

Universidad de Los Andes
Facultad de Humanidades y Educación
Instituto de Investigaciones Literarias
“Gonzalo Picón Febres”
Maestría en Literatura Iberoamericana

**POESÍA Y PINTURA: DOS LENGUAJES Y UN TIEMPO
HISTORICO.
LA POETICA DEL GRUPO TRAFICO Y LA PLASTICA DE
ERNESTO LEON**

www.bdigital.ula.ve

**TRABAJO DE GRADO PRESENTADO
A LA UNIVERSIDAD DE LOS ANDES POR**

Lic. Lía Amparo Alzate

Mérida, Noviembre 2001

**Universidad de Los Andes
Facultad de Humanidades y Educación
Instituto de Investigaciones Literarias
“Gonzalo Picón Febres”
Maestría en Literatura Iberoamericana**

**POESÍA Y PINTURA: DOS LENGUAJES Y UN TIEMPO
HISTORICO.
LA POETICA DEL GRUPO TRAFICO Y LA PLASTICA DE
ERNESTO LEON**

www.bdigital.ula.ve

Lic. Lía Amparo Alzate

**Trabajo De Grado presentado como requisito parcial para la
obtención del Título de Magíster en Literatura Iberoamericana realizado
con la tutoría de la profesora: Esther Morales.**

Mérida, Noviembre 2001

AGRADECIMIENTO

A **Dios** porque en este reencuentro que he tenido con Él, me ha mostrado un rostro de bondad, afecto y cercanía. Me ha restituido la esperanza y la fe y me ha dado su confianza.

A mi familia, en especial a mi hermana Olga, por su apoyo incondicional.

A Omar Rivero Torrealba, por la complicidad, el amor y la solidaridad sin límites. A Hilario y Juan Sebastián, mis héroes, por quererme, y hacerme creer que soy una persona especial.

A Víctor Bravo, por enseñarme múltiples caminos: al conocimiento de la literatura y a la belleza estremecedora de la poesía, como condición esencial del ser humano.

A Juan Molina Molina, por su perspicacia en el hallazgo de convergencias y disonancias.

A Armando Rojas Guardia, por su amistad inmemorial, por su cercanía.

A Ernesto León, por su genialidad creativa, su entrañable afecto y su amistad siempre.

A Ramón Ordaz por su generosidad al compartir libros, ideas y amistad.

A Ladimiro Urdaneta y Marbely Peña, por ese espacio de ternura y esa gran comunión espiritual.

A Esther Morales, mi tutora, por su comprensión y afecto.

A Leyci de Rodríguez, por su calidez, simpatía y amistad. A Ligia por su paciencia, interés y solidaridad.

ABSTRACT

Esta investigación propone un estudio comparativo de la producción poética del **Grupo Tráfico** (1981) y la obra plástica de **Ernesto León**, realizada en ese mismo momento histórico.

Se profundizaron nociones tales como: Poesía Conversacional/Arte de la calle, la Soledad, la Muerte, Poesía Solar/El Oro es luz por considerarlos elementos '*clave*' en sus creaciones y porque han sido motivo de investigación literaria y artística contribuyendo a su enriquecimiento estético.

Para establecer las conjunciones y disyunciones de ambos lenguajes se siguieron los lineamientos propuestos por Tatarkiewicz, Praz, Foucault y Lessing.

Particularmente en el estudio literario se aplicaron tesis fundamentales de la teoría de la recepción; en tanto la indagación plástica se realizó bajo la perspectiva del Método Iconológico de Panofsky.

Estos procedimientos permitieron develar aspectos definitorios de la estética de **Tráfico** y de **León** para establecer la consonancia y la disonancia entre los dos discursos: el literario y el plástico.

INDICE GENERAL

INTRODUCCIÓN.....	13
-------------------	----

CAPITULO I: POESÍA CONVERSACIONAL/ ARTE DE LA CALLE.....	32
---	----

IV.1 Yolanda Pantin: La Mujer, objeto y sujeto de la rutina.....	37
---	----

IV.2 Armando Rojas Guardia: Poesía y Compromiso.....	41
---	----

IV.3 La coloquialidad : Igor Barreto.....	45
---	----

IV.4 La cotidianidad o el regreso a la infancia. Castillo Zapata.....	50
---	----

IV.5 La Ironía: ¿el poema como reflexión filosófica? Miguel Márquez.....	54
---	----

IV.6 La Cotidianidad en el rostro del hombre anónimo. Alberto Márquez.....	57
---	----

IV.7 Ernesto León. El arte de la calle y otros elementos de la cotidianidad en su obra: <i>Así yo pinto para ti</i>.....	59
Ilustración No. 2. Obra <i>Así yo pinto para ti</i>. Ernesto León.....	68
CAPÍTULO II: EL HOMBRE EN SU INNUMERABLE SOLEDAD.....	69
II.1 Igor Barreto: La Soledad: Metáfora de la Realidad.....	72
II.2 Rojas Guardia: Diálogo con la soledad, con la poesía.....	74
II.3 El asedio de la soledad. Ernesto León.....	76
Ilustración: Oído Medio.....	78
II.4 Yolanda Pantin: Vitral de Mujer Sola o la Intensa Soledad.....	79
II.5 La Soledad o la imposibilidad del amor. Castillo Zapata.....	80
II.6 La Soledad: Ruptura con la vida. Alberto Márquez.....	81
II.7 La Soledad: Una vida fragmentada. Miguel Márquez.....	82

CAPÍTULO III: LA MUERTE: -¿REVÉS DE LA VIDA?-.....86

**III.1 Igor Barreto: La muerte como parte de la vida cotidiana en
Ciudad Alianza..... 88**

III.2 Tríptico de la muerte. Rojas Guardia..... 91

III.3 El Suicidio: Otra alternativa para morir. Alberto Márquez.... 92

III.4 La Muerte Absurda: Ernesto León..... 95

Ilustración: El rey del pescado frito.....97

III.5 La muerte tiene voz femenina. Yolanda Pantin..... 98

III.6 La Muerte: otra costumbre. Castillo Zapata.....99

III.7 El orden quieto de la muerte. Miguel Márquez.....100

**CAPÍTULO IV: POESIA SOLAR(TRAFFICO)/ EL ORO ES LUZ
(LEON).....102**

I.1 Interiorización de la luz solar en la poesía de Castillo Zapata....	106
I.2 La Luz: Esplendor de la Naturaleza. Igor Barreto.....	107
I.3 Sonoridades de la Poesía Solar. Rojas Guardia.....	108
I.4 El Fuego: Luz y Pasión en Correo del Corazón. Yolanda Pantin.....	109
I.5 El Mediodía es luz. Circulación de la sangre. Alberto Márquez.....	110
I.6 Poesía Solar en Soneto al aire libre de Miguel Márquez.....	111
I.7 La hojilla de oro: color y luz del verano. León.....	112
Ilustración: Sequía. Obra de Ernesto León.....	116
 CAPITULO V: TRAFICO ANTE LA CRITICA.....	 117
 CONCLUSION.....	 145
 ANEXOS.....	 154
 ANEXO I: BREVE RESEÑA BIOGRAFICA.....	 155

ANEXO II: ENTREVISTA A ROJAS GUARDIA.....	159
ANEXO III: ENTREVISTA A ERNESTO LEON.....	177
ANEXO IV: ENTREVISTA A YOLANDA PANTIN.....	182
ANEXO V: ENTREVISTA A IGOR BARRETO.....	187
BIBLIOGRAFÍA.....	194

www.bdigital.ula.ve

NOTA PRELIMINAR

Este trabajo de investigación responde a una inquietud por profundizar en los avatares del movimiento literario y plástico venezolano, pues desde muy joven he estado ligada, tanto a grupos literarios como plásticos del país. Pertenecí al Taller de Narrativa del CELARG en el año 1980 y al Taller Calicanto en ese mismo año; también asistía a las reuniones de La Gaveta Ilustrada y estuve cercana a algunos de los integrantes del **Grupo Tráfico** en el año 1981 cuando el grupo floreció.

De allí que tenga una clara motivación personal para indagar en las claves que hicieron posible la aparición de un grupo como **Tráfico** en el panorama literario venezolano en la década de los '80.

En cuanto a mi relación con la obra del artista plástico **Ernesto León**, se inició en 1979 cuando trabajaba en la Galería de Arte Nacional en Caracas, desde entonces mantenemos una estrecha amistad.

Cuando me encontraba trabajando en el Museo de Arte Moderno de Mérida, Ernesto me pidió realizara un libro con todo el material crítico que se había escrito sobre su actividad, dicho trabajo fue publicado en 1996 bajo el

nombre de **Trayectoria vital de un artista: Ernesto León: Heráldica de nuestro tiempo.**

Como puede verse estas dos vertientes: la literaria y la plástica me han acompañado durante mucho tiempo, por eso surge la idea de hacer un estudio crítico comparativo entre la estética de **Tráfico** y la de **Ernesto León**, protagonistas de la década del '80, una época particularmente interesante por la crisis de valores que se debatía en el mundo, la cual trataremos de recrear en el presente trabajo.

www.bdigital.ula.ve

www.bdigital.ula.ve

INTRODUCCION

INTRODUCCIÓN

**“Te propongo construir/
un nuevo canal/sin excusas
que comunique por fin/
tu mirada/atlántica
con mi natural/pacífico”.**

Mario Benedetti

“El pintor lo pinta todo”.

Leonardo Da Vinci

Desde tiempo inmemorial han existido vínculos entre arte y literatura. Esto ha propiciado un intenso debate sobre sus analogías y diferencias entre historiadores, especialistas de arte y los propios artistas.

La manera en que ha evolucionado esa relación está muy bien ilustrada en la **Historia de Seis Ideas** de Tatarkiewicz, sin duda un interesante estudio sobre la evolución del concepto de arte y sus nexos con la poética desde la lejana época de los griegos hasta la actualidad.

