de mitología griega y romana*, prefacio de Charles Picard, prólogo de la edición española de Pedro Pericay, Barcelona: Paidós.
- HAUSER, Arnold (1968): *Historia social de la literatura y el arte II (Manierismo, Barroco, Rococó, Clasicismo, Romanticismo)*, Madrid: Guadarrama.
- JAURALDE POU, Pablo (1981): *Manual de investigación literaria. Guía bibliográfica para el estudio de la literatura española*, Madrid: Gredos.
- MUÑOZ-ALONSO LÓPEZ, Gemma (2003): *Técnicas de investigación en ciencias humanas*, Madrid: Dykinson.
- NAVASCUÉS, Javier de (2002): “Las vanguardias”, tomo IV *Manual de literatura hispanoamericana*, coordinado por Felipe B. Pedraza Jiménez, Pamplona: CÉNLIK Ediciones.

- OVIEDO, José Miguel (2012): *Historia de la literatura hispanoamericana, 3. Postmodernismo, vanguardia, regionalismo*, Madrid: Alianza Editorial.
- PABÓN S. DE URBINA, José María (2005): *Diccionario manual griego clásico-español, con un apéndice gramatical*, Barcelona: Vox.
- PÉREZ GUTIÉRREZ, Mariano (2000): *Diccionario de la Música y los Músicos I (A-E)*, Madrid: Istmo.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2010): *Diccionario de la lengua española*, Madrid: Real Academia Española.
- RIVAS D., Rafael Ángel y Gladys García Rivera (2006): *Quiénes escriben en Venezuela. Diccionario de escritores venezolanos (siglos XVIII a XXI)*, tomo II (M-Z), Prólogo de Francisco Javier Pérez, Caracas: Conac.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco y Juan Rodríguez Somolinos (2010): *Diccionario Griego-Español* [en línea], <<http://dge.cchs.csic.es/>> [Consulta: 12/06/2017].
- RODRÍGUEZ FER, Claudio (1998): *Guía de investigación literaria*, Gijón: Júcar.
- ROJO, Violeta (1996): *Breve manual para reconocer minicuentos*, Caracas: Equinoccio.
- SALAS, Emilio (2005): *Los nombres. Su significado y su influencia secreta sobre el carácter y el destino*, Barcelona: Robinbook.
- SOURIAU, Etienne (1998): *Diccionario Akal de estética*, Madrid: Akal.
- STRUVE, Vasili Vasílievich (1986): *Historia de la antigua Grecia*, vol. III, traducción de M. Caplan y Equipo Editorial, Madrid: Sarpe.
- TAMAYO Y TAMAYO, Mario (2003): *El proceso de la investigación científica*, México: Editorial Limusa.

REFERENCIAS TEÓRICAS

- ABELLA, Ignacio (2003): *El hombre y la madera*, Barcelona: RBA Ediciones.
- ABRAMS, M. H. (1992): *El romanticismo: tradición y revolución*, traducción de Tomás Segovia, Madrid: Visor.
- (1975): *El espejo y la lámpara. Teoría romántica y tradición crítica*, traducción de Meliton Bustamante, Barcelona: Barral Editores.
- ADDISON, Joseph (1991): *Los placeres de la imaginación y otros ensayos de The Spectator*, edición y traducción de Tonia Raquejo, Madrid: Visor.
- ADORNO, Theodor W. (1962): *Notas de literatura*, traducción de Manuel Sacristán, Barcelona: Ariel.
- ADSUAR FERNÁNDEZ, María Dolores (2008): “La intertextualidad, (e)vocación de mundos posibles” [en línea], en *Cartaphilus. Revista de Investigación y Crítica Estética*, vol. 4, <<https://digitum.um.es/xmlui/bitstream/10201/37004/1/45681-197141-1-PB.pdf>> [Consulta: 17/05/17], pp. 1-8.
- ALBY, Juan Carlos (2004): “La concepción antropológica de la medicina hipocrática” [en línea], en *Enfoques*, vol. XVI, <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2123410>> [Consulta: 22/11/2017], pp. 5-29.
- ALVAR, Carlos (2010): *Traducciones y traductores: materiales para una historia de la traducción en Castilla durante la Edad Media*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- ANDERSON IMBERT, Enrique (1984a): *La prosa. Modalidades y usos*, Buenos Aires: Marimar.
- (1984b): *La crítica literaria: sus métodos y problemas*, Madrid: Alianza.
- ANTÓN PACHECO, José Antonio (1952): “Poesía metafísica. En torno a Juan Eduardo Cirlot” [en línea], *Campo de Agramante: revista de literatura*, núm. 9 (primavera-verano 2008), edición digital en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Portal dedicado a la Fundación Caballero Bonald <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/poesia-metafisica-en-torno-a-juan-eduardo-cirlot/>> [Consulta: 27/12/2017], pp. 35-46.
- ARGAN, Giulio Carlo (1998): *El arte moderno. Del Iluminismo a los movimientos contemporáneos*, Madrid: Akal.
- ARGULLOL, Rafael (1984): *El héroe y el único. El espíritu trágico del Romanticismo*, Madrid: Taurus.

- ARISTÓTELES (2007): *Poética*, traducción, introducción y notas de Salvador Mas, Madrid: Biblioteca Nueva.
- (2002): *Retórica*, introducción, traducción y notas de Alberto Bernabé, Madrid: Alianza.
- [atribuido] (1996): *El hombre de genio y la melancolía. Problema XXX, I*, prólogo y notas de Jackie Pigeaud, traducción de Cristina Serna, Barcelona: Quaderns Crema.
- AUERBACH, Erich (1983): *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, traducción de I. Villanueva y E. Ímaz, México: Fondo de Cultura Económica.
- AULLÓN DE HARO, Pedro (2006): *La sublimidad y lo sublime*, Madrid: Verbum.
- (2005): “Teoría del poema en prosa” en *Quimera: revista de literatura*, nº 262, octubre de 2005, Barcelona: Montesinos, pp. 22-25.
- (1984): “La crítica literaria actual: delimitación y definición. La construcción del pensamiento crítico-literario moderno”, en A.A.V.V. (1984): *Introducción a la crítica literaria actual*, coordinado por Pedro Aullón de Haro, Madrid: Playor, pp. 9-82.
- AZORÍN (2011): “Nuevo prefacio a *Lecturas españolas*”, en Charles-Augustin Sainte-Beuve (2011): *¿Qué es un clásico?*, traducción de Raoul Albé, Madrid: Casimiro libros, pp. 29-32.
- BACHELARD, Gaston (2006): *La tierra y las ensoñaciones del reposo. Ensayo sobre las imágenes de la intimidad*, traducción de Rafael Segovia, México: Fondo de Cultura Económica.
- (2002): *El agua y los sueños*, traducción de Ida Vitale, Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- BADOSA, Enrique (2013): *La tentación de la palabra*, Valladolid: Fundación Jorge Guillén.
- BAJTÍN, Mijaíl (1989): “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela”, en Mijaíl Bajtin (1989): *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*, traducción de Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra, Madrid: Taurus, pp. 237-409.
- BAQUERO GOYANES, Mariano (1998): *¿Qué es la novela? ¿Qué es el cuento?*, estudio preliminar de Francisco Javier Díez de Revenga, Murcia: Universidad de Murcia.
- BARRERA LÓPEZ, Trinidad (2008): “Historiografía y canon de las vanguardias”, en A.A.V.V. (2008): *Alma América. In honorem Victorino Polo*, tomo I, editado por

- Vicente Cervera Salinas y María Dolores Adsuar Fernández, Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, pp. 110-123.
- (2006): *Las vanguardias hispanoamericanas*, Madrid: Síntesis.
- BARRIOCANAL GÓMEZ, José Luis (2009): *El Dios violento del Antiguo Testamento. Metáfora de justicia y amor*, lección inaugural del curso académico 2009-2010, Burgos: Facultad de Teología.
- BARTHES, Roland (1987): *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*, traducción de C. Fernández Medrano, Barcelona: Paidós.
- “De la ciencia a la literatura”, pp. 13-21.
 - “La muerte del autor”, pp. 75-85.
- (1974a): *El placer del texto*, traducción de Nicolás Rosa, Buenos Aires: Siglo XXI.
- (1974b): “Escritores, intelectuales, profesores”, en Roland Barthes (1974b): *¿Por dónde empezar?*, traducción de Francisco Llinás, Barcelona: Tusquets, pp. 83-109.
- BASSNETT, Susan (1998): “¿Qué significa literatura comparada hoy?”, en A.A.V.V. (1998): *Orientaciones en literatura comparada*, compilación de textos y bibliografía de Dolores Romero López, Madrid: Arco/Libros, pp. 87-101.
- BATAILLE, George (2007): *El erotismo*, traducción de Antoni Vicens y Marie Paule Sarazin, Barcelona: Tusquets.
- (1971): *La literatura y el mal: Emily Brontë, Baudelaire, Michelet, Blake, Sade, Proust, Kafka, Genet*, prólogo de Rafael Conte, Madrid: Taurus.
- BAUDELAIRE, Charles (1996): *El pintor de la vida moderna*, en Charles Baudelaire (1996): *Salones y otros escritos sobre arte*, traducción de Carmen Santos, Madrid: Visor, pp. 347-392.
- BÉGUIN, Albert (1986): *Creación y destino I. Ensayos de crítica literaria*, selección y notas de Pierre Grotzer. México: Fondo de Cultura Económica.
- BELLINI, Giuseppe (1999): “La narrativa hispanoamericana: un balance hacia el nuevo siglo” [en línea], en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 28, nº 1 <<http://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/ALHI9999120111A/22560>> [Consulta: 24/10/2017], pp. 111-121.
- BELTRÁN GUERRERO, Luis (1993): *Ensayos y poesías*, selección, prólogo y cronología de Juandemaro Querales, bibliografía de Juandemaro Querales y Horacio Jorge Becco, Caracas: Ayacucho.

- “El año azul”, pp. 174-176.
- BERENSON, Edward (1992): *The trial of Madame Caillaux*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- BERGSON, Henri (1962): *Las dos fuentes de la Moral y la Religión*, introducción de José Ferrater Mora, traducción de Miguel González Fernández, Buenos Aires: Sudamericana.
- BERMÚDEZ, Lola (2006): “De la prosa poética al poema en prosa”, en A.A.V.V. (2006): *Cómo leer un poema. Estudios interdisciplinarios*, coordinado por Antonio Ansón, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, pp. 61-98.
- BLANCHOT, Maurice (1977): *Falsos pasos*, traducción de Ana Aibar Guerra, Valencia: Pre-textos.
- BLOOM, Harold (2005): *Genios: un mosaico de cien mentes creativas y ejemplares*, traducción de Margarita Valencia Vargas, Bogotá: Editorial Norma.
- (1991): *Poesía y creencia*, traducción de Luis Cremades revisada por Isabel García Parejo, Madrid: Cátedra.
- BONNEFOY, Yves (2017): *La poesía en voz alta. Tres ensayos y una entrevista*. Prólogo de Andrés Sánchez Robayna, traducción y epílogo de Jacinta Negueruela, edición bilingüe, Madrid: Devenir.
- BORGES, Jorge Luis (2003): *Otras inquisiciones*, Madrid: Alianza,
- “Del culto de los libros”, pp. 167-175.
 - “Sobre los clásicos”, pp. 288-292.
 - “Magias parciales del *Quijote*”, pp. 74-79.
- BOURDIEU, Pierre (1995): *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, traducción de Thomas Kauf, Barcelona: Anagrama.
- BOUSOÑO, Carlos (1976): *Teoría de la expresión poética*, Madrid: Gredos.
- BOZAL, Valeriano (1985): “Prólogo”, en Edmund Burke (1985): *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*, traducido por Don Juan de la Dehesa, prólogo de Valeriano Bozal, Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, pp. 7-37.
- BRENOT, Phillippe (1998): *El genio y la locura*, traducción de Teresa Clavel, Barcelona: Ediciones SineQuaNon.
- BROCH, Hermann (1974): *Poesía e investigación*, traducción de Ramón Ibero, Barcelona: Seix Barral.