Uno de los antecedentes más importantes en la historia de ese parentesco de las artes visuales y las letras en la cultura occidental, según Tatarkiewicz, se encuentra en la obra de Aristóteles, quien estableció un lazo entre la pintura y la poesía al afirmar que ambas eran artes imitativas. Así dice en su **Poética**:

**“El poeta es un imitador igual que el pintor
o cualquier otro productor de semejanzas”. (p. 133)**

Esta idea aristotélica será retomada más tarde por Octavio Paz (1990) cuando señala: *“el arte y la literatura son formas de representación de la realidad”*. (p. 40)

En contraste con este planteamiento, Lessing (1985) expresa en **Laocoonte**: *“Esta falsa crítica ha corrompido en parte a los mismos artistas llamados “virtuosos”; ha desarrollado en la poesía la manía de describir, y en la pintura el afán de la alegoría, porque se ha querido hacer de la primera un cuadro parlante, sin saber a punto fijo lo que debe y puede describir; y de la otra, una poesía muda, sin considerar hasta qué punto puede expresar las ideas generales sin desviarse de su objeto, y sin llegar a ser un modo de expresarse arbitrario.* (p. 39)

Como puede observarse Lessing se oponía a aquellos autores que propugnaban la analogía entre pintura y poesía, esbozada también por Horacio, cuando expresó su famosa frase: *Ut Pictura Pöiesis*, (*un poema es como un cuadro*). Aunque Tatarkiewicz considera que Horacio no creía estrictamente en esa analogía, sino que esa expresión fue interpretada de diversos modos por numerosos autores, dando como resultado la aproximación o conjugación del arte de la pintura y del arte poético.

Praz señala que para Lessing estos intentos de emparentar estas artes eran vanos, ya que para éste, la pintura era un arte espacial; mientras que la poesía era temporal. (p. 25). Pese a las diferencias evidentes entre la pintura y la poesía, especialistas de arte y literatura como el propio Tatarkiewicz, Foucault, Praz han considerado pertinente el diálogo entre ambos lenguajes.

Para Tatarkiewicz la conjunción entre estas artes se manifiesta específicamente en: “... *el Renacimiento cuando se da una verdadera fusión entre la poesía y el arte*”. (Ibid., p. 145)

Tal como señala Praz en **Mnemosyne** siempre ha habido una “*mutua comprensión y una correspondencia entre la pintura y la poesía...*”. (p. 9-10)

En esta correspondencia entre arte y literatura, de acuerdo a la apreciación de Juan Molina Molina (1998) se asiste a una especie de: “*Fascinación que, por un lado, consiste en una bifurcación de lectura: leer respondiendo al ojo es aproximar lo más cerca posible lo leído y lo mirado y, por otro, la posibilidad de una lectura simultánea: ¿por qué no leer a dos autores que aparecen en un mismo tiempo y en un mismo espacio?*”. (p. 13)

Partiendo de estas premisas estableceremos los *nexos* que unen la plástica de **Ernesto León** con la poética del **Grupo Tráfico**, tomando en

cuenta también aquéllo que los *diferencia*, pues del estudio de *ambos* derivará una apreciación integral de sus trabajos creativos.

Para complementar las consonancias entre pintura y poesía hemos escogido algunos conceptos ‘clave’ esbozados por Foucault (1986) sobre la *semejanza*: “*Buscar el sentido es sacar a luz lo que se asemeja. Buscar la ley de los signos es descubrir las cosas semejantes...La naturaleza de las cosas, su coexistencia, el encadenamiento que las une y por el cual se comunican no es diferente a su semejanza. Y ésta sólo aparece en la red de los signos que, de un cabo a otro, recorre todo el mundo*”. (p. 38)

De forma que el estudio de las *semejanzas* entre las distintas formas de arte permite construir el discurso sustentador de dichas manifestaciones artísticas. Siguiendo en este orden de ideas Foucault agrega: la semejanza del lugar es una disposición de la naturaleza, que supone estrechos lazos entre los factores relacionados. Esta semejanza del lugar es una de las primeras coordenadas que se perciben al intentar el diálogo entre el **Grupo Tráfico** y **Ernesto León** ya que ambos desarrollaron su actividad creadora en la ciudad de Caracas.

Luego tenemos que la proximidad se da también en el tiempo, pues tanto **León** como los poetas de **Tráfico** manifestaron sus postulados

fundamentales en la década del '80 destacando sus proposiciones de ruptura con la tradición. Esta correspondencia en el tiempo es sumamente importante ya que todos ellos reflejaron en sus obras el espíritu que se agitaba en esa década. Al respecto Praz expresa: *“un artista no puede evitar que en su obra se reflejen rasgos comunes a su época.* (Ibid., p. 28)

Para reafirmar esto cita a René Wellek y Austin Warren: *“cada una de las diferentes artes –las artes plásticas, la literatura y la música- posee su propia evolución, caracterizada por un ritmo y una estructura interna de los elementos, que le son propios...Debemos concebir la suma total de las actividades culturales del hombre como un sistema global integrado por series que evolucionan en forma autónoma, cada una de ellas dotada de su propio conjunto de normas, no necesariamente idénticas a las de las series vecinas”.* (p. 21)

Los miembros de **Tráfico** y **León** presentan, como se ha dicho, una cercanía en el tiempo –1980- y en el lugar –Caracas- dos ejes muy importantes en la configuración de su actitud como creadores ante un medio, aparentemente hostil.

Develar el juego de proximidades y diferencias entre el Grupo Tráfico y León es el objetivo de esta investigación, pues consideramos que la visión de

la obra de un artista se enriquece poniéndola en contacto con la creación de otro. En este sentido nos parece que las palabras de Diderot (citado por Praz), escritas en 1751, se mantienen vigentes: *“Balancer les beautés d’un poète avec celles d’un autre poète, c’est ce qu’on a fait mille fois. Mais rassembler les beautés communes de la poésie, de la peinture et de la musique: en montrés les analogies; expliquer comment le poète, le peintre et le musicien rendent la meme image; saisir les emblemes, etc., c’est ce qui reste a faire...”*. (p. 24-25).

Esto que queda por hacer, justamente, es lo que nos proponemos: un diálogo entre arte (León) y literatura (Tráfico) bajo la perspectiva metodológica de Praz, Tatarkiewicz, Foucault y Lessing.

Para complementar el análisis literario nos apoyaremos en las teorías literarias de la recepción expuestas por los teóricos: Wolfgang Iser y Hans Robert Jauss, quienes otorgaron un papel relevante al lector, dado que una de sus tesis fundamentales afirma que corresponde al lector actuar sobre el material textual para completar el sentido del texto literario, sea éste narrativo o poético.

Se manejarán los conceptos de lector implícito, lector real, desprendidos de la teoría de Iser (Selden, 1989); también el *horizonte de expectativas*,

expresado por Jauss, (Pozuelo, 1992) para aproximarse a la obra y darle completud al sentido de la misma. Este *horizonte de expectativas* permitirá imprimirle una dimensión histórica a la valoración que se hará de la producción literaria.

Para Jauss (Pozuelo, 1992) entre el lector y la obra se establece una doble relación: el lector, desde su *horizonte de expectativas*, modifica el sentido de la obra; al mismo tiempo el lector transforma su conciencia después de haber leído el texto.

Para la apreciación del trabajo plástico de Ernesto León contaremos con el Método *Iconológico* de Panofsky (1972) ya que en éste se conjugan aspectos técnicos, biográficos, formales y simbólicos que nos permitirán el acceso a una visión general de su ejercicio creativo. El análisis plástico será complementado con una selección de piezas que se corresponderán con los temas de cada capítulo.

También se presentará un conjunto de textos de críticos de arte, periodistas y otros escritores que han reflexionado en torno a estos temas. Para enriquecer esta propuesta tenemos las impresiones de Armando Rojas Guardia vertidas en una amplia entrevista (Junio, 2001) así como las conversaciones

con Ernesto León, Yolanda Pantin e Igor Barreto, todas realizadas especialmente para este trabajo.

CORPUS DE INVESTIGACIÓN

La selección del corpus responde al objetivo primordial del trabajo: hacer un estudio comparativo de la poética del Grupo Tráfico realizada entre 1980-81 con la plástica de Ernesto León, hecha en la década de los '80 –nos referiremos a creaciones de 1980 a 1989- porque este artista conservó una línea de trabajo coherente durante todo este tiempo; a diferencia de los poetas de Tráfico, quienes se mantuvieron como grupo hasta 1981, luego cada uno tomó su propio camino, sin embargo, lo que se quiere destacar son los componentes que los definieron como grupo poético.

De la lectura de su Manifiesto se desprende que uno de sus fundamentos es la *Poesía Conversacional*, de allí que se le haya otorgado un lugar de relevancia dentro del análisis. Dentro de lo *Conversacional* hay múltiples rasgos: la cotidianidad, la ironía, la problematización del hombre: consigo mismo y con la sociedad; en este marco, entra en juego la Poesía Solar, la Soledad y la Muerte.

A partir de aquí es que se acomete el diálogo con la obra de Ernesto León, pues tal como ya se ha señalado, este artista al igual que los miembros de Tráfico juega un papel importante en la década del '80 por la posición que asume frente a su medio y por los hallazgos plásticos que aporta.

Desde nuestra perspectiva la *Poesía Conversacional* de Tráfico tiene correspondencia con el *Arte de la calle* en la manifestación estética de León, no significa esto que sus trabajos sean similares, sino que hay estructuras que los emparentan así como componentes que los diferencian, no sólo en este aspecto sino también en los otros.

Por eso en cada capítulo se toca un tema diferente y luego aparecen varios subcapítulos donde se explora la forma particular en que cada uno de los creadores aborda dicho asunto. De esta forma pretendemos dejar claro que existen diferencias notorias entre Tráfico y León.

Partimos de la base de que el Grupo Tráfico y Ernesto León han realizado una obra que en sí misma los diferencia, pues se trata de poesía y pintura. El conjunto de poemarios a estudiar son cinco, todos escritos en el período 1980-81, bajo el influjo del Grupo Tráfico, aunque fueron publicados posteriormente: **Yo que supe de la vieja herida** (1985) de Armando Rojas Guardia. **Y si el amor no llega** (1983) de Igor Barreto. **Árbol que crece**

torcido (1984) de Rafael Castillo Zapata. **Correo del Corazón** de Yolanda Pantin (1985). **Circulación de la sangre** (1989) de Alberto Márquez y **Soneto al aire libre** (1986) de Miguel Márquez.