- BRUNEL, Pierre (1994a): “Introducción”, en A.A.V.V. (1994): *Compendio de literatura comparada*, dirigido por Pierre Brunel e Yves Chevrel, Madrid: Siglo XXI, pp. 3-20.
- (1994b): “El hecho comparatista”, en A.A.V.V. (1994): *Compendio de literatura comparada*, dirigido por Pierre Brunel e Yves Chevrel, Madrid: Siglo XXI, pp. 21-50.
- BURKE, Edmund (1985): *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*, traducido por Don Juan de la Dehesa, prólogo de Valeriano Bozal, Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos.
- BUSTAMANTE VALBUENA, Leticia (2012): *Una aproximación al microrrelato hispánico: antologías publicadas en España (1990-2011)* [tesis doctoral] dirigida por el profesor José Ramón González, Universidad de Valladolid <<http://uvadoc.uva.es/handle/10324/1029>> [Consulta: 11/07/2017].
- CALVINO, Italo (2011): “Por qué leer los clásicos”, en Charles-Augustin Sainte-Beuve (2011): *¿Qué es un clásico?*, traducción de Raoul Albé, Madrid: Casimiro libros, pp. 47-58.
- CAMUS, Catherine (2012): *Albert Camus: solitario y solidario*, con la colaboración de Marcelle Mahasela, traducción de Elisenda Julibert, Barcelona: Plataforma.
- CANFIELD, Martha L. (2010): “Persistencias del modernismo”, en Dario Puccini y Saúl Yurkievich (2010): *Historia de la cultura literaria en Hispanoamérica II*, México: Fondo de Cultura Económica, pp. 99- 139.
- CANNAVACCIUOLO, Margherita (2012): “Las Silvas de Andrés Bello y la americanización de la poesía”, en A.A.V.V. (2012): *Literatura de la independencia e independencia de la literatura en el mundo latinoamericano*, editado por José Carlos Rovira y Víctor Manuel Sanchis, Lleida: AEELH, pp. 129-141.
- CARILLA, Emilio (1997): “La épica hispanoamericana en la época colonial” [en línea], en *Thesaurus* LII, 1-3, <https://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/52/TH_52_123_305_0.pdf> [06/07/2015].
- (1983): *Manierismo y Barroco en las literaturas hispánicas*, Madrid: Gredos.
- (1967): *El romanticismo en la América hispánica*, Madrid: Gredos.
- CARLYLE, Thomas (2013): *On Heroes, Hero-Worship, and the Heroic in History*, editado por David R. Sorensen y Brent e Kinser, Yale: University Press.
- (1985): *Los héroes*, traducción de Pedro Umbert, Madrid: Sarpe.

- CARREÑO, Antonio (1982): *La dialéctica de la identidad en la poesía contemporánea. La persona, la máscara*, Madrid: Gredos.
- CARREÑO, Víctor (2001): “Visita en el tiempo a Uslar Pietri”, en *Cuadernos hispanoamericanos*, nº 616, octubre 2001, Madrid: Agencia Española de Cooperación Internacional y Desarrollo (AECID), pp. 43-51.
- CARRERA DAMAS, Germán (2005): *El bolivarianismo-militarismo, una ideología de reemplazo*, Venezuela: Ala de Cuervo.
- CASO, Ángeles (2005): *Las olvidadas. Una historia de mujeres creadoras*, Barcelona: Planeta.
- CASTAGNINO, Raúl H. (1974): *¿Qué es literatura? La abstracción “literatura”. Naturaleza y funciones de lo literario*, Buenos Aires: Nova.
- CASTANY PRADO, Bernat (2008): “El lugar de la literatura hispanoamericana en la literatura mundial”, en A.A.V.V. (2008): *Alma América. In honorem Victorino Polo*, tomo I, editado por Vicente Cervera Salinas y María Dolores Adsuar Fernández, Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, pp. 150-156.
- CELAYA, Gabriel (1972): *Inquisición de la poesía*, Madrid: Taurus.
- CERCAS, Javier (2016): *El punto ciego. Las conferencias Weidenfeld 2015*, Barcelona: Literatura Random House.
- CERVERA SALINAS, Vicente (2015): “Los nietos del limo”, en *La tradición de las rupturas en las literaturas hispánicas*, editado por Petra Báder y Margit Santosné Blastik, Budapest: Departamento de Español, Universidad Eötvös Loránd Tudományegyetem, pp. 43-56.
- (2011): “La poesía viaja a América: la ‘Alocución’ lírica de Andrés Bello”, en *Philologia Hispalensis*, nº 25, pp. 65-76.
- (2010): “Alfonso Reyes ‘rumbo a’ Goethe: luces y sombras del hombre universal”, en *Teoría del humanismo*, vol. 7, coordinado por Pedro Aullón de Haro, Madrid: Verbum, pp. 403-434.
- (2007a): *La poesía y la idea: fragmentos de una vieja querrela*, prólogo de José María Pozuelo Yvancos, Murcia: Universidad de Murcia. Servicio de Publicaciones; Mérida, Venezuela: Ediciones El otro, el mismo.
- (2007b): “El *daimon* americano de Pedro Henríquez Ureña”, en Pedro Henríquez Ureña (2007): *Historia cultural y literaria de la América hispánica*, edición de Vicente Cervera Salinas, Madrid: Verbum, pp. XIII-CXXII.
- (2006): *El síndrome de Beatriz en la literatura hispanoamericana*, Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert.

- (2005): “Pensamiento literario en la América del XIX. Ensayo de un ensayo social”, en A.A.V.V. (2005): *El ensayo como género literario*, editado por Vicente Cervera, Belén Hernández y María Dolores Adsuar, Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, pp. 25-35.
- (1996): *La palabra en el espejo: estudios de literatura hispanoamericana comparada*, Murcia: Servicio de Publicaciones, Universidad de Murcia.
- (1992): *La poesía de Jorge Luis Borges: historia de una eternidad*. Murcia: Universidad, Secretaría de Publicaciones.
- (1990): “La palabra en claro de Octavio Paz”, *El águila y el viento. Homenaje a Octavio Paz*, Murcia: Comisión V Centenario, pp. 47-62.
- COHEN, Jean (1984): *Estructura del lenguaje poético*, versión española de Martín Blanco Álvarez, Madrid: Gredos.
- (1982): *El lenguaje de la poesía. Teoría de la poeticidad*, versión española de Soledad García Mouton, Madrid: Gredos.
- COLINAS, Antonio (2001): *Del pensamiento inspirado I y II*, Salamanca: Junta de Castilla y León.
- (1988): *Hacia el infinito naufragio. Una biografía de Giacomo Leopardi*, Barcelona: Tusquets.
- COMPAGNON, Antoine (2008): *¿Para qué sirve la literatura?*, lección inaugural de la cátedra de Literatura Francesa Moderna y Contemporánea del Collège de France, leída el jueves 30 de noviembre de 2006, traducción del francés de Manuel Arranz, Barcelona: Acanalado.
- CORRAL, Wilfrido H. (1997): “Raros y canónicos”, en *Cuadernos hispanoamericanos*, 557, noviembre de 1996, Madrid: Agencia Española de Cooperación Internacional y Desarrollo (AECID), pp. 7-23.
- CORVALÁN, Octavio (1961): *El postmodernismo: la literatura hispanoamericana entre dos guerras mundiales*, New York: Las Américas Publishing Company.
- COSTA, René de (1974): “Notas para una revaloración del modernismo postrero”, en *AIH. Actas V* [en línea], en el Centro Virtual Cervantes <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/notas-para-una-revaloracion-del-modernismo-postrero/>> [Consulta: 06/07/2016].
- DEMOLINS, Edmond (1899): *En qué consiste la superioridad de los anglosajones*, versión española, prólogo y notas de Santiago de Alba y Bonifaz, Madrid: Librería Victoriano Suárez.
- DÍAZ-PLAJA, Guillermo (1971): *Al filo del novecientos*, Barcelona: Planeta.

- DREYFUS, Hubert y Paul Rabinow (2001): *Michel Foucault: más allá del estructuralismo y la hermenéutica*, Buenos Aires: Nueva Visión.
- DU BOS, Jean-Baptiste (2007): *Reflexiones críticas sobre la poesía y sobre la pintura*, edición, estudio preliminar y notas de Ricardo Piñero Moral, traducción de Josep Monter, Valencia: Universitat de València.
- DUMÉZIL, Georges (2016): *Mito y epopeya. I: La ideología de las tres funciones en las epopeyas de los pueblos indoeuropeos*, traducción de Eugenio Trías, México: Fondo de Cultura Económica.
- DURAND, Gilbert (1982): *Las estructuras antropológicas de lo imaginario: introducción a la arquetipología general*, versión castellana de Mauro Armiño, Madrid: Taurus.
- ECO, UMBERTO (1992): *Los límites de la interpretación*, traducción de Helena Lozano, Barcelona: Lumen.
- ELIOT, Thomas Stearns (2004): *El bosque sagrado*. Edición, estudio y notas de José Luis Palomares, traducción de Ignacio Rey Agudo, Madrid: Langre.
- (1999): *Función de la poesía y función de la crítica*, edición, traducción y prólogo de Jaime Gil de Biedma, Barcelona: Tusquets.
- ESTEBAN PORRAS DEL CAMPO, Ángel (2003): *Bécquer en Martí y en otros poetas hispanoamericanos finiseculares*, Madrid: Verbum.
- ESTRABÓN (1787): *Libro tercero de la geografía de Estrabón*, traducido del latín por Juan López, Madrid: Ibarra, Hijos y Cía.
- EZQUERRO, Milagros (1986): “Prosa y poesía. Propuestas teóricas”, en *Teoría del discurso poético: actes du Ve colloque du S.E.L.: Toulouse-30-31 Mai-1er Juin 1985*, Toulouse: Univeriste de Toulouse-Le Mirail.
- FERNÁNDEZ, Jesse (1996): *El poema en prosa en Hispanoamérica. Del Modernismo a la Vanguardia (Estudio y Antología)*, Madrid: Hiperión.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Teodosio (1990): *La poesía hispanoamericana en el siglo XX*, Madrid: Taurus.
- FERRATÉ, Juan (1982): *Dinámica de la poesía. Ensayos de explicación 1952-1966*, Barcelona: Seix Barral.
- “Poesía y realidad” (20-26).
 - “Cosas de ogros y pigmeos” (159-172).
- FREUD, Sigmund (2013): *La interpretación de los sueños*, traducción de Alfredo Brotons Muñoz, Madrid: Akal.

- (1992): “El creador literario y el fantaseo”, en Sigmund Freud (1992): *Obras completas*, tomo IX (1906-1908), ordenamiento, comentarios y notas de James Strachey con la colaboración de Anna Freud, asistidos por Alix Strachey y Alan Tyson, traducción directa del alemán de José L. Etcheverry, Buenos Aires: Amorrortu editores, pp. 123-125.
- GADAMER, Hans-Georg (2011): “El modelo de lo clásico”, en Charles-Augustin Sainte-Beuve (2011): *¿Qué es un clásico?*, traducción de Raoul Albé, Madrid: Casimiro libros, pp. 37-46.
- GALE, Leonor V. (1975): “Rubén Darío y el poema en prosa modernista”, en *Anales de literatura hispanoamericana*, nº4, Madrid: Universidad Complutense, Facultad de Filología, pp. 367-379.
- GALTON, Francis (1892): *Hereditary genius. An inquiry into its laws and consequences*, London: Macmillan and CO.
- GARCÍA BARRIENTOS, José-Luis (2009): “Acotación y didascalía: un deslinde para la dramaturgia actual en español”, en A.A.V.V. (2009): *En buena compañía*, estudios en honor de Luciano García Lorenzo, coordinado por Joaquín Álvarez Barrientos, Óscar Cornago Bernal, Abraham Madroñal Durán y Carmen Menéndez-Onrubia, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 1125-1139.
- GARCÍA GUAL, Carlos (1999): *Sobre el descrédito de la literatura y otros avisos humanistas*, Barcelona: Península.
- “El eclipse de la literatura”, pp. 71-82.
 - “Leer a los clásicos y elegirlos”, pp. 188-200.
 - “Apuntes y reflexiones sobre el canon”, pp. 201-207.
- GARCÍA LANDA, José Ángel (2008): “Goffman: la realidad como expectativa autocumplida y el teatro de la interioridad” [en línea], *Social Science Research Network*, <<https://philpapers.org/rec/LANGRA>> [Consulta: 12(04/2017)], pp. 1-25.
- GARCÍA LÓPEZ, Álvaro (2005): *Poesía sin estatua. Ser y no ser en poética*, Valencia: Pre-Textos.
- GARCÍA VALDÉS, Manuela (1996): “Algunas consideraciones sobre *Pluto* de Aristófanes y *Timón* o el *Misántropo* de Luciano” [en línea], en *Archivum: Revista de la Facultad de Filología*, nº 46-47, <<https://www.unioviado.es/reunido/index.php/RFF/article/view/431>> [Consulta: 14/08/2016], pp. 192-209.

- GARMENDIA, Julio (1984): *Opiniones para después de la muerte (1917-1924)*, compilación y notas de Óscar Sambrano Urdaneta, Caracas: Monte Ávila.
- GENETTE, Gérard (1989a): *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, traducción de Celia Fernández Prieto, Madrid: Taurus.
- (1989b): *Figuras III*, traducción de Carlos Manzano, Barcelona: Lumen.
- GERARD, Alexander (2009): *Un ensayo sobre el genio*, prólogo de Ilia Galán, traducción del inglés de Herminio Andújar, Madrid: Siruela.
- GIL-ALBARELLOS PÉREZ-PEDRERO, Susana (2006): *Introducción a la literatura comparada*, Valladolid: Universidad de Valladolid.
- GIL DE BIEDMA, Jaime (1999): “Prólogo. Todos somos trovadores” a T.S. Eliot (1999): *Función de la poesía y función de la crítica*, edición, traducción y prólogo de Jaime Gil de Biedma, Barcelona: Tusquets, pp. 9-29.
- GIMFERRER, Pere (2012): “Prólogo”, en Martín de Riquer (2012): *Los trovadores. Historia literaria y textos*, prólogo de Pere Gimferrer, Barcelona: Ariel, pp. 3-4.
- GIRARD, René (2005): *La violencia y lo sagrado*, traducción de Joaquín Jordá, Barcelona: Anagrama.
- GONZÁLEZ ROLÁN, Tomás (2014): “La cartaginesa Sofonisba (c. 218-203 a.C.), un ejemplo de patriotismo, fortaleza de ánimo y dignidad personal” [en línea], en *Asparkia: investigación feminista*, nº 25, ejemplar dedicado a “Mujeres en la sociedad greco-romana. Discursos e imágenes”, <<http://www.e-revistas.uji.es/index.php/asparkia/article/view/1280>> [Consulta: 12/09/2017], pp. 145-162.
- GUERRERO ALMAGRO, Berta (2017): “El nocturno musical, pictórico y literario: un espacio para la hibridez y la sinestesia” [en línea], en *Confluencia. Revista hispánica de cultura y literatura*, vol. 33, nº 1, Colorado: University for Northern Colorado <<https://muse.jhu.edu/article/680211>>, pp. 128-142.
- GUILLÉN, Claudio (1998): *Múltiples moradas. Ensayo de Literatura Comparada*, Barcelona: Tusquets.
- (1985): *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona: Crítica.
- GUTIÉRREZ, Fátima (2006): “Klingsor de Hungría” [en línea], en *Wagnermania*, nº 16, febrero de 2006 <<http://www.wagnermania.com/mitos/index2.asp?Id=6201>> [Consulta: 23/11/2017].
- HARTMAN, Geoffrey H. (1992): *Lectura y creación*, introducción y traducción de Xurxo Leboreiro Amaro, Madrid: Tecnos.

- HAUSER, Arnold (1974): *Origen de la literatura y del arte modernos. III. Literatura y Manierismo*, traducción de Felipe González Vicens, Madrid: Guadarrama.
- HEGEL, George Wilhelm Friedrich (1989): *Lecciones sobre la estética*, traducción de Alfredo Brotóns Muñoz, Madrid: Akal.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Max (1978): *Breve historia del modernismo*, México: Fondo de Cultura Económica.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro (2007): *Historia cultural y literaria de la América hispánica*, edición de Vicente Cervera Salinas, Madrid: Verbum.
- HERNADI, Paul (1978): *Teoría de los géneros literarios*, traducción de Carlos Agustí, Barcelona: Antoni Bosch.
- HIPÓCRATES (2001): *Tratados médicos*, estudio introductorio, traducción y notas de Josep Alsina, Barcelona: Anthropos.
- HONOUR, Hugh (1981): *El romanticismo*, versión española de Remigio Gómez Díaz, Madrid: Alianza.
- HORACIO FLACO, Quinto (2012): *Arte poética*, introducción, traducción, notas y comentario de Juan Antonio González Iglesias, Madrid: Cátedra.
- ISAACSON, Walter (2018): *Leonardo da Vinci. La biografía*, traducido por Jordi Ainaud i Escudero, Barcelona: Debate.
- JASPERS, Karl (1955): *Genio y locura. Ensayo de análisis patográfico comparativo sobre Strindberg, Van Gogh, Swedenborg y Hölderlin*, traducción del alemán y prólogo por Agustín Caballero Robredo, Madrid: Aguilar.
- KANT, Immanuel (1990): *Crítica del juicio*, edición y traducción de Manuel García Morente, Madrid: Espasa-Calpe.
- KAPÚSCÍNSKI, RYSZARD (2007): *Encuentro con el otro*, traducción de Agata Orzeszek, Barcelona: Anagrama.
- KAYSER, Wolfgang (1948): *Interpretación y análisis de la obra literaria*, versión española de María D. Mouton y V. García Yebra, Madrid: Gredos.
- KRETSCHMER, Ernst (1954): *Hombres geniales*, traducción de José Solé Sagarra, con una colección de retratos, Barcelona: Labor.
- KRISTEVA, Julia (2000): *El genio femenino. La vida, la locura, las palabras 1. Hannah Arendt*, traducción de Jorge Piatigorsky, Buenos Aires, Barcelona, México: Paidós.
- (1991): *Sol negro. Depresión y melancolía*, traducción de Mariela Sánchez Urdaneta, Venezuela: Monte Ávila.

- LANGBAUM, Robert (1996): *La poesía de la experiencia. El monólogo dramático en la tradición literaria moderna*, introducción y traducción de Julián Jiménez Heffernan, prólogo de Álvaro Salvador, Granada: Comares.
- LATORRE GONZÁLEZ-MORO, Pablo (2015): “Reversibilidad o irreversibilidad, de eso se trata” [en línea], en *Papeles del partal*, nº 7 <https://ebuah.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/30117/reversibilidad_latorre_PDP_2015.pdf?sequence=3&isAllowed=y> [09/08/2017], pp. 121-137.
- LE CORRE, Hervé (2001): *Poesía hispanoamericana posmodernista. Historia, teoría, prácticas*, Madrid: Gredos.
- LÉVI, Eliphaz (1988): *Historia de la magia. Con una clara y precisa exposición de sus procedimientos, ritos y misterios*, versión española de Héctor V. Morel, Buenos Aires: Editorial Kier.
- LIDDY, John (2008): “La tierra del desecho: una cosecha para el lector” [en línea], en *Renacimiento*, nº 59-60, Homenaje a T. S. Eliot <https://www.jstor.org/stable/40516261?seq=3#page_scan_tab_contents>, [Consulta: 12/08/2017], pp. 80-83.
- LINDHOLM, Charles (1992): *Carisma: análisis del fenómeno carismático y su relación con la conducta humana y los cambios sociales*, Barcelona: Gedisa.
- LITVAK, Lily (2009): “La pintura de la música. El nocturno en la pintura, la literatura y la música, 1870-1915” [en línea], en *Quintana*, nº 8, <<https://minerva.usc.es/xmlui/handle/10347/6474>> [Consulta: 11/01/2016], pp. 95-111.
- LOILÉE, Frédéric (1945): *Historia de las literaturas comparadas desde sus orígenes hasta el siglo XX*, Madrid: Anaconda.
- LOMBROSO, Cesare (1872): *Genio e follia*, Milano: Gaetano Brigola.
- LONGINO, Dionisio [atribuido] (1980): *De lo sublime*, traducción del griego, prólogo y notas de Francisco de P. Samaranch, Buenos Aires: Aguilar.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco (1970): “Prólogo” en Jorge Montemayor (1970): *Los siete libros de La Diana*, edición, prólogo y notas de Francisco López Estrada, Madrid: Espasa-Calpe, pp. VII-CIII.
- LÓPEZ FERNÁNDEZ-CAO, Marian (2000): “La creación artística: un difícil sustantivo femenino”, en A.A.V.V. (2000): *Creación artística y mujeres. Recuperar la memoria*, Madrid: Narcea Ediciones, pp. 13-48.
- LOTMAN, Jurij M. y Escuela de Tartu (1979): *Semiótica de la Cultura*, introducción, selección y notas de Jorge Lozano, Madrid: Cátedra.