De los trabajos de Ernesto León se han seleccionado piezas representativas de la temática planteada en cada capítulo. Así en el primero se analiza **Así yo pinto para ti** (1984) por ser el emblema plástico de la década de los '80, de acuerdo al criterio de la crítica de arte María Luz Cárdenas.

Para ejemplificar la soledad León ha realizado numerosos trabajos sobre la anatomía corporal, de estos se ha elegido: **Oído Medio**: 1987, acrílico sobre madera, 144 x 340 cm.

La muerte es un tema que aparece a lo largo de la creación artística de León, pero puede verse especialmente referida en la serie de dibujos sobre las aves y peces disecados, donde hay una profunda exploración de la fauna venezolana. Esta serie fue realizada entre 1985-1998. Se analizará **El Rey del Pescado Frito**, 1984. Técnica: acuarela sobre papel. Finalmente en el cuarto capítulo, de su serie **Sequía** compuesta por un conjunto de 20 trabajos, se ha seleccionado la pieza: s/t, 51 x 34 cm.. Técnica: hojilla de oro sobre madera.

En este estudio haremos un análisis intrínseco de los poemas escogidos, profundizando en su temática, el manejo del lenguaje, sus recurrencias

simbólicas, así como sus nexos con la historia y la cultura. Todas las referencias a el Manifiesto del Grupo **Tráfico** fueron tomadas del libro **Manifiesto Literarios Venezolanos** (1992) de Juan Carlos Santaella.

Simulando una disertación de la postmodernidad se ha desfragmentado el discurso poético de los integrantes de Tráfico así como la estética de León, disponiéndolos en 4 capítulos, cuya temática es: *Poesía Conversacional/Arte de la calle, Soledad, Muerte, Poesía Solar/El oro es luz*. En la Conclusión se tejen las líneas imaginarias de analogías y diferencias entre ambas manifestaciones.

La proposición fragmentaria de esta lectura se hizo para poder establecer de una manera más clara las consonancias y disonancias más destacadas entre sus obras; también porque era preciso conseguir un orden en la estructura como requisito preliminar para realizar este complejo análisis. Por ello se eligió un conjunto temático que hiciera posible la interconexión entre ambas posturas.

En cada capítulo se estudió un tema donde se señala la convergencia temática, formal y simbólica entre los poetas y el pintor. Esta afinidad también se reveló en la postura crítica de estos creadores ante la sociedad.

Debe señalarse también que cada uno de ellos tiene una voz propia que lo distingue de los demás. Se puede hablar de unidad estilística, en el caso del Grupo Tráfico, pero no de similitud en el resultado. Esto es plausible, pues dadas las condiciones en que produjeron, era difícil conseguir un espacio y una voz poética que los diferenciara.

En el primer capítulo *Poesía Conversacional (Tráfico) / Arte de la Calle: (León)* se indagará la expresión de la *poesía conversacional* como eje estético del Grupo Tráfico así como en el *arte de la calle* manifestación de esa misma voluntad estética en Ernesto León.

La *Poesía Conversacional* encierra de alguna manera las distintas manifestaciones del lenguaje de la postmodernidad que se analizarán a lo largo del trabajo, por ser el lenguaje característico del arte de los '80, el cual ha sido vertido en los poemas de los integrantes de Tráfico y en los cuadros y esculturas de Ernesto León.

En el segundo capítulo *La Soledad* se develará cómo ésta ha sido asumida poéticamente y cómo puede leerse en el arte de Ernesto León.

En el tercer capítulo *La Muerte: -¿Revés de la Vida-?* se abordará la percepción de la muerte en cada poeta así como la resolución que le ha dado León al mismo tema.

En el cuarto capítulo *Poesía Solar (Tráfico) / El Oro es Luz (Ernesto León)* se examinará cómo está expresado en la creación poética del Grupo Tráfico el *Universo Diurno*: una de las premisas fundamentales de su Manifiesto. En tanto en el trabajo de León el análisis se centrará en aquellas piezas donde utilizó la *hojilla de oro* para desentrañar su significado técnico y simbólico.

En la Conclusión se mostrará un resumen de los puntos más resaltantes que se encontraron al establecer el diálogo entre la estética del **Grupo Tráfico** y de **Ernesto León**.

www.bdigital.ula.ve

LA DÉCADA DEL '80: ¿MUERTE O RESURGIMIENTO DE LAS VANGUARDIAS?

La década del '80 se caracterizó por una marcada crisis de valores, la búsqueda de nuevos lenguajes artísticos, la proposición de cambios significativos en el ser y el hacer del acto creativo, todas motivaciones que han definido la manifestación estética, tanto de los poetas de **Tráfico** como de **León**. En este sentido Praz precisa: *“Sólo cabe hablar de correspondencias cuando las intenciones expresivas y las poéticas son comparables...”*. (Ibid., p. 22)

La década del '80 fue un período particularmente interesante, por una parte se habla de un agotamiento de las vanguardias; y por otra una corriente alterna considera que se trata más bien de su resurgimiento. Víctor Guédez (1990) refiriéndose a la significación de esa década expresó: *“Una rápida apreciación del arte de los ochenta nos coloca ante una disyuntiva casi irreductible: agotamiento o recapitulación”*. (p. 1)

El sistema capitalista dominaba la economía mundial, ideológicamente la bipolaridad lo dividía: la llamada derecha, representada por Estados Unidos mantenía de su lado una porción significativa del mundo

occidental. La izquierda, representada por la Unión Soviética, tenía a su vez influencia sobre los países socialistas del Este de Europa así como sobre Cuba. La “democracia representativa” era el modelo político por el que se regían la mayoría de los países de la esfera occidental, entre ellos, Venezuela.

En nuestro país dicha “democracia” se sustentaba en la bonanza petrolera, los dos partidos mayoritarios: AD y COPEI se disputaban el poder, consecutivamente. Tanto socialdemócratas como socialcristianos asumían el mando, partiendo de la premisa de que el mundo, sustancialmente, no había cambiado; pese a que se estaban gestando profundas transformaciones en la estructura y superestructura de la sociedad.

Ya a finales de la década de los ‘70 los teóricos debatían sobre qué estaba pasando en el mundo: ¿se mantendría la bipolaridad? o ¿se llegaría al final de las épocas de cambio, sin que se produjeran transformaciones violentas, para dar paso a un cambio de época? y esto no era una simple inversión en el orden de los sustantivos, sino algo mucho más profundo. A propósito de este tema De Souza (1998) explica:

“Los cambios globales en marcha no pertenecen a esta época, ellos están cambiando la época. Mientras todavía es vigente, la época histórica actual ya está en declinación irreversible. Turbulencias, inestabilidad, discontinuidad, desorientación, incertidumbre, inseguridad y—como consecuencia—vulnerabilidad son las marcas registradas de un cambio de época. Los cambios globales no surgen de la nada, son forjados por fuerzas sociales, económicas, políticas, tecnológicas

e institucionales. Mientras estos cambios son los mismos para todos, sus significados e implicaciones no lo son. Un cambio de época genera contradicciones. Es importante construir marcos autóctonos para guiar interpretaciones y acciones asociadas al cambio de época, época emergente y sus implicaciones, a partir de las necesidades, realidades y aspiraciones futuras de cada nación y organización”. (p. 1)

En efecto, se estaba generando un cambio de época, pero la sociedad venezolana no estaba preparada para asumirlo. Por ello ninguno de los gobernantes lo percibió y con sus erradas actuaciones se pusieron en contra de la historia, fracturando de este modo el país. Esas contradicciones de la sociedad dieron como resultado un *hombre problematizado* que, a su vez, aparecerá reflejado en los poemarios de Tráfico y en las creaciones de León.

De acuerdo a la apreciación de José Balza (1985): “...*En el espectro internacional, después del informalismo y del pop, desaparecen los grandes movimientos liderizados por alguna figura. Como en un callejón sin salida, el primer lenguaje al cual se acude es al de la repetición; se saquean todas las tradiciones, mientras el ojo busca una identidad.*

*Todo esto rodea los años de formación de Ernesto León. En la década del '80, la situación mundial casi nada ha cambiado. Lúcida o inconscientemente, cada artista reconoce que el caos sólo puede ser vencido mediante su **personalidad**. Aunque un mismo espíritu recorre hoy la expresión nacional y mundial de la plástica (¿ No suena la música de **POPOL VUH** de*

Peter Gabriel?; no vemos a Herzog y a Wenders en la superficie de toda pintura realizada después de 1980?), cada quien asume el desafío de ser él. He allí el combate indeciso, la fuente de tanta imitación y de tanta pobreza”.
(pp. 9-11)

Tal como lo refiere Balza se vivía una especie de caos y es en este momento en que entran en escena los poetas de Tráfico y el artista Ernesto León. Una de sus inquietudes de estos es ,precisamente, su compromiso como creadores, en un momento histórico en que la inercia parecía regir el destino de la nación. De modo que se imponía una respuesta ante el aparente aletargamiento que imperaba:

“El Sí, Manifiesto representa una postura que, por inaudita que parezca en esta Venezuela de 1981 –donde la individualidad y la disgregación son el imperio sustentador de ese otro imperio, el real: económico, político, cultural-, quiere asumir la responsabilidad de ser la expresión del movimiento Tráfico. ¿Qué buscamos?: poesía. Y aquí está el dilema: inmersos en un ámbito cultural donde el poeta, lo poético, la poesía y el poetizar tienen una caracterización determinada, y por lo tanto normativa, lo que proponemos, no estando identificados con los parámetros de la estética imperante es –desde el punto de vista de nuestro contexto histórico inmediato– una nueva manera de entender la poesía”.

De modo que **Tráfico** al conformarse como grupo en 1981 construye su propia *Ars Poética*, vertida en el **Sí, Manifiesto** el cual tendrá como fundamentación: una poesía de la higiene solar, la transitoriedad, la

cotidianidad, la inclusión de la historia, la interlocución del poema con su entorno, la autoreflexividad, entre otros.