- MADRIZ OTERO, Federico (1907): “Prólogo”, en José María Milá de la Roca Díaz (1907): *Aristas y facetas*, Caracas: Imprenta Milá de la Roca, pp. XI-XIV.
- MAESTRO, Jesús G. (2004): *Contra las Musas de la Ira. El Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura*, Oviedo: Pentalfa Ediciones.
- MAGNUS ENZENSBERGER, Hans (1975): “Vallejo: víctima de sus presentimientos”, en A.A.V.V. (1975): *César Vallejo*, edición de Julio Ortega, Madrid: Taurus, pp. 65-74.
- MAILLARD, Chantal (1997): “Del mito al hecho: las vías meditativas de la India” [en línea], en *Scripta Fulgentina: revista de teología y humanidades*, vol. 7, nº 13, <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5793631>> [Consulta: 13/03/2017], pp. 39-43.
- MANDELSTAM, Osip (2003): *Gozo y misterio de la poesía*, edición, traducción e introducción a cargo de Víctor Andresco, Barcelona: ElCobre.
- “La palabra y la cultura”, pp. 19-25.
 - “La caída”, pp. 27-31.
- MANZANO MANZANO, Juan (1972): *Colón descubrió América del Sur en 1492*, Caracas: Fuentes para la Historia Colonial de Venezuela.
- MARCO SIMÓN, Francisco (2001): “Imagen divina y transformación de las ideas religiosas en el ámbito Hispano-Galo” en A.A.V.V. (2001): *Religión, lengua y cultura prerromanas de Hispania*, editado por Francisco Villar y M^a Pilar Fernández Álvarez, Salamanca: Universidad de Salamanca, pp. 213-226.
- MARÍN ARCE, José María (1992): “Miguel de Unamuno y Santiago Alba” [en línea], en *Espacio, Tiempo y Forma, Serie V, H^a Contemporánea*, t. V <<http://revistas.uned.es/index.php/ETFV/article/view/2744>> [Consulta: 07/12/2017], pp. 367-384.
- MARTÍ, Antoni (2005): “Literatura Comparada”, en A.A.V.V. (2002): *Teoría literaria y literatura comparada*, Barcelona: Ariel, pp. 333-406.
- MARTÍNEZ, Abel Fernando y Samuel Alfonso Guatibonza (2005): “Cómo Colombia logró ser la primera potencia leprosa del mundo: 1869-1916” [en línea], en *Colombia médica*, vol. 36, nº 4 <<http://colombiamedica.univalle.edu.co/index.php/comedica/article/view/384/142>> [Consulta: 15/08/2017].
- MIDDLETON MURRY, John (1971): *El estilo literario*, traducción de Jorge Hernández Campos, México: Fondo de Cultura Económica.

- MILLER, Vassar (1973): “¿Qué es un poeta?”, en A.A.V.V. (1973): *La poesía y los poetas*, selección y prólogo de Howard Nemerov, Buenos Aires: Hobbs-Sudamericana, pp. 163-188.
- MIRANDA, Marcelo y M. Leonor Bustamante (2010): “Los diagnósticos de Gerard de Nerval: la influencia de la locura en la genialidad literaria” [en línea], en *Revista médica de Chile*, v. 138, n° 1, <https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?pid=S0034-98872010000100017&script=sci_arttext> [Consulta: 12/08/2017].
- MONLEÓN, José B. (1992): “Estudio preliminar” en Gustavo Adolfo Bécquer (1992): *Leyendas*, Madrid: Akal, pp. 5-76.
- MONTEJO, Eugenio (2012): *El taller blanco y otros ensayos*, Sevilla: Sibilina-Fundación BBVA.
- MONTESINOS, Toni (2014): *Melancolía y suicidios literarios. De Aristóteles a Alejandra Pizarnik*, Madrid: Fórcola.
- MORALES MAITA, Esther (2008): “Disidencia y Exilio en el arte venezolano del siglo XX” [en línea], en *Revista Kaleidoscopio*, n° 10, <http://kaleidoscopio.uneg.edu.ve/numeros/k10/k10_art11.pdf> [Consulta: 24/10/2017], pp. 109-114.
- MORENO BRANDT, Leopoldo (2014): “Dr. Ricardo Baquero González. Un Apóstol de la Medicina” [en línea] en *Revista de la sociedad Venezolana de Historia de la Medicina*, vol. 63, n° 1 <<http://revista.svhm.org.ve/ediciones/2014/1/art-4/>> [Consulta: 14/03/2018].
- MORENO PÉREZ, Itamar (2013): “La estética musical de los nocturnos de Chopin” [en línea], en *Sinfonía Virtual. Revista de música clásica y reflexión musical*, 24, <http://www.sinfoniavirtual.com/revista/024/estetica_nocturnos_chopin.pdf>, [Consulta: 11/01/2016], pp. 1-7.
- MORGADO GARCÍA, Arturo (1999): *Demonios, magos y brujas en la España moderna*, Cádiz: Servicio de Publicaciones Universidad de Cádiz.
- MUÑIZ, Wendy V. (2010): “Entre *Doña Bárbara* y ‘La Gioconda’: un estudio paratextual sobre la novela cumbre de Rómulo Gallegos” [en línea], en *Espéculo. Revista de estudios literarios*, n° 44, <<http://webs.ucm.es/info/especulo/numero44/dbarbar.html>> [Consulta: 14/08/2017].
- MURENA, Héctor Álvarez (1984): *La metáfora y lo sagrado*, prólogo de Francisco Ayala, Barcelona: Alfa.
- NIETZSCHE, Friedrich (2009): *La gaya ciencia*, traducción y prólogo de Charo Greco y Ger Groot, Madrid: Akal.

- (1998), *El nacimiento de la tragedia*, prólogo de Agustín Izquierdo, traducción de Fermín Navascués Zulaica, Madrid: Edaf.
- NORBERG-SCHULZ, Christian (1980): *Genius loci. Towards a phenomenology of architecture*, New York: Rizzoli.
- NÚÑEZ RAMOS, Rafael (1992): *La poesía*, Madrid: Síntesis.
- O’GORMAN, Edmundo (1958): *La invención de América: el universalismo de la cultura de occidente*, Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- ORTEGA, Julio (1975): *César Vallejo*, Madrid: Taurus.
- ORTEGA Y GASSET, José (1981): *Meditaciones del Quijote*, con un apéndice inédito, Madrid: Revista de Occidente en Alianza Editorial.
- (1966): *Estudios sobre el amor*, Madrid: Espasa-Calpe.
- OSORIO TEJEDA, Nelson (1988): *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*, edición, selección, prólogo, bibliografía y notas de Nelson Osorio T., Caracas: Ayacucho.
- (1982): *El futurismo y la vanguardia literaria en América latina*, Caracas: Centro de estudios latinoamericanos Rómulo Gallegos.
- PARAÍSO DE LEAL, Isabel (1976): *Teoría del ritmo de la prosa. Aplicada a la hispánica moderna*, Barcelona: Planeta.
- PAVESE, Cesare (1975): “Tienen razón los literatos”, en Cesar Pavese (1975): *Literatura y sociedad*, traducción de Jorge A. C. Binachi, Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte, pp. 69-72.
- PAZ, Octavio (2004): *El arco y la lira: el poema, la revelación poética, poesía e historia*, México: Fondo de Cultura Económica.
- (2000): *Obras completas II, Excursiones/IncurSIONES. Dominio extranjero; Fundación y disidencia. Dominio hispánico*, edición del autor, Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- *Versiones y comentarios*, pp. 35-87.
- (1991): *Obras completas I, La casa de la presencia. Poesía e historia*, edición del autor, Barcelona: Galaxia Gutenberg,
- *Los hijos del limo*, pp. 399-594.
 - *La otra voz. Poesía y fin de siglo*, pp. 597-706.
 - *Literatura y literalidad*, pp. 754-767.

- (1975): *El signo y el garabato*, México: Joaquín Mortiz.
- PEÑA ARROYAVE, Alejandro (2014): “Sören Kierkegaard. La melancolía como fundamento de la existencia estética” [en línea], en *Metafísica y persona*, año 6, nº 12, <<http://www.revistas.uma.es/index.php/myp/article/viewFile/2730/2532>>, [Consulta: 02/01/2018], pp. 95-143.
- PEÑALVER GÓMEZ, Patricio (1986): *Márgenes de Platón. La estructura dialéctica del diálogo y la idea de exterioridad*, Murcia: Universidad de Murcia, Secretariado de Publicaciones.
- PÉREZ, Francisco Javier (2007): *Del lado de los cautivos. Satisfacciones imaginarias 3*, Caracas: bid&co editor.
- PÉREZ-RIOJA, José Antonio (1988): *La creación literaria*, Madrid: Tecnos.
- PFEIFFER, Johannes (2000): *La poesía*, traducción de Margit Frenk Alatorre, México: Fondo de Cultura Económica.
- PHILLIPS, Allen W. (1989): “Cuatro poetas hispanoamericanos entre el modernismo y la vanguardia”, en *Revista Iberoamericana*, vol. LV, nº 146-147, <<http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/4570>>, pp. 427-449.
- PIGEAUD, Jackie (1996): “Prólogo” en Aristóteles (1996): *El hombre de genio y la melancolía. Problema XXX, I*, traducción de Cristina Serna, Barcelona: Quaderns Crema, pp. 9-76.
- PORDOMINGO PARDO, Francisca (1995): “Introducción” a *Isis y Osiris*; en Plutarco (1995): *Obras morales y de costumbres (Moralia) VI. Isis y Osiris. Diálogos píticos*, introducciones, traducciones y notas por Francisca Pordomingo Pardo y José Antonio Fernández Delgado Madrid: Gredos, pp. 9-59.
- POUND, Ezra (1970): *El arte de la poesía*, versión directa de José Vázquez Amaral, México: Joaquín Mortiz.
- POZUELO YVANCOS, José María (1997): “Lírica y ficción”, en A.A.V.V. (1997): *Teorías de la ficción literaria*, editado por Antonio Garrido Domínguez, Madrid: Arco/Libros, pp. 241-267.
- PRATT, Mary Louise (1997): *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*, traducción de Ofelia Castillo, Buenos Aires: Ediciones de la Universidad Nacional de Quilmes.
- QUIROGA, Horacio (1997): “El manual del perfecto cuentista” y “Los trucos del perfecto cuentista” en Horacio Quiroga (1997): *Todos los cuentos*, edición coordinada por Napoleón Baccino Ponce de León y Jorge Lafforgue, París: ALLCA XX, pp. 1185-1193.