Desde el punto de vista de las artes plásticas no existía un movimiento de vanguardia que diera la pauta, más bien, había muchas tendencias. Los jóvenes artistas plásticos también querían expresar su deseo de transgredir las normas, pero no terminaban de producir una ruptura con la tradición. En ese momento lo más importante en Venezuela era lo que estaban haciendo: Jacobo Borges, Alirio Palacios, Edgar Sánchez, Pancho Quilichi, pero cada uno actuaba de manera individual, no se identificaban con ningún grupo.

León era un joven bastante inquieto desde el punto de vista artístico y al igual que los integrantes de Tráfico estaba inconforme con su medio. Por esta razón parte para Nueva York buscando nuevos conceptos plásticos. En esta ciudad tendrá contacto con interesantes movimientos vanguardistas que ejercerán una gran influencia en su expresión. Este período lo refiere así María Luz Cárdenas:

“En 1979, en New York con una arremetida impresionante, asumió el acto de pintar. Pintura y ruptura: Pintura feroz, dramática. Columnas y penes sangrientos, rostros desfasados. Eran los senderos de la transvanguardia, eran los rostros salvajes y provocadores de Jean Michel Basquiat, las deformaciones de Francesco Clemente. Aquella serie fue mostrada en la exposición Alternativa I del entonces Espacio Alterno. Fueron obras que en su momento marcaron uno de los más fuertes compromisos con la contemporaneidad en Venezuela. Pintura sangrante, violencia pintada”. (Ibid.)

León regresa al país en 1980 y enseguida entra en contacto con reconocidos artistas y críticos de arte. Su proposición, según Axel Stein, tiene que ver con una nueva estética y con una manera distinta de asumir el hecho plástico, por eso sus trabajos atraen la atención y el reconocimiento de los especialistas en arte.

www.bdigital.ula.ve

CAPÍTULO I: POESÍA CONVERSACIONAL: TRÁFICO/ ARTE DE LA CALLE: LEÓN.

**“La modernidad es un espejo donde el infinito
se contempla en el hombre estremecido por la angustia”.**

Víctor Bravo

En su interesante trabajo sobre la Modernidad Jürgen Habermas (1985) señala que durante los Siglos XV y XVI “*se estaba cimentando la Modernidad*”, pero que es en realidad en el siglo XVII y XVIII cuando se va a producir la grieta entre un mundo, cuyo valor estaba sustentado en un Dios y otro mundo nuevo, donde se había declarado el poder de la razón.

De este modo quedaba abierto el panorama del mundo: un lugar donde ya no era suficiente la invocación divina para situarse en el espacio y en el tiempo. Era necesario el cuestionamiento y una vez cuestionados los valores fundamentales, que sustentaban la sociedad, todo quedaba automáticamente en duda, *problematizado*.

Víctor Bravo (1994) explora “*el espejo quebrado de la modernidad*” y desde allí expresa:

**“El hombre moderno se mueve en el fragor de las diferencias
y mira frente a sí la figura apasionada del otro para reinventar,
de manera incesante, los diálogos y los estremecimientos de
la alteridad. Se ha asomado, con vértigo y fascinación, al umbral
de otros mundos que él habitaba sin saberlo; mundos
Permanentemente cambiantes, y fundados, con la densidad del
secreto, en la textura del lenguaje mismo”.** (p. 75)

Con la Modernidad se produce una apertura en todos los órdenes y el hombre como individuo se percató de que no sólo es capaz de transformar su historia, sino que ese es el papel que le corresponde: ser el sujeto transformador de su entorno y de la historia colectiva de la cual participa.

Naturalmente esta '*conciencia crítica*' caracterizadora de la Modernidad se manifestará en las diversas expresiones del arte que a su vez se cuestionará a sí mismo.

La *Poesía Conversacional* –eje de la estética del **Grupo Tráfico**– está profundamente marcada por el discurso de la Modernidad: el coloquialismo, la ironía, el absurdo, el resquebrajamiento de las certezas, las paradojas, la problematización del hombre y de la sociedad.

Esta atmósfera de la Modernidad se encuentra tanto en el discurso de la *Poesía Conversacional* de los integrantes de **Tráfico** como en la manifestación de la cotidianidad en la estética de **León**.

De acuerdo a la apreciación de Julio Ortega la vanguardia de algunos países latinoamericanos en los años '20 logró revolucionar el ambiente político y literario en algunas ciudades latinoamericanas, tales como Lima, Sao Paulo, Nicaragua, país donde se vivió una gran conmoción en el ámbito literario y político cuando el poeta José Coronel Urtecho junto a Pablo

Antonio Cuadra, Octavio Rocha, Manolo Cuadra, Luis Dowling, José Román, Luis Alberto Cabrales, Joaquín Zavala, entre otros, produjo una ruptura con las generaciones anteriores. Esta ruptura fue de tal magnitud que irradió no sólo el ambiente literario, sino también el político.

Los poetas de **Tráfico** seguirán este espíritu vanguardista que había sacudido esos países latinoamericanos en la década del '20. Armando Rojas Guardia (Entrevista con Lía Alzate, 2001) amplía estas ideas:

“Tráfico estaba profundamente vinculado a la poesía norteamericana, donde la cotidianidad es muy predominante, la poesía de Williams Carlos Williams, Wales Stevens; al exteriorismo nicaragüense, expresado en poetas como Mejías Sánchez, Carlos Martínez Rivas, Pablo Antonio Cuadra, Ernesto Cardenal. También estábamos cercanos al nadaísmo colombiano, a la poesía semi-conversacional de Antonio Cisneros en el Perú, y, por supuesto, a la poesía cubana, después del triunfo de la revolución. (ver anexo II)

Otro elemento definitorio de la posición de **Tráfico** frente al medio literario es la incorporación de la historia en su discurso, pues para ellos es imposible apartarse de la realidad que los circunda, así lo enuncian en su Manifiesto (1981):

“Con Tráfico salimos del esencialismo y, como hemos dicho, nos reconocemos en la historia: menos mal que nadie puede calificar de “esencial” el Tráfico; pasajeros, somos poetas de transición, como toda poesía es de transición, sólo que algunos siguen aspirando a esa especie de galardón que significa conquistar, con la palabra esencial, la salida de la historia, el supuesto hallazgo de la eternidad...”. (p.1)

Este reconocerse en la historia permite establecer un parentesco con la estética de la recepción cuando uno de sus más reconocidos teóricos Hans Robert Jauss relaciona la literatura con la historia.

Jauss (citado por Fokkema, 1994) se apoya en las tesis de Mukarovsky para relacionar el estructuralismo y el pensamiento histórico:

“...consecuentemente el estructuralismo de Praga entiende la estructura de la obra como parte constituyente de la estructura superior de la historia literaria y a ésta como un proceso que se origina de la tensión dinámica entre obra y norma, de la tensión entre la serie histórica de obras literarias y la serie de normas cambiantes o actitudes del público”. (p. 175)

www.bdigital.ula.ve

El discurso esgrimido por los miembros de **Tráfico** da cuenta justamente de esta profunda relación: la poesía y los acontecimientos históricos. Ellos abren el poema para que en él entre todo cuanto acontece a su alrededor, también reflexionan sobre algunos sucesos históricos notables, en suma proponen un diálogo entre la historia y la cultura.

En la obra de **León** también se encuentra esta imbricación con la historia: hay una recreación de personajes fundamentales de la época de la Independencia de Venezuela. También está la inclusión de símbolos e íconos que definen la identidad del país, en este sentido Pau-Llosa (1992) apunta:

La historia es el paralelo colectivo de la memoria hablada, (o sea, de los recuerdos, que abiertamente aceptamos). Pero la historia -hablada o reprimida- es también el consuelo cultural de la mortalidad individual. Construimos la historia, agrupamos y orquestamos sus elementos y lo que inferimos de ellos, así como lo hacemos con el autoconocimiento y la memoria personal. No soñamos la historia, la construimos, es decir, la hablamos.

Ningún ser siente esto con más pasión que el artista, y es por ello que las indagaciones de León en los vínculos entre la identidad individual y los símbolos históricos (y la simbolización de la historia) también abordan la fundamental urgencia psíquica que incita al artista a crear. (p. 5)

La estética de **León** al igual que la del **Grupo Tráfico** desandarán los caminos de la Modernidad al tratar en sus creaciones: el arte de la calle, la estética de lo feo, la fragmentación del cuerpo humano, la ironía, entre otros ingredientes.

Algunos de los críticos de arte más importantes del país encuentran en la obra de **León** el espíritu de la postmodernidad, al respecto Luis Angel Duque (1985) ha escrito:

“En todas las obras que nos proyectaba campaneaba todo el pathos tremendo de la pintura de los ochenta; pathos que de la misma forma es condición de su felicidad y de su tensión: penes cortados, cruces sangrantes, cuernos satánicos, columnas resquebrajadas... Me agradó su sinceridad pictórica y su libertad personal...Quedé muy estimulado con esta testificación, cercana ahora, de la realidad pictórica de los años Ochenta, y que está sucediendo, sin que nadie pueda detener y menos ahora ignorar. Esto sentí: que de nuevo la pintura, con él y con unos cuantos (Pizzani, Pellegrino), después de veinte años, tenía mucho qué hacer y qué decidir en Venezuela...”. (pp. 7-8)

Eleonora Rafalli (1989) viene a corroborar las ideas anteriores, pues considera que la producción de **León** ocupa un lugar preponderante en los '80 por su versatilidad y excelente factura técnica:

“...Quizá nadie personifique más exactamente que Ernesto León, el papel del artista de los Ochenta, su proceso creativo va de la mano con el espíritu de los tiempos. Su propuesta plástica versátil e inagotable, y la acertada utilización de los recursos expresivos, hacen de él, referencia obligada...

Era la primera de una serie de pinturas de carácter ambientalista, de abstracción orgánica: Jardín Botánico de Caracas, serie Vegetal, serie Sequía, y más recientemente sus recreaciones antipintura (pintura quemada)...”. (p. 1)

El lugar protagónico que adquiere su trabajo se debe justamente a la conjugación de estilos y tendencias diferentes. Sus hallazgos plásticos apuntan a la sabia conexión de estilos disímiles, esto puede apreciarse en muchos de sus cuadros y particularmente en *Así yo pinto para ti*, el cual será analizado en detalle al final de este capítulo.