- RACIONERO, Luis (1995): *El arte de escribir. Emoción y placer del acto creador*, Madrid: Ediciones Temas de Hoy.
- RAMOS, Francisco José (2003): *Estética del pensamiento II. La danza en el laberinto. Meditación sobre el arte y la acción humana*, Madrid: Fundamentos.
- RAMOS-IZQUIERDO, Eduardo (2005): “De lo híbrido y su presencia en la novela mexicana actual”, en *L’hybride / Lo híbrido. Cultures et littératures hispano-américaines*, bajo la dirección de Milagros Ezquerro, París: INDIGO, pp. 59-104.
- RANDOUYER, Françoise (1987): “Ideología masónica a través de los nombres simbólicos”, en V.V.A.A. (1987): *La Masonería en la España del siglo XIX. Actas del II Symposium de Metodología Aplicada a la Historia de la Masonería Española*, Valladolid: Junta de Castilla y León, pp. 425-439.
- RANGEL BOURGOIN, Domingo Alberto (2005): *Gómez, el amo del poder*, Caracas: Mérida Ediciones y Editorial Libros Marcados.
- RAVEGNANI, Giorgio (2011): *Bizancio y Venecia: Historia de un Imperio*, traducción de Francisco Campillo, Madrid: Antonio Machado Libros.
- REBOUL, Anne-Marie (1993): “El poema en prosa: aproximación a sus inicios” [en línea], en *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, nº 3 <<http://revistas.ucm.es/index.php/THEL/article/view/THEL9393120157A/34297>> [Consulta: 14/11/2015], pp. 157-169.
- REGAZZONI, Susanna (2012): “Introducción” en A.A.V.V. (2012): *Antología de escritoras hispanoamericanas del siglo XIX*, edición de Susanna Regazzoni, Madrid: Cátedra, pp. 9-84.
- RESINA, Joan Ramon (1991): *Los usos del clásico*, Barcelona: Anthropos.
- REYES, Alfonso (1983): *El deslinde: prolegómenos a la teoría literaria*, México: Fondo de Cultura Económica.
- (1955): “Las nuevas artes”, en *Obras completas*, tomo IX, México: Fondo de Cultura Económica, pp. 400-404.
- RIQUER, Martín de (2012): *Los trovadores. Historia literaria y textos*, Prólogo de Pere Gimferrer, Barcelona: Ariel.
- (2004): “Introducción”, en Arnaut Daniel (2004): *Poesías*, edición de Martín de Riquer, Barcelona: Acantilado, pp. 9-67.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco (2013): *El río de la literatura. De Sumeria y Homero a Shakespeare y Cervantes*, Barcelona: Ariel.
- RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Antonio (2013): “Feudalismo en las Antípodas: comparación entre un caballero medieval europeo y un guerrero samurái”, en *Kokoro: revista*

- para la difusión de la cultura japonesa, nº 13, <<https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/338670>> [Consulta: 01/09/2017], pp. 2-24.
- ROUGEMONT, Denis de (1993): *El amor y Occidente*, traducción de Antoni Vicens, Barcelona: Kairós.
- RUIZ PLAZA, Guillermo (2008): “El poema en prosa o la Hidra moderna” [en línea], entrada del blog *El fuego y la fábula* <<http://elfuegoylafabula.blogspot.com/2008/02/el-poema-en-prosa-o-la-hidra-moderna.html>> [Consulta: 10/10/2015].
- SAFRANSKI, Rüdiger (2009): *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán*, traducción del alemán de Raúl Gabás, Barcelona: Tusquets.
- SAINTE-BEUVE, Charles-Augustin (2011): “¿Qué es un clásico?”, en Charles-Augustin Sainte-Beuve (2011): *¿Qué es un clásico?*, traducción de Raoul Albé, Madrid: Casimiro libros, pp. 7-28.
- SÁINZ DE MEDRANO, Luis (2008): “La poesía en el siglo XX: del posmodernismo a las vanguardias”, en A.A.V.V. (2008): *Historia de la literatura hispanoamericana*, tomo III, coordinado por Trinidad Barrera, Madrid: Cátedra, pp. 483-498.
- SALOMON, Noel (1975): “Algunos aspectos de lo ‘humano’ en *Poemas humanos*”, en A.A.V.V. (1975): *César Vallejo*, edición de Julio Ortega, Madrid: Taurus, pp. 289-334.
- SAMARANCH, Francisco de Paula (1980): “Nota preliminar”, en Longino (1980): *De lo sublime*, traducción del griego, prólogo y notas de Francisco de P. Samaranch, Buenos Aires: Aguilar, pp. 7-32.
- SCHAEFFER, Jean-Marie (2006): *¿Qué es un género literario?*, traducción de Juan Bravo Castillo y Nicolás Campos Plaza, Madrid: Akal.
- SCHELER, Max (2001): *Ética: nuevo ensayo de fundamentación de un personalismo ético*, traducción de Hilario Rodríguez Sanz, introducción de Juan Miguel Palacios, Madrid: Caparrós Editores.
- (1961): *El santo, el genio, el héroe*, traducción de Elsa Tabernig, Buenos Aires: Editorial Nova.
- SCHILLER, Friedrich (1992): *Lo sublime (De lo Sublime y sobre lo Sublime)*, edición de Pedro Aullón de Haro, traducción de José Luis del Barco, Málaga: Ágora.
- (1985): *Sobre la gracia y la dignidad; sobre poesía ingenua y poesía sentimental y una polémica sobre Kant, Schiller, Goethe y Hegel*, traducción de Juan Probst, Barcelona: ICARIA.
- SCHLOEZER, Boris de (1947): *Introducción a J. S. Bach. Ensayo de estética musical*, París: Gallimard.

- SCHÜCKING, Levin L. (1960): *El gusto literario*, traducción de Margit Frenk Alatorre, México-Buenos Aires: Fondo de cultura Económica.
- SERVIO, Mauro Honorato (1987): *Comentario a la Eneida de Virgilio* [en línea], en Biblioteca Digital Perseus, editado por Georgius Thilo <<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3atext%3a1999.02.0053>> [Consulta: 03/02/2017].
- SIMÓN MERCHÁN, Vicente (2017): “Estudio preliminar”, en Sören Kierkegaard (2017): *Temor y temblor*, estudio preliminar, traducción y notas de Vicente Simón Merchán, Madrid: Alianza, pp. 9-60.
- SMITH, Colin (1981): “Introducción” al *Poema de Mio Cid*, Madrid: Cátedra, pp. 15-120.
- STAIGER, Emil (1966): *Conceptos fundamentales de poética*, estudio preliminar de Jaime Ferreiro Alemparte, Madrid: Rialp.
- STAVENHAGEN, Rodolfo (1992): “Los derechos de los indígenas: algunos problemas conceptuales” [en línea], en *Nueva Antropología*, vol. XIII, nº 43, noviembre de 1992, <<http://www.redalyc.org/pdf/159/15904308.pdf>> [Consulta: 14/08/2017], pp. 83-99.
- STEINER, George (2007): *Presencias reales. ¿Hay algo en lo que decimos?*, prefacio de Claudio Guillén, traducción de Juan Gabriel López-Guix, Barcelona: Destino.
- STEWART, Pamela J. y Andrew Strathern (2008): *Brujería, hechicería, rumores y habladurías*, traducción de Raquel Vázquez Ramil, Madrid: Akal.
- TAINE, Hippolyte (1945): *Historia de la literatura inglesa*, traducción de José de Caso, Buenos Aires: Americalee.
- TOMASSI, Gianluigi (2011): “La topografía ateniense e le *Rane* di Aristofane (sul πύργος ὑψηλός di Ar. Ra. 130 e il πύργος Τίμωνος di Paus. I 30, 4)”, en *Giornale italiano di filologia*, II, n.s., Roma: Herder Editrice e Libreria, pp. 47-60.
- UBERSFELD, Anne (1989): *Semiótica teatral*, traducción y adaptación de Francisco Torres Monreal, Murcia: Universidad de Murcia.
- UNAMUNO, Miguel de (1908): “Prólogo” [en línea], en José Asunción Silva (1908): *Poesías*, Barcelona: Imprenta de Pedro Ortega, pp. 5-22, edición digital en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Portal dedicado a José Asunción Silva <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/prologo-a-jose-asuncion-silva-poesias/html/4fa52bde-7a44-11e1-b1fb-00163ebf5e63_1.html#I_0_> [Consulta: 17/10/2017].
- UTRERA TORREMOCHA, María Victoria (1999): *Teoría del Poema en Prosa*, Utrera: Universidad de Sevilla.

- VALENDER, James (1984): *Cernuda y el poema en prosa*, Madrid: Tamesis Books Limited.
- VALERA, Juan (1977): “Introducción”, en Longo (1977): *Dafnis y Cloe*, traducción del griego e introducción de Juan Valera, Barcelona: Círculo de Lectores, pp. 5-28.
- VALÉRY, Paul (1998): *Teoría poética y estética*, traducción de Carmen Santos, Madrid: Visor.
- “Poesía y pensamiento abstracto”, pp. 71-103.
- WALSER, Martin (1971): “La ilusión de que el crítico es un escritor”, en A.A.V.V. (1971): *Crítica de la crítica*, editado por Peter Hamm, traducción de Michael Faber-Kaiser, Barcelona: Barral Editores, pp. 13-16.
- WEININGER, Otto (1952): *Sexo y carácter*, traducción de Felipe Jiménez de Asúa, noticia sobre Otto Weininger de Francisco Romero, Buenos Aires: Losada.
- WELLEK, René (1968): *Conceptos de crítica literaria*, traducción de Edgar Rodríguez Leal, Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- WELLEK, René y Austin Warren (1985): *Teoría literaria*. Versión española de José María Gimeno, Prólogo de Dámaso Alonso, Madrid: Gredos.
- WILDE, Oscar (2002): *El crítico como artista*, edición bilingüe, introducción, traducción y notas de Luis Martínez Victorio, Madrid: Langre.
- WORDSWORTH, William (1999): “Prólogo” a *Baladas Líricas (Preface to Lyrical Ballads, 1800, 1802)*, edición bilingüe, introducción, traducción y notas de Eduardo Sánchez Fernández, Madrid: Hiperión.
- YUSTI, Carlos (2016): “El ensayo: ese gato de los poetas” [en línea], reseña a Fidel Flores (2014): *De poetas y otros textos*, Apure: Sistema Nacional de Imprentas <<http://revista.escaner.cl/node/7867>> [Consulta: 15/04/2015].
- ZAHAN, Dominique (1980): *Espiritualidad y pensamiento africanos*, Madrid: Ediciones Cristiandad.
- ZIMMER, Heinrich (2008): *Mitos y símbolos de la India*, edición de Joseph Campbell, Madrid: Siruela.

REFERENCIAS LITERARIAS

- A.A.V.V. (2013): *El Shiva Purana* [en línea], traducción al castellano por Matteo Achille Bernasconi <<https://issuu.com/seygram/docs/el-shiva-purana-ok>> [Consulta: 25/03/2017].
- A.A.V.V. (2012): *Popol Vuh. Las antiguas historias del Quiché*, traducidas del texto original con introducción y notas de Adrián Recinos, México: Fondo de Cultura Económica.
- A.A.V.V. (2011): *Revista válvula (1928). Edición facsimilar*, presentación de Roger Vilain y Diego Rojas Ajmad, Caracas: Ediciones Actual.
- A.A.V.V. (2010): *En micro. Antología del microrrelato venezolano*, selección, estudio y microprólogo de Gabriel Jiménez Emán, Caracas: Venezuela.
- A.A.V.V. (2004): *La minificción en Venezuela. Breve antología del cuento breve en Venezuela*, selección y prólogo a cargo de Violeta Rojo, Bogotá: Universidad Nacional Pedagógica.
- A.A.V.V. (1987): *La Santa Biblia*, traducida de los textos originales, revisada por Antonio G. Lamadrid, Juan Francisco Hernández, Evaristo Martín Nieto y Manuel Revuelta Sañudo, Madrid: Ediciones Paulinas.
- ALEXANDRE, Vicente (2001): *Nacimiento último. Historia del corazón*, edición de Irma Emiliozzi, Madrid: Biblioteca Nueva.
- ALIGHIERI, Dante (2003): *La vida nueva* y Guido Cavalcanti (2003): *Rimas*, prólogo de Enrico Fenzi, traducciones de Julio Martínez Mesanza y Juan Ramón Masoliver, Madrid: Siruela.
- (1965): *Epistole*, con prefazione di Alberto Gemmi, Milano: Carlo Signorelli Editore.
- (1949): *El convivio*, traducción del italiano de Cipriano Rivas Cherif, Buenos Aires-México: Espasa Calpe.
- ALONSO, Dámaso (1985): *Antología de nuestro monstruoso mundo. Duda y amor sobre el Ser Supremo*, edición del autor, coordinación de Margarita Smerdou Altolaquirre, Madrid: Cátedra.
- ANGLERÍA, Pedro Mártir de (1944): *Décadas del Nuevo Mundo*, Buenos Aires: Bajel.
- AREOPAGITA, Pseudo Dionisio (1996): *Jerarquía celeste*, en Pseudo Dionisio Areopagita (1996): *Obras completas*, edición preparada por Teodoro H. Martín Lunas, presentación por Olegario González Cardenal, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, pp. 117-186.

- ARIOSTO, Ludovico (2010): *Orlando furioso*, traducción y prólogo de José María Micó, Madrid: Espasa.
- ARISTÓFANES (1993): *Ranas*, introducción, comentario y traducción de José García López, Murcia: Universidad de Murcia, Secretaria de Publicaciones.
- BALZA, José (1992): “La máscara feliz”, en *Ejercicios narrativos*, México: UNAM, pp. 9-19.
- BAUDELAIRE, Charles (2010): *Las flores del mal*, traducción de Jacinto Luis Guereña, Madrid: Visor.
- (2008): *Pequeños poemas en prosa. Los paraísos artificiales*, edición de José Antonio Millán Alba, Madrid: Cátedra.
- BÉCQUER, Gustavo Adolfo (2012): *Obras completas*, edición, introducción y notas de Joan Estruch Tobella, Madrid: Cátedra.
- BELLI, Carlos Germán (1992): *Los talleres del tiempo: poemas escogidos*, Madrid: Visor.
- BERCEO, Gonzalo de (2002): *Milagros de Nuestra Señora*, edición, prólogo y notas de Fernando Baños Vallejo, estudio preliminar de Isabel Uría, Barcelona: Crítica.
- BORGES, Jorge Luis (2014): “El inmortal”, en Jorge Luis Borges (2014): *Cuentos completos*, Barcelona: Debolsillo, pp. 223-238.
- (2011): *Poesía completa*, Barcelona: Lumen.
- (1984): *Ficciones*, Madrid: Alianza Editorial.
- BORGES, Jorge Luis y Margarita Guerrero (2003): *El libro de los seres imaginarios*, Madrid: Alianza.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (1993): *La vida es sueño*, con introducción, bibliografía y notas de José María García Martín, Madrid: Castalia.
- CARPENTIER, Alejo (1990): “Cervantes en el alba de hoy”, en Alejo Carpentier (1990): *Ensayos*, México: Siglo XXI, pp. 328-334.
- (1987): “Los problemas del compositor latinoamericano (a propósito de una obra de Juan Vicente Lecuna)”, en Alejo Carpentier (1987): *Obras completas*, vol. 12, *Ese músico que llevo dentro 3. La música en Cuba*, México: Siglo XXI, pp. 143-160.
- CASAS, Fray Bartolomé de las (1986): *Historia de las Indias*, tomo III, edición, prólogo, notas y cronología de André Saint-Lu, Caracas: Ayacucho.
- CASTIGLIONE, Baltasar de (1873): *Los cuatro libros del cortesano*, traducidos por Boscán, edición dirigida por Antonio María Fabié, Madrid: Librería de los bibliófilos.

- COLL, Pedro Emilio (1916): *El castillo de Elsinor*, Universidad de Texas: Editorial América.
- COLÓN, Cristóbal (2006): *Los cuatro viajes del almirante y su testamento*, prólogo de Manuel Fernández Álvarez, Madrid: Espasa Calpe.
- (1982): *Textos y documentos completos*, edición, prólogo y notas de Consuelo Varela, Madrid: Alianza.
- CONFUCIO (1982): *Las Analectas. Conversaciones con los discípulos*, traducción castellana de Mirta Rosenberg, según las versiones inglesas del Dr. Legge y el profesor Soothill, Barcelona: Adíax.
- CORTÉS, Hernán (1986): *Cartas de la conquista de México*, Madrid: Sarpe.
- CRUZ, San Juan de la (2018): *En una noche oscura. Poesía completa y selección de prosa*, edición de Anna Serra Zamora, Barcelona: Penguin Clásicos.
- DANIEL, Arnaut (2004): *Poesías*, edición de Martín de Riquer, introducción de Martín de Riquer, Barcelona: Acantilado.
- DARÍO, Rubén (2014): *Prosas profanas y otros poemas*, edición, introducción y notas de Ignacio Zuleta, Barcelona: Castalia.
- (2007): *Azul... Cantos de vida y esperanza*, edición de José María Martínez, Madrid: Cátedra.
- DESCARTES, René (1977): *Meditaciones metafísicas con objeciones y respuestas*, introducción, traducción y notas de Vidal Peña, Madrid: Alfabeta.
- DICKINSON, Emily (2015): *Antología bilingüe*, prólogo, selección y traducción de Amalia Rodríguez Monroy, Madrid: Alianza.
- ELIOT, Thomas Stearns (2015): *La tierra baldía. Prufrock y otras observaciones*, edición y traducción de Andreu Jaume, Barcelona: Lumen.
- (1995): *Cuatro cuartetos*, edición bilingüe de Esteban Pujals Gesalí, Madrid: Cátedra.
- EURÍPIDES (2002): *Tragedias V. Heracles, Ifigenia en Áulide*, introducción, edición y traducción de Esteban Calderón Dorda, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- GARCÍA LORCA, Federico (1997): *Obras completas. Prosa*, tomo III, prólogo de Miguel García-Casado, Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- GIL DE BIEDMA, Jaime (2016): *Las personas del verbo*, prólogo de James Valender, Barcelona: Galaxia Gutenberg.

- GOETHE, Johann Wolfgang von y Friedrich Schiller (2009-2018): *Der Briefwechsel zwischen Schiller & Goethe* [en línea] <<https://www.briefwechsel-schiller-goethe.de/?p=1280>> [Consulta: 02/03/2018].
- GOETHE, Johann Wolfgang von (2011): *El juego de las nubes*, ilustraciones de Fernando Vicente y de Johann Wolfgang von Goethe, traducción y epílogo de Isabel Hernández, Madrid: Nórdica Libros.
- GÓNGORA Y ARGOTE, Luis de (1981): *Poesías: Soledades, Fábula de Polifemo y Galatea, Panegírico al duque de Lerma y otros poemas*, introducción de José Manuel Caballero Bonald, Madrid: Taurus.
- GONZÁLEZ PRADA, Manuel (2001): “El sable” [en línea], en *Anarquía*, edición de Thomas Ward <<http://evergreen.loyola.edu/tward/www/gp/libros/anarquia/ANARQU7.htm>> [Consulta: 12/09/2017].
- GUERRA, Rubi (2007): *La tarea del testigo*, Caracas: Lugar Común.
- HERNÁNDEZ, Miguel (1999): *Antología poética*, edición de José Luis Puerto, Madrid-México-Buenos Aires-San Juan-Santiago: Edaf.
- HESÍODO (2017): *Teogonía. Trabajos y días. Escudo. Certamen*, introducción y traducción de Adelaida Martín Sánchez y María Ángeles Martín Sánchez, Madrid: Alianza.
- HIPONA, Agustín de (1964): *Obras*, tomo XIX, “Enarraciones sobre los Salmos (1º)”, edición bilingüe preparada por el padre Balbino Martín Pérez, introducción del Padre José Morán, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- HORACIO FLACO, Quinto (2007): *Odas, Canto secular, Épodos*, introducción general, traducción y notas de José Luis Moralejo, Barcelona: Gredos.
- HUIDOBRO, Vicente (2009): *Altazor. Temblor de cielo*, edición de René de Costa, Madrid: Cátedra.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón (1982): *Espacio*, edición de Aurora Albornoz, Madrid: Editora Nacional.
- KIERKEGAARD, Sören (2017): *Temor y temblor*, estudio preliminar, traducción y notas de Vicente Simón Merchán, Madrid: Alianza.
- (1979): *La pureza de corazón es querer una sola cosa*, prólogo y traducción de Luis Farré, Buenos Aires: La Aurora.
- (1965): *Las obras del amor. Meditaciones en forma de discursos*, primera parte, traducción y prólogo de Demetrio G. Rivero, Madrid: Ediciones Guadarrama.
- (1955): *Diario íntimo*, traducción y notas por María Angélica Bosca, Buenos Aires: Santiago Rueda Editor.

- (1952): *Etapas en el camino de la vida*, traducción de Juana Castro, Buenos Aires: Santiago Rueda.
- LEOPARDI, Giacomo (1998): *Cantos*, edición bilingüe y traducción de María de las Nieves Muñiz Muñiz, Madrid: Cátedra.
- (1990): *Zibaldone de pensamientos*, selección e introducción de Rafael Argullol, traducción de Ricardo Pochtar, Barcelona: Tusquets.
- LIHN, Enrique (1969): *La musiquilla de las pobres esferas*, Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- LOPE DE VEGA, Félix (1984): *Poesía selecta*, edición de Antonio Carreño, Madrid: Cátedra.
- LÓPEZ VELARDE, Ramón (1992): *Poesía*, Málaga: Ayuntamiento de Málaga, introducción de Saúl Yurkievich.
- LUCIANO DE SAMOSATA (2004): *Obras*, vol. VI: *Timón o el Misántropo; Contra el ignorante que compraba muchos libros; Acerca del parásito o que el parasitismo es un arte; Sobre los que están a sueldo; Apología de los que están a sueldo; El cínico; Diálogos de heteras*, introducción, traducción y notas de Manuela García Valdés, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- LUGONES, Leopoldo (1979): *El payador y antología de poesía y prosa*, prólogo de Jorge Luis Borges, selección, notas y cronología de Guillermo Ara, Caracas: Ayacucho.
- (1961): *Lunario sentimental*, Buenos Aires: Ediciones Centurión.
- MACHADO, Antonio (2007): *Poesías completas*, edición de Manuel Alvar, Madrid: Austral.
- MÁRMOL, Luis Enrique (2007): *La locura del otro*, prólogo de Reyna Rivas, Caracas: Monte Ávila.
- (1976): *Antología poética*, nota de Jesús Sanoja Hernández, Valencia: Universidad de Carabobo.
- MARTÍ, José (2005): *Nuestra América*, prólogo y cronología de Juan Marinello, selección y notas de Hugo Achúgar, cronología de Cintio Vitier, actualización de cronología y bibliografía de Antonio Bastardo Casañas, Caracas: Ayacucho.
- MASTERS, Edgar Lee (2007): *Antología de Spoon River*, edición de Jesús López Pacheco, Madrid: Cátedra.
- MILÁ DE LA ROCA DÍAZ, José María (1907): *Aristas y facetas*, prólogo de Federico Madriz Otero, Caracas: Imprenta Milá de la Roca.