I.1 Yolanda Pantin: La Mujer, objeto y sujeto de la rutina.

Correo del Corazón (1985) poemario de Yolanda Pantin, compuesto de 31 poemas, en él están reflejados los móviles más importantes esbozados por los integrantes de **Tráfico** en su Manifiesto: la inmediatez de la anécdota, la ironía, el cuestionamiento a una sociedad que implícitamente nos

condiciona y en este caso condiciona a la mujer a la rutina, un estado de vida que le depara todo, menos felicidad.

La mujer es el *leit-motiv* del poemario, también concurren en él otros temas de importancia que se desprenden como parte de su signo vital: amor, desamor, soledad, aburrimiento, rutina como condena. A lo largo de este trabajo hay una atmósfera de cotidianidad, donde la rutina amarra y encierra a la protagonista: una mujer de clase media que vive en una gran ciudad, habitada por mucha gente, pero con una comunicación nula entre ellos:

Two Serious Women
“...las Historias de Berlín
y Paul Bowles
Este dato me llenó de gozo
Y anduve feliz porque había leído la contraparte
A su mujer
Atada a su talento
Como a una silla de ruedas
A los hongos venenosos
Las agujas hipodérmicas
Y al siguiente sueño”. (p. 11)

En el siguiente poema inserta fragmentos de un tango rompiendo de este modo con el orden tradicional del poema. Establece un juego entre el relato de la cotidianidad del ama de casa y la letra de *Cuesta Abajo*, ésta puede ser una forma de romper con la rutina dentro del propio poema y con la rutina de la vida misma:

Cuesta Abajo
“algunas mujeres a las diez de la mañana
casi tan limpias como rosa/rocío
abren al unísono las hojas de las puertas
(un apartamento deslumbra por la teca)
Ellas claman su cartón clandestino de huevos
Y un periódico llevan
A la sombra de sus brazos
Cochecitos
Altas casas palomas
Una gallarda altiva su nevera
Que algunas mujeres se rasuran las piernas
Beben café humanamente hablando
Divagan
Al abrazo furioso de las telenovelas
Como un ósculo prohibido
Cuesta abajo en la rodada...”. (p. 13)

Esta mujer atrapada en su estrecho mundo, el único placer que se permite y que se le permite es el café y las telenovelas. El escritor Gregory Zambrano (1993) en su estudio sobre la poesía de Yolanda Pantin manifiesta:

“En este poemario vamos a encontrar una voz que se asume
auténticamente femenina en tanto recrea los temas que la tradición
literaria ha destinado a la mujer desde una especie de enclaustramiento,
pero ya no para abordar de su vida lo irremediable y confesar en la
página sus desventuras. Aquí hay una irreverencia desde el propio manejo del
lenguaje, sin retóricas rebuscadas, abordando temas que
reclaman el derecho a comprender al ser humano como totalidad. Y describe,
cuenta, ironiza, y como voz de mujer es testigo o actante de lo
que expresa, y es intermediaria entre los hechos que elige para situarse en
primer lugar como mujer y todo lo que implica, luego como artista, poeta
en consecuencia”. (p. 51)

Como expresa Zambrano (1993) la poesía de Yolanda Pantin cuenta las desventuras de la rutina femenina, las ironiza, resquebraja su mundo en el poema, muestra la vida de cualquier mujer y entrega sus textos a quien quiera escuchar su voz.

Esta voz femenina es asumida por la poetisa para reflejar el retrato de una mujer de clase media que vive en función de los oficios de la casa: mantener el orden del apartamento, hacer las compras cada mañana, cumplir con el horario de las comidas, pero también revela el mundo interior de otra mujer que quiere romper con ese cerco:

www.bdigital.ula.ve

**Lecciones de amor y odio
“Cuando una mujer escribe
La letra a sobre la vida
Está llorando un niño
Algo cuece
Sobre una hornilla sin fuego
Brazo en el que apoya
Su minuto de silencio
Un segundo para pensar en algo
Curva de la espalda
O matar o piedra”. (p. 54)**

Pantin construye desde la cotidianidad femenina una poesía con ingredientes inusuales: hornillas, llanto de niños, soledades, amores inconclusos, esperas indefinidas, odios, besos y caricias que nunca llegan, silencios infinitos.

La *Poesía Conversacional* se entreteje en este poemario en los dos discursos que se van hilvanando de manera sutil: de una parte, la rutinaria vida de una mujer y de otra la poesía escrita por otra mujer que intentará liberarla-liberarse a través de estos textos.

I.2 Armando Rojas Guardia: Poesía y Compromiso

Sandino del Génesis y Postales de Solentiname forman parte del libro **Yo que supe de la vieja herida** de Armando Rojas Guardia. Son un conjunto de poemas escritos por el autor en Solentiname, Nicaragua.

Postales de Solentiname está compuesto de diez postales-poema que relatan la experiencia de vida del autor cuanto estuvo en Solentiname junto al escritor Ernesto Cardenal, en la época en que se desarrollaba la revolución nicaragüense. Representan un homenaje a Sandino y a la revolución del pueblo de Nicaragua.

Esto como punto de partida ya es una definición del ser y el hacer del poeta: un artista comprometido con su poesía y al mismo tiempo un hombre comprometido con la sociedad, tal como lo expresó el **Grupo Tráfico** en su polémico Manifiesto:

“...Contra la mampostería intelectualista que sostiene el mito del poeta solitario, tan caro a una modernidad que no sabemos por qué debe ostentar para nosotros el carácter de un paradigma único, insurgimos con nuestra apuesta por una poesía solidaria, repleta de humanidad latinoamericanísima, gozosa o doliente, una poesía que no teme subirse al último sector del cerro donde termina el barrio y no llega jamás la policía, así tenga que pagar peaje al pie de la escalera, como corresponde; una poesía que no se asustará ante la tarea de embadurnarse de salsa y de cerveza en el afinque...”.

Hablan de una poesía solidaria, latinoamericana, una poesía que se meta en los barrios, en otras palabras, que sienta auténticamente lo que dice y se identifique con su entorno.

En el siguiente texto se advierte la reflexión política del autor entrelazados con una rica gama de imágenes naturales. A través de la mirada del enunciador -Elbis- se enriquece cada experiencia con infinitas gamas de olores, colores, sabores en las aves, frutas y plantas que encuentra a su paso:

**Sandino del Génesis
(Solentiname, Nicaragua, 1973)**

**y se los presentó al hombre, para ver
qué nombre les ponía.
Génesis 2,19**

**Si uno va con Elbis a fumigar sonpopos
(puede ser también a desbrozar zacate
cosechar culantro
recoger orquídeas),
donde uno no ve más que
“árboles”,**

**él observa malinches, papayos y madroños
(sonoros de tincos y oropéndolas
-no de “pájaros”)... (pp. 65-66)**

En todo el poemario las imágenes están muy bien descritas, de igual forma se ha cuidado la inserción de la poesía de la cotidianidad, así como una inesperada belleza en el amor.

El compromiso social así como una profunda fe cristiana son rasgos definitorios de la obra de Armando Rojas Guardia. A lo largo de todo el poemario se hará sentir este doble eco:

**Así como me visto de cotona, blue-jeans y botas de hule
Y no tengo sino tres mudas de ropa,
Así como hago mi oración sobre un petate
-frente a un Cristo delgado de cemento-
así como trabajo en un taller
y me baño desnudo en pleno lago,
hoy le impuse a mi poesía los trazos de este lápiz,
rechazando a propósito la máquina
y la pluma”. (p. 72-73)**

Son muy interesantes también sus indagaciones sobre el propio cuerpo poético: este diálogo de la poesía consigo misma es una constante en sus trabajos, donde cuestiona el poema y se cuestiona a su vez a sí mismo:

Casi Arte Poética

**Disfruto el poema como un brandy
Lentísimo y soberbio sobre el labio.
El lujo decadente de mi ánimo**

**Mostraría esta tarde sus estampas:
Daguerrotipos húmedos, sombríos,
Giros solemnes, como decir “desdicha”,
Azucenas de altar y hasta magnolias
Como aquella que Wilde se colocaba
En la solapa anchísima del traje...**

**si para no asustaros me enseriara
y, como buen alumno del poema,
os dijera (les dijera, mejor)
ya siglo XX, idéntico a los bardos
(los poetas, perdón) de Venezuela...
Si yo dijera así (y ya lo han visto:
Puedo ser tan moderno, yo, tan lírico
tan barthesiano si me lo propongo...”. (p. 16)**

La obra de Rojas Guardia ha sido premiada y ha recibido numerosos reconocimientos, específicamente en torno a este trabajo el escritor Antonio López Ortega (1995) escribió: “...*el espíritu que anima sus escritos parece alimentar un pacto secreto: el del compromiso. Compromiso con el que nos irá dando un universo personal, desgarrado, sincero; compromiso dantesco en el que se nos invitará a un recorrido, a un descenso de donde sólo recataremos las constantes del deseo y el amor. Todo el poemario parece forjarse bajo el influjo de un gran signo opuesto: las ansias de hallar una estética de la maldad, del dolor; la elevación de lo pecaminoso a rango noble del ser; la crítica feroz de la retórica religiosa al contraponérsele un universo trascendente más depurado...*”. (p. 141)

I.3 La Coloquialidad: Frescura en el lenguaje. Igor Barreto

En la poesía de Igor Barreto es marcada esa frescura en el hablar y al igual que los otros integrantes de **Tráfico** ha incorporado frases del lenguaje coloquial que lo hacen más asequible al lector común. Esto se corresponde con los postulados del Manifiesto donde ellos expresan su interés en comunicarse con el público, con el deseo de ir a la fábrica, a la cárcel, al rancho para encontrarse en forma directa con el pueblo, con el hombre común:

**“...contra el signo, el craso signo icónico del texto, optamos por la voz,
por la interlocución que pone a circular el poema en el circuito de un diálogo
concreto, no con un lector sin rostro, sino con los hombres y mujeres que en la
fábrica y el rancho, la escuela y el cuartel, la universidad o la oficina, han
perdido la costumbre (costumbre secular que extravió el rumbo) de escucharse
a sí mismo en el vértice unánime de la voz del poeta”.**

Ciudad Alianza largo poema inserto dentro del libro **Y si el amor no llega** puede considerarse un texto emblemático dentro de la producción poética de Igor Barreto y dentro de lo que significó la propuesta estética del **Grupo Tráfico** ya que en él confluyen características primordiales de la estética de **Tráfico**: la coloquialidad, la referencia al medio urbano donde se desenvuelven los protagonistas, el reflejo de la vida diaria de una familia clase media, sus costumbres, creencias e ilusiones.