- NERUDA, Pablo (2017): *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, edición de Gabriele Morelli, Madrid: Cátedra.
- (2010): *Antología general*, edición conmemorativa, Real Academia Española, Asociación de Academias de la Lengua Española, Madrid: Alfaguara.
- NERVAL, Gérard de (2004): *Obra literaria. Poesía y prosa literaria*, traducción, prólogo y notas de Tomás Segovia, Barcelona: Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg.
- NOVALIS, Friedrich von Hardenberg (1981): *Himnos a la Noche. Enrique de Ofterdingen*, edición preparada por Eustaquio Barjau, Madrid: Editora Nacional.
- OTERO SILVA, Miguel (1976): “Carmen Elena de las Casas fue la mujer más bella de Caracas” [en línea], en *El Nacional*, el 29 de septiembre de 1976 <<http://saber.ucab.edu.ve/bitstream/handle/123456789/43719/mos003419760929.pdf?sequence=2>> [Consulta: 22/03/2018].
- PACHECO, José Emilio (2010): *Siglo pasado*, en José Emilio Pacheco (2010): *Tarde o temprano: poemas 1958-2000*, Barcelona: Tusquets.
- PAUSANIAS (1994): *Descripción de Grecia*, libros I y II, introducción, traducción y notas de María Cruz Herrero Ingelmo, Madrid: Gredos.
- PAVESE, Cesare (1995): *Poesías completas*, traducción de Carles José i Solsora, edición de Italo Calvino, Madrid: Visor.
- PESSOA, Fernando (2015a): *Odas de Ricardo Reis*, edición bilingüe, traducción de Manuel Moya, Madrid: Visor.
- (2015b): *Libro de versos de Álvaro de Campos*, traducción de Manuel Moya, Madrid: Visor.
- (2013): *Escritos sobre genio y locura*, edición, introducción y traducción del portugués de Jerónimo Pizarro, Barcelona: Acantilado.
- (1987): *Sobre literatura y arte*, traducción, selección y notas de Nicolás Extremera Tapia, Enrique Nogueras Valdivieso y Lluïsa Trias i Folch, Madrid: Alianza Tres.
- (1984): *Poemas de Alberto Caeiro*, edición bilingüe, versión e introducción de Pablo del Barco, Madrid: Visor.
- PIGLIA, Ricardo (2005): *El último lector*, Barcelona: Anagrama.
- PIZARNIK, Alejandra (2013): *Diarios*, edición a cargo de Ana Becciu, Barcelona: Lumen.
- PLATÓN (2012): *Fedro*, edición bilingüe, traducción y notas de Luis Gil Fernández, actualización bibliográfica de Alfonso Silván Rodríguez, Madrid: Dykinson.

- (1872): *Obras completas*, edición de Patricio de Azcárate, Madrid: Medina y Navarro Editores.
- *Timeo*, tomo VI, pp. 9-263.
 - *República*, tomo VII, pp. 7-213.
- (1871): *Obras completas*, edición de Patricio de Azcárate, Madrid: Medina y Navarro Editores.
- *Apología de Sócrates*, tomo I, pp. 41-86.
 - *Protágoras*, tomo II, pp. 7-92.
 - *Fedro*, tomo II, pp. 255-349.
 - *Fedón*, tomo V, pp. 7-112.
- PLINIO (2007): *Historia Natural*, edición y traducción de Josefa Cantó, Isabel Gómez Santamaría, Susana González Marín y Eusebia Tarrío, Introducción de Josefa Cantó, Madrid: Cátedra.
- PLUTARCO (2014): *Vidas paralelas*, vol. VI: Alejandro – César, Pompeyo – Agesilao, Sertorio – Éuemenes, introducciones, traducción y notas de Jorge Bergua Cavero, Salvador Bueno Morillo y Juan Manuel Guzmán Hermida, Madrid: Gredos.
- (2009): *Vidas paralelas*, vol. VII: Demetrio – Antonio, Dión – Bruto, Arato – Artajerjes, Galba – Otón, introducciones, traducción y notas de Juan Pablo Sánchez Hernández y Marta González González, Madrid: Gredos.
- (1996): *Obras morales y de costumbres (Moralia) VIII. Sobre el demon de Sócrates*, introducciones, traducciones y notas de Rosa María Aguilar, Madrid: Gredos.
- (1995): *Obras morales y de costumbres (Moralia) VI. Isis y Osiris. Diálogos píticos*, introducciones, traducciones y notas por Francisca Pordomingo Pardo y José Antonio Fernández Delgado, Madrid: Gredos.
- (1985): *Vidas paralelas*, vol. I: Teseo – Rómulo, Licargo – Numa, introducción general, traducción y notas por Aurelio Pérez Jiménez, Madrid: Gredos.
- POE, Edgar Allan (2015): *Cuentos completos*, edición comentada, traducción de Julio Cortázar, prólogos de Carlos Fuentes y Mario Vargas Llosa, edición de Fernando Iwasaki y Jorge Volpi, Madrid: Páginas de Espuma.
- (2001): *Poesía completa*, edición bilingüe, traducción de Arturo Sánchez, Madrid: Ediciones 29.

POPE, Alexandre (2006): *The Major Works*, introducción y notas de Pat Rogers, New York: Oxford University Press.

QUIROGA, Horacio (2008): *Cuentos*, edición de Leonor Fleming, Madrid: Cátedra.

RAMÓN Y CAJAL, Santiago (1932): *Charlas de café. Pensamientos, anécdotas y confidencias*, Madrid: Tipografía Artística.

REYES, Alfonso (2017): “Madame Caillaux y la ficción finalista”, en Alfonso Reyes (2017): *El Cazador: ensayos y divagaciones (1910-1921)*, México: Fondo de Cultura Económica.

RILKE, Rainer Maria (1990): *Elegías de Duino. Los Sonetos a Orfeo*, edición de Eustaquio Barjau, Madrid: Cátedra.

RIVERA, José Eustasio (1981): *La vorágine*, México: Editores Mexicanos Unidos.

RODRÍGUEZ, Claudio (1983): *Desde mis poemas: Don de la ebriedad, Conjuros, Alianza y Condena, El vuelo de la celebración*, edición del autor, Madrid: Cátedra.

SAID, Edward Wadie (2005): *Reflexiones sobre el exilio y otros ensayos literarios y culturales*, traducción de Ricardo García, Barcelona: Debate.

SALMERÓN ACOSTA, Cruz María (2009): *Poemas*, Sucre: Editorial El perro y la rana.

SHAKESPEARE, William (2012): *Teatro completo II. Comedias y tragicomedias*, edición de Ángel-Luis Pujante, traducciones de Ángel-Luis Pujante, Salvador Oliva y Alfredo Michel Modenessi, Madrid: Espasa.

- *El sueño de una noche de verano*, traducción: Ángel-Luis Pujante, pp. 299-363.
- *Como gustéis*, traducción: Ángel-Luis Pujante, pp. 583-653.
- *La tempestad*, traducción: Ángel-Luis Pujante, pp. 1253-1319.

——— (2010): *Teatro completo I. Tragedias, Julio César*, edición de Ángel-Luis Pujante, traducciones de Ángel-Luis Pujante y Salvador Oliva (traductor este último de *Timón de Atenas* en colaboración con Ángel-Luis Pujante y *Tito Andrónico*), Madrid: Espasa.

- *Romeo y Julieta*, pp. 99-192.
- *Julio César*, pp. 193-272.
- *El rey Lear*, pp. 563-666.
- *Macbeth*, pp. 667-742.

- SÓFOCLES (2008): *Áyax, Las traquinias, Antígona, Edipo rey*, introducción, traducción y notas de José María Lucas de Dios, Madrid: Alianza.
- SOLA, Otto de (1970): *Mientras llega el futuro*, Palma de Mallorca: Ediciones Hipocampo.
- SONTAG, Susan (2007): “La literatura es la libertad”, en Susan Sontag (2007): *Al mismo tiempo*, traducción de Aurelio Major, Barcelona: Mondadori, pp. 199-214.
- STEVENSON, Robert Louis (2015): *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, traducción de José Torroba, Madrid: Austral.
- STILTON, Geronimo (2013): *Los mejores cuentos de los hermanos Grimm: grandes historias*, traducción de Miguel García, Barcelona: Destino.
- TORRI, Julio (2012): *Obra completa*, edición de Serge I. Zaitzeff, México: Fondo de Cultura Económica.
- UNAMUNO, Miguel de (1976): *Del sentimiento trágico de la vida*, Madrid: Espasa-Calpe.
- VALLEJO, César (2009): *Obra poética completa*, introducción de Américo Ferrari, Madrid: Alianza.
- VARELA, Blanca (1996): *Canto villano. Poesía reunida, 1949-1994*, México: Fondo de Cultura Económica.
- VARGAS LLOSA, Mario (2005): *Cartas a un joven novelista*, en Mario Vargas Llosa (2005): *Ensayos literarios I*, edición del autor al cuidado de Antoni Munné, prólogo de Joaquín Marco, Barcelona: Galaxia Gutenberg, pp. 1291-1389.
- VIRGILIO MARÓN, Publio (2006): *Eneida*, introducción, versión rítmica y notas de Rubén Bonifaz Nuño, México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- VOPISCO SIRACUSANO, Flavio (1989): “Marco Antonino, el Filósofo”, en A.A.V.V. (1989): *Historia Augusta*, edición de Vicente Picón y Antonio Gascón, Madrid: Akal, pp. 107-143.
- WHITMAN, Walt (2014): *Hojas de hierba*, edición al cuidado de Jordi Doce, traducción, introducción y notas de Eduardo Moga, Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- WILDE, Oscar (2011): *De profundis*, traducción del inglés de María Luisa Balseiro, Madrid: Siruela.
- WOOLF, Virginia (1981): *Diario de una escritora*, edición a cargo de Leonard Woolf, traducción de Andrés Bosch, Barcelona: Lumen.
- YEATS, William Butler (1991): *Antología poética*, biografía, selección y traducción de Manuel Soto, Madrid: Siruela.