Ciudad Alianza está conformado por tres partes: la primera es un canto a una nueva urbanización ubicada en Valencia, Estado Carabobo. A medida que se desarrolla el poema nos adentramos en la vida diaria de una típica familia de clase media.

También hay constantes alusiones al mundo de la niñez, se utiliza un lenguaje sencillo y se percibe claramente la intencionalidad del autor de escribir de una forma espontánea sobre hechos de la vida cotidiana para lograr una comunicación directa con la gente.

El televisor ocupa un lugar de honor dentro del hogar, es interesante la reflexión en torno a este aparato y sus posibles conexiones sentimentales con la familia, ideas muy bien expresadas por el poeta:

Ciudad Alianza

I

“Entre Guacara y Valencia,

Ciudad Alianza

Tercera Etapa,

Manzana 21

Quinta “Tanaurosa” No. 7

Por las tardes

Mi madre riega sus rosas,

Aparta las ramas secas de los helechos,

Los muda de sitio

O trabaja sus miniaturas al óleo,

Otras rosas...

**“Toda la noche el televisor habla de sus reinos,
donde un western nos lava**

**con sus ríos de tierra –y el Apure tan lejos,
es un pozo de creolina en la memoria-...”. (p. 23)**

Se relatan hechos absolutamente intrascendentes: la visita de un cobrador, la limpieza de la casa, las películas que se veían en ese entonces en la televisión. Todo esto muestra uno de los cambios profundos en el hacer poético propuesto por **Tráfico**: la referencia a una cotidianidad que no había sido tratada de esta manera en la poesía venezolana, por considerar que no formaba parte de una verdadera estética.

La segunda parte de *Ciudad Alianza* tiene una fuerte presencia de la *Entidad Suprema*: la madre demanda ayuda del Cielo y de inmediato obtiene respuestas. Al respecto, se debe señalar que Barreto del mismo modo que Armando Rojas Guardia, mantiene un diálogo permanente con Dios:

**“Mi madre se arrodilla en la cocina, abre los brazos
“ayúdame Dios mío”
y El, derrama su aceite sobre nosotros,
nos colma de incienso la casa”. (p. 25)**

El enunciador se detiene en la hora del almuerzo, los ingredientes son los utilizados por una familia que no cuenta con todos los recursos, sino que tiene que estirar el presupuesto:

**“Andamos a tientas buscándonos a la hora del almuerzo:
aquí están la mayonesa, las sardinas, el ketchup
Al fondo, en su cuarto,
Escucho la voz de mi hermana,
Que está gorda y su amor es imposible”. (p. 25)**

Como dato curioso en *Ciudad Alianza* aparece el carro, no sólo como signo de la ascensión económica de la clase media, sino como un miembro más de la familia, lo llamaban tío, lo amaban, lo acariciaban.

Una costumbre propia de la clase media que habita conjuntos residenciales como *Ciudad Alianza* es salir al porche al caer la tarde a refrescarse, a soñar, a imaginar todo lo que ocurrirá en sus vidas, aunque nunca se haga realidad. En esta parte otra voz interviene en la estructura del poema: la voz del narrador omnisciente:

**“A las seis de la tarde, cuando refresca,
mi madre apaga la televisión,
y salimos al porche
la reja plateada ilumina el frente de la casa
“Me voy a ir, voy a viajar”
se terminó de pagar con la última quincena
“a vivir en algún cuarto de hotel distante”
ahora los perros no escarbarán al pie de las rosas,
ni mearán la puerta para marcar su territorio
“no voy a volver más nunca”
De la reja para acá, todo es nuestro”. (pp. 25-26)**

Los versos encomillados son esa otra voz, esa otra apariencia: el protagonista del poema que se rebela contra la cotidianidad, contra la rutina de la clase media por todo lo que ella representa.

En la tercera parte del poema se relata el invierno que inunda las casas de *Ciudad Alianza* todos los años. En esta parte la imaginación del poeta narra, entre otras cosas, las desventuras de alguien que parece ahogado. Extrañamente su hermana canta para que el cuerpo flote, ésta como otras imágenes, está plena de lirismo. Para despertar de este sueño alguien prende una vela y ven pasar lo ocurrido en sus vidas durante años.

Según un proverbio popular ocurre algo así momentos antes de la muerte: se nos pasa una película de nuestra vida tan rápidamente que no tenemos tiempo de detenernos en ninguna imagen, ni de reflexionar sobre nada; de pronto, inesperadamente, sobreviene la muerte. Hasta aquí la lectura de *Ciudad Alianza*, un texto henchido de imaginación, belleza, una auténtica poesía de la cotidianidad.

I.4 La cotidianidad o el regreso a la infancia. Rafael Castillo Zapata.

En la poesía de Castillo Zapata aparecen conjugados los juegos de la infancia, los descubrimientos del amor y del sexo y las particulares relaciones con la madre. El título del libro **Árbol que crece torcido** hace alusión al conocido refrán “*árbol que nace torcido*”: el poeta ha introducido una voz popular, la interviene, para sacar provecho de ella.

El primer poema *La Guarimba Encantada* se compone de 6 partes, las cuales están separadas por números romanos. Nuevamente nos vamos a referir al título del poema, pues *Guarimba* es una palabra que estaba en desuso ya en la década del '70, por lo tanto, para aquellas personas de las nuevas generaciones era un nombre desconocido, incluso es difícil conseguirlo en el diccionario.

Guarimba es el nombre que se le daba al lugar que servía de protección en los antiguos juegos infantiles: trompo, palo encebado, la carrucha, papagayos, juegos que se fueron perdiendo de la cultura del venezolano.

Guarimba es una palabra cargada de ritmo, semánticamente nos lleva a un lugar encantatorio: la niñez, la candidez, la inocencia, también está implícita la nostalgia por el pasado, las ciudades pequeñas y la sencillez de su gente.

Esta primera parte del poema va a estar signada por ese retorno a la infancia, a la recuperación de una memoria perdida. Aparece también con mucha fuerza la idealización de la madre en combinación con poetisas como Gabriela Mistral y Enriqueta Arvelo:

La Guarimba Encantada

I

**“A mí la poesía
me viene de mi madre
que más que nada fue costurera
pero escribía poemas en secreto
y lloraba en verso sus amores contrariados
copiaba a Nervo y a Darío en cuadernos empastados
con una perfecta caligrafía enamorada”. (p. 13)**

www.bdigital.ula.ve

En la segunda parte del poema se mantiene el tono coloquial, el protagonista hace uso de profusión de giros coloquiales, se expresan los deseos íntimos del enunciador, se recrean una gran cantidad de remembranzas de las costumbres domingueras de la familia. Asimismo hay un manejo irónico al colocar a la TV en un lugar preponderante en el seno de la familia como el nuevo ícono de la clase media:

**....hay grasa en las bujías falla el freno
el trueno acelerado el croche / el ruido ronco del escape del motor...
...un muchacho en una esquina / fuma un Lido
y a las carruchas despeñándose por esas calles en bajada / a los patines
y a los asaltos al abastos
y al métase temprano para adentro / a los domingos
de cine Avila y cotufas y de sol.....**

**.....y se juega ludo bajo la lámpara monopolio bingo
con el televisor encendido para que vean El Zorro / y se distraigan los
muchachos
y luego el programa de concursos mientras comen
y un palo encebado y un locutor ridículo el señor se gana un radio
y este aceite no brinca porque es Branca señora si no brinca
y hay que abandonar los lápices sin haber resuelto nada en el cuaderno
y luego la novela de las nueve...”. (p. 15)**

Encontramos también una gran sonoridad en la prosa poética de Castillo Zapata, el tratamiento que le ha dado al lenguaje coloquial lo coloca en un lugar privilegiado como poeta.

En la tercera parte se continúa con la evocación de la infancia, se rememoran sucesos de alegría y de tristeza, como el relato inesperado de las pelas, por ser éste un vocablo extraído del lenguaje coloquial venezolano, nos detendremos un momento en su origen. Angel Rosenblat (1974) explica:

**“Es general en Venezuela, y al parecer en toda el área del Caribe
(Colombia, las Antillas, América Central y partes de Méjico), el uso
de pela tiene el valor de zurra o azotaina....
La pela pertenece a una vieja familia de palabras que evocan
la feroz pedagogía de antaño. De España hemos heredado la zurra,
la azotaina...”. (p. 94)**

Cuando el enunciador evoca en detalle las pelas (palizas) a que era sometido cuando era niño está desmitificando el poema ya que este tipo de temas no era lo usual en la poesía realizada por las generaciones anteriores en Venezuela, representa pues otra aproximación al universo de la cotidianidad:

III

**Yo te pegaba encendido con una furia exacta de madre en la correa
Hijo mío de embuste que inventaba de golpe yo y porrazo en la pared
Para vengarme de las vaya palizas de mi madre quién dijera
Por mi bien que bien me daba mi madre si supiera
Al árbol torcido que enderezara jamás
Y te inventaba moqueando de gemir qué bravas injusticias
en medio de mi llanto
Y eras la pared a mano convertida a juro en compañero
Sobre la que descargaba furibundo yo mi látigo y te daba
Igualitos los sermones que me daban
Y toda mi rabia entonces se desataba en ti
Poste de una esquina blanco del desquite” (p. 18)**

Hay en este fragmento una especie de juego mordaz: la pared es el hijo de mentiras, el enunciador toma un palo de escoba para golpear a la pared, a su hijo y descarga en él toda la rabia que no puede descargar contra la madre.

En la quinta parte se refiere el miedo que el protagonista le tiene a las ratas y el temor a hacer el ridículo por no saber prepararles una trampa. Está descrita su impotencia por no saber desenvolverse en la vida como la mayoría de los muchachos de su edad.

No saber nada de electricidad, de arreglos de motores, planchas o de cualquier otro artefacto, en una casa de la clase media urbana de una ciudad como Caracas implicaba exponerse al ridículo:

V

“Nunca supe cómo matar una rata con todo este miedo a cuestras por el mundo

**cómo prepararle la trampa en arduo queso sigiloso a la alimaña
si el día en que empaté unos calbes asombrado como un necio
hubo un cortocircuito torpe en el televisor de consola admiral de mi madrina
y un escándalo de padre y señor mío familiar y un saperoco
y un trágame tierra del acto en la vergüenza
y un miedo al ridículo u horror de ahora qué haré...". (p. 24)**

En la última parte del poema aparece el padre de una manera bastante cálida, pese a su ausencia de la casa. La madre ha ocupado su lugar, es el eje del hogar: la encargada de los regaños, las pelás y toda esta parte sin encanto, que normalmente le corresponde a los padres asumir.

I.5 La Ironía: ¿el poema como reflexión filosófica?. Miguel Márquez.

En este poemario **Soneto al aire libre** de Miguel Márquez se hace alusión a algunos filósofos de la antigüedad, el autor maneja con mucha propiedad la reflexión filosófica, posiblemente esto tenga que ver con sus estudios académicos en Filosofía:

**The latinoamerican's problem
Cogito ergo sum, se repetía,
Cuando le vino a la mente,
De repente, aquella canción
Que dice:**

“Sombras nada más...”. (p. 12)

En este sentido hay un interesante juego paródico en su deseo de transgredir las normas. En un agudo texto sobre la ironía Víctor Bravo (1993) expresa:

**“la ironía, entendida como percepción dual del mundo,
es el germen de lo que Octavio Paz ha denominado
la pasión crítica de la modernidad”. (p. 51)**

De modo que la ironía permite develar la existencia de otros mundos, ir más allá de los límites, escudriñar en profundidades inesperadas. En este poema el problema filosófico planteado por Descartes: *“Pienso luego existo”* es abruptamente intervenido por un bolero de Javier Solís.

Márquez quiere producir desconcierto al poner en el mismo nivel de significación: el pensamiento de un filósofo y la estrofa de un bolero, esto representó un sacrilegio en el momento en que fue escrito, produciendo a su vez una ruptura con la poesía hermética. Todo esto en concordancia con lo señalado en el Manifiesto de **Tráfico**.

Para complementar la transgresión el autor ha colocado el título del poema en inglés como una forma de desafío. De igual forma el poeta desmitifica algunos héroes de la Independencia como Francisco de Miranda y

escribe en tono jocoso sobre algo que se supone debe ser serio: la *Guerra de Independencia*:

Un mirandino

**Es cierto que ha concluido el tiempo
de los insignes precursores de la patria,
pero cómo provoca cruzar el mar
en dirección a La Carraca
e indignado proclamar –mientras La Guaira
empequeñece-
bochinche, puro bochinche”. (p. 15)**

Márquez ironiza sobre los grandes acontecimientos que han cambiado la historia y la cultura del pueblo venezolano. Sus textos tienen un tono de provocación, una necesidad de ruptura, esto lo lleva a utilizar un tono cáustico, en algunos poemas:

Soneto al aire libre

**En ocasiones provoca no escuchar
La eterna ruptura de las olas
(paralizar la acción, como en el cine);
escribir, por ejemplo, catorce rigurosos versos,
para que un palabra sólida, la cicatriz precisa,
nos dé la rima de remotas armaduras.
Pero una estrofa es poca cosa contra el viento,
Nada pueden sus remos contra la memoria de la
(playa,
ni su atrevido casco evitará la arena.
Seguirá este ir y venir por los cuartos de la casa
(la sorda resaca se llevará este lápiz, este
(cuaderno
sostenido solamente por palabras).**

**Vale más rezar como en los viejos tiempos,
Sin escapulario, sin rosario, sin nada”. (p. 30)**

I.6 La Cotidianidad en el rostro del hombre anónimo. Alberto Márquez.

En **Circulación de la sangre** el poeta es quien escribe y a la vez es el personaje de su propia obra, también hay en este texto un planteamiento de los conflictos existenciales de un joven de clase media que se prepara para lanzarse al abismo, pero despojado de dolor.

Este autor toca un punto que creemos central en el **Grupo Tráfico** y es su cercanía con el discurso de la postmodernidad, caracterizado por una pérdida de los valores y la expresión de una gran desesperanza.

Lyotard (1974) uno de los más sólidos filósofos de la postmodernidad caracteriza la misma como “*el desencanto de las narrativas y de las utopías*”. (p. 55)

En este sentido los integrantes de **Tráfico** son los protagonistas de ese desencanto: el grupo surge justamente porque existe en todos ellos una gran insatisfacción que afortunadamente no deviene en negatividad o pesimismo, sino que por el contrario los hace producir, los induce a buscar, a polemizar, a

meterse de lleno en el trabajo creativo. Alberto Márquez fiel a estos postulados manifiesta su descontento, convirtiendo sus preocupaciones en poemas:

Madre
Ayer hice el amor y sigo triste
Y sigo pensando en la casa de putas
Llena de cuartos y mujeres rotas
No se lo dije a mis amigos
Pero estaba asustado
Asustado
De no reconocer a la mujer en tanto rostro
En tanto vientre sucio
En tanto cuarto”. (p. 20)

En el texto de Alberto Márquez hay mucha desolación, sin embargo, no se queda allí, el discurso va más allá: recupera espacios para la belleza y el amor:

Regreso
...reconocemos la ambigüedad de la palabra
por la ambigüedad de la cosa
reconocemos por un instante
la madera mitológica de la infancia
Hoy siento que el espacio se hace hombre

El hombre se hace espacio
Y la vida es una maravilla de trapecios
Una memoria abierta al pasado y al futuro...
Tal vez la vida esté contenida en ese momento único
La rosa erótica en el jardín desconocido”. (p.15)

Para finalizar Alberto Márquez (1989) afirma: “Los poemas que aquí entrego hablan de un hombre de la ciudad, el único substrato al que pertenezco. Sensaciones y sueños de un hombre de ciudad, aunque ésta no aparezca por ninguna parte. Un ser anónimo en una ciudad anónima. Una persona”.(p. 40)

I.7 Ernesto León. El arte de la calle y otros elementos de la cotidianidad en su obra: Así yo pinto para ti.

Obra: **Así yo pinto para ti**, (1981). Técnica: Mixta: acrílico y óleo sobre madera. Dimensiones: 2.44 mts. de alto x 1.96 mts. de ancho, es un cuadro de gran formato. Para el siguiente análisis se seguirán los lineamientos del *Método Iconológico* de Erwin Panofsky (1972) esbozado en su obra **Estudios sobre Iconología**.

Para Panofsky (1972) la iconología implica un estudio profundo y pormenorizado de una gran cantidad de lineamientos como: la evolución de las creencias, la aparición de corrientes religiosas, políticas y sociales, la influencia de crisis históricas, así como los aportes de la personalidad del artista.

Como muy bien lo indica Enrique Lafuente Ferrari (Panofsky, 1972), en la Introducción a Panofsky: *“la iconología de Panofsky es un expansivo modo de abordar todos los problemas formales, de contenido, históricos y espirituales que las verdaderas obras de arte pueden plantearnos”*. (p. xxxviii)

De tal forma –añade- que el iconólogo deberá ser un humanista en el sentido más completo del término, que conozca de historia, de filosofía, de ciencia, de literatura, de política, entre otras fuentes, para poder interpretar correctamente una obra.

Su método consiste en tres momentos *claves* para la comprensión de la obra: Fase Preiconográfica. Fase Iconográfica y Fase Iconológica. En la primera *“se describen los objetos en la forma elemental que presentan”*. (p. 16)

La segunda fase describe *“los matices psicológicos que revisten los objetos”*. (p. 17) Además de reflejar el mundo de costumbres y tradiciones culturales de la cultura determinada por el propio objeto.

Finalmente la tercera fase indaga en *“el significado simbólico y semiológico del cuadro”*. (p. 20) Se unifica el mensaje vertido en la forma y el contenido de la obra.

Refiriéndose a la primera fase en el cuadro *Así yo pinto para ti* se encuentra un turpial de perfil que se apoya sobre un tallo marrón, el turpial no da señales de vida, los colores en que está trabajado son el negro y el amarillo, desde el cuello del animal hasta más abajo del tallo que lo sostiene, caen pequeñas gotas de sangre.

A la derecha del turpial hay una mata de guindas, verde y roja. El fondo sobre el que está trabajado el cuadro es mate, los colores del turpial y la planta son brillantes, produciéndose un equilibrio en el uso del color.

La utilización de graffitis se materializa en las frases: Muerto y Así yo pinto para ti, en tonos rojos, con una marcada caligrafía infantil.

La disposición del turpial y la planta de una parte y de las frases Muerto (arriba) y Así yo pinto para ti (abajo) evidencian una sólida resolución compositiva.

En la expresión de la segunda fase la obra plantea, en primer lugar, el problema ecológico: las aves en extinción y con ello la poca valoración que se le ha dado al ecosistema en nuestro medio. Así como la necesidad de un cambio de actitud, dejar de ser entes pasivos y devenir entes activos para dar un nuevo sentido a la vida. En segundo lugar, si se considera el turpial muerto

como un icono de nuestra nacionalidad, además del análisis que ya se ha hecho, habría que leerlo como la decadencia de la cultura venezolana.

En la década del '80 cuando se realiza este trabajo la prevalecía la tenían valores foráneos, uno de los problemas más relevantes de ese momento, desde el punto de vista cultural, social y político.

En esta obra el autor demuestra su destreza como dibujante, aprendizaje adquirido durante su permanencia en España cuando se dedicaba a imitar obras de artistas académicos. También está presente su experiencia como restaurador de obras coloniales. Del mismo modo el pintor maneja una amplia gama de técnicas y temáticas del arte de los '80 con las que tuvo contacto en la ciudad de Nueva York. Todo esto ha sido aplicado técnicamente al hacer uso de diversos métodos de trabajo: rodillos, brocha gorda, pinceles, incluso ha “lanzado” la pintura.