REFERENCIAS VISUALES

- Imagen 1: Ramos Sucre a los dieciocho años, extraída de *Ramos Sucre en la Biblioteca Nacional: exposición bibliográfica, hemerográfica, iconográfica y de manuscritos conmemorando el centenario de su nacimiento*, preparada por la Biblioteca Nacional de Venezuela, Caracas: Instituto Autónomo Biblioteca Nacional y de Servicio de Bibliotecas (1990), p.4.
- Imagen 2: Ramos Sucre por Manrique y Co. Extraída del Portal dedicado a Ramos Sucre en la Biblioteca Virtual Cervantes <http://www.cervantesvirtual.com/portales/jose_antonio_ramos_sucre/imagenes/>.
- Imagen 3: Jerónimo Ramos Martínez en imagen de archivo. Extraída del Portal dedicado a Ramos Sucre en la Biblioteca Virtual Cervantes <http://www.cervantesvirtual.com/portales/jose_antonio_ramos_sucre/imagenes/>.
- Imagen 4: Imagen del Padre José Antonio Ramos Martínez. Retrato existente en el Concejo de Cumaná, realizado por Miguel Cabdeviela e incluido en el volumen *Memorias para la historia de Cumaná y Nueva Andalucía*, preparada por José Antonio Ramos Martínez y Cayetano de Carrocera en dos tomos. Extraída del tomo II (1980).
- Imagen 5: Portada de *Memorias para la historia de Cumaná y Nueva Andalucía*, preparada por José Antonio Ramos Martínez y Cayetano de Carrocera en dos tomos.
- Imagen 6: Rita Sucre Mora por Manrique y Co. Imagen alojada en el Portal dedicado a Ramos Sucre en la Biblioteca Virtual Cervantes <http://www.cervantesvirtual.com/portales/jose_antonio_ramos_sucre/imagenes/>.
- Imagen 7: Rita Sucre Mora. Fotografía perteneciente al álbum familiar de los Almandoz Ramos, extraídas del artículo de Arturo Almandoz Marte (2016): “Ramos Sucre: el tío políglota”, en *Prodavinci*, 5 de marzo de 2016. <<http://historico.prodavinci.com/blogs/ramos-sucre-el-tio-poliglota-por-arturo-almandoz-marte/>>.
- Imagen 8: Trina Ramos Sucre y el que será su esposo: José Almandoz Mora. Fotografías pertenecientes al álbum familiar de los Almandoz Ramos, tomadas del artículo de Arturo Almandoz Marte (2016): “Ramos Sucre: el tío políglota”, en *Prodavinci*, 5 de marzo de 2016, <<http://historico.prodavinci.com/blogs/ramos-sucre-el-tio-poliglota-por-arturo-almandoz-marte/>>
- Imagen 9: Partida de Bautismo de Ramos Sucre. Proporcionada por la Dra. María Dolores Adsuar Fernández.
- Imagen 10: Tarjeta de Bautizo de Ramos Sucre. Extraída de la Fundación CIEV <<http://www.fundacionciev.com/100-libros-imprescindibles-de-autores-venezolanos/>>.

- Imagen 11: Miguel Ramos Sucre. Fotografía extraída de la Fundación Ciev <<http://www.fundacionciev.com/100-libros-imprescindibles-de-autores-venezolanos/>>.
- Imagen 12: Portada de *Contribución al Sesquicentenario de nuestra Independencia*. Fotografía tomada en la Biblioteca Hispánica de la AECID.
- Imagen 13: Luis Ramos Sucre. Extraída de Leopoldo Moreno Brandt (2014): “Dr. Ricardo Baquero González. Un Apóstol de la Medicina”, en *Revista de la sociedad Venezolana de Historia de la Medicina*, vol. 63, n° 1 <<http://revista.svhm.org.ve/ediciones/2014/1/art-4/>>. La fotografía corresponde a la reunión en el Club Paraíso donde se gestó la fundación de la SVC. SOCIEDAD DE CIRUGÍA.
- Imagen 14: Lorenzo Ramos Sucre. Imagen alojada en el Portal dedicado a Ramos Sucre en la Biblioteca Virtual Cervantes <http://www.cervantesvirtual.com/portales/jose_antonio_ramos_sucre/imagenes/>.
- Imagen 15: Blanca González Pregal y Lorenzo. Fotografía extraída de la Fundación Ciev <<http://www.fundacionciev.com/100-libros-imprescindibles-de-autores-venezolanos/>>.
- Imagen 16: Cruz María Salmerón Acosta. Fotografía situada en <<https://www.poeticous.com/cruz-maria-salmeron-acosta?locale=es>>.
- Imagen 17: José Antonio Ramos Sucre. Fotografía de archivo de *El Nacional*, publicada a los 124 años del nacimiento de Ramos Sucre.
- Imagen 18: Dolores Emilia, Mercedes y Luisa. Extraída de *Ramos Sucre en la Biblioteca Nacional* (1990), p. 6.
- Imagen 19: Dolores Emilia. Imagen alojada en el portal dedicado a Ramos Sucre en la Biblioteca Virtual Cervantes <http://www.cervantesvirtual.com/portales/jose_antonio_ramos_sucre/imagenes/>.
- Imagen 20: De arriba abajo: Trina, Luisa y Mireya Madriz Sucre. Fotografía proporcionada por Marianella Fuentes Madriz.
- Imagen 21: Pasaporte de Trina Madriz Sucre. Documento facilitado por la Dra. María Dolores Adsuar Fernández.
- Imagen 22: Dolores Emilia. Fotografía extraída de *Ramos Sucre en la Biblioteca Nacional* (1990), p. 6.
- Imagen 23: Dolores Emilia. Fotografía proporcionada por Marianella Fuentes Madriz.
- Imagen 24: Carmen Elena de las Casas. Fotografía de Marceliano Ramírez, Colección de María Fernanda Palacios, 1918, incluida en el catálogo elaborado por la Galería de Arte Nacional: *Marceliano Ramírez: la época dorada del foto estudio* (exposición agosto-noviembre de 2005).

- Imagen 25: Nombramiento de Cónsul en Ginebra recogido en *Nouvelliste valaisan. Journal quotidien*, domingo 19 y lunes 20 de enero de 1930. Documento obtenido gracias a la Dra. María Dolores Adsuar Fernández.
- Imagen 26: Peter Mühlens. Imagen de Naomi Bausmlag (2014): *Medicina asesina. Médicos nazis, experimentación con humanos y tifus*, Barcelona: Plataforma Editorial
- Imagen 27: Instituto Tropical de Hamburgo. Imagen extraída de <<http://typo3.p184193.mittwaldserver.info/en/the-hpi/partners/bernhard-nocht-institute-for-tropical-medicine/>>.
- Imagen 28: Instituto Tropical. Imagen tomada de <<https://abendfarben.wordpress.com/2011/09/14/bernhard-nocht-tropeninstitut-hamburg-weist/>>.
- Imagen 29: Casa di Cura Dietetica Stefania. Postal extraída de <<http://www.akpool.co.uk/postcards/27196696-kuenstler-postcard-meran-merano-suedtirol-casa-di-cura-dietetica-diaetsanatorium-stefania-dr-binder>>.
- Imagen 30: Telegrama 12 junio 1930. Fotografía alojada en la web de la Fundación CIEV <<http://www.fundacionciev.com/100-libros-imprescindibles-de-autores-venezolanos/>>.
- Imagen 31: Telegrama 13 junio 1930. Extraída de la página de la Fundación CIEV <<http://www.fundacionciev.com/100-libros-imprescindibles-de-autores-venezolanos/>>.
- Imagen 32: Notificación del fallecimiento a Lorenzo por Pedro Itriago Chacín. Fotografía extraída de la Fundación CIEV <<http://www.fundacionciev.com/100-libros-imprescindibles-de-autores-venezolanos/>>.
- Imagen 33: Acuse de recibo de Lorenzo. Fotografía situada en la web de la Fundación CIEV <<http://www.fundacionciev.com/100-libros-imprescindibles-de-autores-venezolanos/>>.
- Imagen 34: Noticia de *La esfera* (14/06/1930). Tomada de <<http://www.fundacionciev.com/100-libros-imprescindibles-de-autores-venezolanos/>>.
- Imagen 35: Llegada de los restos. Documento proporcionado por el traductor Guillermo Parra.

RECURSOS WEB

- Casa museo del poeta en Cumaná: <https://turismosucre.com.ve/cumana/museoramossucre/>
- Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Página del Portal dedicado a Ramos Sucre: http://www.cervantesvirtual.com/portales/jose_antonio_ramos_sucre/
- Ramosucreana. Notas sobre Ramos Sucre. Página elaborada por Víctor Azuaje: <https://ramosucreana.com/>
- *Archivo médico de Cumaná*, I, preparado por Francisco Martínez, de donde se extrae la información sobre Luis Ramos Sucre, pp. 51-52: http://ufdcimages.uflib.ufl.edu/AA/00/00/61/29/00001/AA00006129_00001.pdf
- *El signo secreto. Itinerario de Ramos Sucre*. Documental preparado en 2011 por la Universidad Nacional Abierta, con guion de Gustavo Luis Carrera, dirigido por Xavier Sarabia. Con la colaboración de Leonardo Cova, Porfirio Torres, Héctor Márquez, Gustavo Pérez, Jaime Hermoso, Víctor Echeverría y Harold Barreto, entre otros.
 - o Parte 1: <https://www.youtube.com/watch?v=u5rP2AjOJSU>
 - o Parte 2: <https://www.youtube.com/watch?v=iROc4nnc0i0>
 - o Parte 3: <https://www.youtube.com/watch?v=JYUj9ZRrRu8>
- *Rescate poético* de Ramos Sucre, por Gito Minore: <https://www.youtube.com/watch?v=QrQAIAWYvMQ>
- *Suite de los silencios*, partitura para piano y voz recitada de Carlos Duarte con textos de Ramos Sucre. Edición crítica de Edgar Bonilla Jiménez y Ezequiel Rodulfo Moreno: <http://www.musicaenclave.com/trabajosdegradopdf/tesisbonillarodulfo.pdf>
- *El canto anhelante*, cortometraje de 2018 inspirado en la vida y obra de Ramos Sucre. Preparado por Luis y Andrés Rodríguez, producido por la Fundación Villa del Cine. Actualmente no se encuentra disponible la dirección web para su visualización.
- Puesta en escena de *Mi reino por un sueño...una cuerda tensa a punto de romperse*, sobre la biografía de Ramos Sucre. Autor del texto: José Antonio Barrios Valle (2009), llevado a escena por Rajatabla teatro en 2011. Enlace al texto: <https://es.scribd.com/document/213801659/Mi-reino-por-un-sueno-una-cuerda-tensa-a-punto-de-romperse>
- Proyecto en desarrollo de *Veronal*, homenaje a Ramos Sucre con producido por Stragafilms, con guion de Rubi Guerra, dirigido por Rafael Straga Zué: <https://www.youtube.com/watch?v=oKfrk32tTeo>
- Antología de poemas de Ramos Sucre preparada por PoeMAD (nº 9): “La verdad”, “El tesoro de la fuente cegada”, “El avènement de Sagitario”,

“Preludio”, “Cansancio”, “La redención de Fausto”, “La alucinada”, “El mandarín” y “Analogía”:

https://www.youtube.com/playlist?list=PLQv_DNWkRvTlrH_VpulXAcSxn_3JrGTO

- Biografía de Cruz María Salmerón Acosta retransmitida por Globovisión en dos ocasiones de octubre de 2016 –días 2 y 9–, elaborada a partir del texto *Cielo, mar y amor* (2015), de William Rodríguez Campos.
 - o Parte 1: <https://www.youtube.com/watch?v=Sfe-b1ikVI8>
 - o Parte 2: <https://www.youtube.com/watch?v=k6CAPUID8Ys>
 - o Parte 3: <https://www.youtube.com/watch?v=O5Ro-qNLM-Y>
- “Clasificación Aarne-Thompson-Uther” en la Base de datos del cuento popular multilingüe. “Aarne-Thompson-Uther Classification of Folk Tales”, Multilingual Folk Tale Database: <http://www.mftd.org/index.php?action=atu>