Para María Luz Cárdenas (1985) *Así yo pinto para ti* es la pintura más importante de los ochenta en Venezuela:

**“Unido a su intención por la transversión académica, la obra
Conserva aquella solidez y equilibrio que no llegaron a perderse. Bajo el
Aparente desenfado de la pincelada y manejo de los medios (en el Turpial,
En los fondos), bajo la forma libre y espontánea, persisten el rigor en la
Estructura y la composición, el control cromático que jamás desatendieron
Los verdaderos pintores. Fresca, limpiamente, sin manierismos. Tampoco en la
violencia: una hermosa muerte de cuatro tiempos, apenas esbozada. Muerte
Que fluye, que equilibra a una composición escolar, del libro coloreado infantil,
Pero con toda la carga (fuerte, ácida) de quienes asumieron los nuevos
Contenidos en la pintura”. (p. 17)**

Estos “*nuevos contenidos en la pintura*” han llevado a numerosos críticos a inscribir el trabajo de **León** dentro de la “*estética de la postmodernidad*”, pues según ellos el artista integra el “*arte de la calle*”, el *neoexpresionismo*, el “*feísmo*” en la pintura, entre otros estilos. Algunos de estos conceptos pueden percibirse en El Turpial, El Rey del Pescado Frito, muchas de sus esculturas de metal y en la serie iconográfica sobre los héroes de la Independencia. A propósito de todas estas tendencias dentro de su pintura, el propio artista expresa (Entrevista con Maritza Jiménez, 1992):

“Yo venía de seis años de permanencia en Nueva York, y de alguna Manera, tenía mucha información de lo que estaba ocurriendo en El mundo. Pienso que lo que hice fue poner todo eso a nivel conceptual. Eran dibujos, pinturas, de trazo casi infantil. “Mala pintura”, La llamaron algunos. “Neoexpresionismo”, otros. “Postmoderno” Fue el término más utilizado...”. (p. 105)

Iconológicamente en *Así yo pinto para ti* forma y contenido se unen para darnos un mensaje: el turpial muerto es el elemento ecológico que nos hace pensar profundamente sobre el respeto que debemos a nuestro entorno, en contraste la planta es el elemento foráneo, que nos recuerda los valores externos existentes en el país.

Al disponer de un aspecto nacional y de otro externo el artista está proponiendo una reflexión sobre las costumbres y los valores que se manejaban en la década del '80. Se debe tener presente que el petróleo produjo la fiebre de la riqueza y Venezuela se convirtió en uno de los países latinoamericanos más consumistas: la importación de productos de Estados Unidos aumentó considerablemente.

En los años '80 la prosperidad estaba representada en la posibilidad de ir a Miami, adquirir carros importados, la obtención fácil de drogas, la corrupción que permitía comprar, no sólo bienes materiales, sino también conciencias. Se habían perdido principios fundamentales relacionados con la identidad y las costumbres que nos definían como pueblo. Ahora ser venezolano era sinónimo de ser corrupto. El turpial muerto era el símbolo de la Venezuela de ese entonces.

Semiológicamente las inscripciones *Muerto* y *Así yo pinto para ti* abren múltiples posibilidades de lectura. Foucault (1981) en su agudo trabajo sobre un cuadro de Magritte expresa: “*hay una separación entre signos lingüísticos y elementos plásticos; equivalencia de la semejanza y la afirmación..*”. (p. 79) Luego agrega: “*la exterioridad del grafismo y de lo plástico, tan visible en Magritte, está simbolizada por la no-relación –o, en todo caso, por la*

relación muy compleja y muy aleatoria entre el cuadro y su título-. Esta distancia tan larga –que impide que uno pueda ser a la vez, y de un solo golpe, lector y espectador- asegura la emergencia abrupta de la imagen por encima de la horizontalidad de las palabras”. (p. 53)

De modo que son innumerables las lecturas que pueden hacerse de las frases *Muerto* y *Así yo pinto para ti*. En un primer acercamiento se va a considerar que afirman y complementan lo que se ve pintado. Se puede decir entonces que el turpial: el país ya está muerto. Hay una palabra escrita en el cuadro que nos dice que está muerto y también la pintura del turpial, su grafía, en ese mismo espacio gráfico nos indica su deceso.

El artista interesado en rescatar –el turpial: el país- escribe *Así yo pinto para ti* dentro de la propia obra, pues mediante ella es que pretende rescatar: al turpial: al país. Parece que el autor quisiera pedir al espectador su participación y su contribución para producir cambios sustanciales en la relación hombre-hombre y en la relación hombre-medio ambiente.

Al concluir este capítulo son muchas las líneas que pueden tenderse entre la propuesta estética del **Grupo Tráfico** y de **León**. Los miembros de **Tráfico** incorporaron en el poema: el habla cotidiana, lo cursi, modismos, boleros, preocupaciones, preguntas, cosas de la vida diaria de una persona

común y corriente. Esto corrobora lo manifestado por el grupo en su Manifiesto:

“La poesía que propugnamos servirá, en cambio, de percusión para enseñarle a la “Armonía” la inclemencia de la súplica en los botiquines del centro. Se trata de fundirle la caja en el Gran Prix de Caricuaao, hacer estallar los radiadores de las letras a 250 km. P/h. Reclamarle al cinetismo textual la burguesía óptica con la que pretende erigirse “críticamente” sobre una ciudad que se divierte, desde las mesas de Sabana Grande, con al ingeniosa geometría de los cultos. Nuestra calle no se complace con estos juegos de la noche ni tampoco en el silencio”.

León por su parte ha metido en el cuadro la escritura de la calle: los graffitis que recogen una expresión netamente popular. También ha propuesto una discusión entre lo foráneo y lo nacional para producir una reflexión sobre el hombre y su entorno.

Tanto en el planteamiento literario como en el plástico hay una revalorización de íconos populares, así como del lenguaje coloquial. Está presente también la manifestación de un doble compromiso: del creador consigo mismo y de cada artista con la sociedad.

www.bdigital.ula.ve

Ilustración: Así yo pinto para ti

Ernesto León

www.bdigital.ula.ve

**CAPÍTULO II. LA SOLEDAD: EL HOMBRE EN SU
INNUMERABLE SOLEDAD.**

**“...Porque en el fondo y precisamente en las cosas
Más importantes y profundas, estamos infinitamente
Solos..las obras de arte son de infinita soledad”.**

Rilke

La ciudad como cuerpo solitario

La ciudad como signo de la modernidad ha determinado en el hombre contemporáneo un universo personal pleno de incertidumbres. Le ha impuesto límites dentro del propio laberinto citadino: el hombre urbano debe plegarse al orden interno de la ciudad, orden que en muchos casos ha devenido caos, pues las ciudades crecen inesperadamente, se pierden en su desmesura de calles, avenidas y en la infinita pobreza de sus favela o ranchos, en la particular geografía de los cerros: Caracas es un buen ejemplo.

Para Víctor Bravo (1998) la ciudad es el símbolo del espacio civilizador y del espacio indomado: *“Representación, a la vez, del límite y lo ilimitado, su paisaje –la verticalidad de los edificios, el rabioso serpenteo o parálisis de los automóviles, la múltiple, lejana, solitaria indiferencia de los rostros humanos- se convierte en el lugar para la diseminación de lenguajes que, a la par que generan poder, riqueza y cultura, engendran también indiferencia, lejanía, dispersión”*. (p. 9)

Este doble carácter de la ciudad: orden-caos; límite-ilimitado; pobreza-riqueza; soledad-multitud ha influido en la configuración de un ser

profundamente solitario: el hombre contemporáneo, el hombre de la gran ciudad.

Para Octavio Paz (1990) esta es una de las paradojas de nuestro tiempo: un hombre solo en medio de la multitud: *“En el siglo XX el interlocutor mítico y sus voces misteriosas se evaporan. El hombre se ha quedado solo en la ciudad inmensa y su soledad es la de millones como él. El héroe de la nueva poesía es un solitario en la muchedumbre o mejor dicho, una muchedumbre de solitarios...”*. (p. 42)

Podemos hablar entonces de la ciudad como el escenario de innumerables soledades, en este contexto surge el **Grupo Tráfico** y **Ernesto León** con audaces propuestas en las que se va a traslucir Caracas como fondo con sus bares y rockolas, su violencia, su lenguaje, la soledad como correlato del hombre urbano.

Interrogado sobre el tema Igor Barreto (2002) apuntó: *“Para mí, la soledad es un tema que tiene que ver con la ciudad, una manera de experimentarla; las grandes ciudades son templos de la multitud. Yo siempre relaciono la soledad con el exilio, en el caso de algunos de nosotros, en Tráfico, que veníamos de ciudades del interior, es el vínculo con un pasado*

que casi ha desaparecido, la soledad tiene una connotación también con la incomunicación”.(p.1)

Tráfico imprimirá cambios sustanciales a su manejo de la soledad: frente a una lírica abstracta proclama la impronta de una poética carnal, atrevida. Al poeta nostálgico, encerrado en sí mismo, de espaldas a la realidad, le oponen un poeta abierto a la gente, dispuesto al diálogo, en búsqueda constante de nuevos giros en el lenguaje. Vislumbran, no sólo una nueva poesía, sino un nuevo poeta:

“Si hemos hablado de una nueva manera de entender la poesía, nos referimos también a otro tipo de poeta. Para nosotros ser poetas representa salir, en éxodo consciente, del monólogo dentro del cual quiere encerrarse buena parte de nuestros compañeros de generación. Creemos que en poesía no es la rotación de los signos en el texto lo que constituye la clave estética del poema, sino la forma en la que accede al oído de los otros la voz de una experiencia humana”.

Desde la perspectiva de León la soledad ha mutilado al hombre, su aproximación a este tema tiene que ver con la fragmentación de la anatomía humana. Al respecto el destacado crítico de arte Ricardo Pau-Llosa (1992) manifiesta:

“Cada imagen posee una terrible soledad, un divorcio de los contextos cotidianos, donde jugaba un papel en la narrativa común de la vida. Pero es un aislamiento tan extático como terrible”. (p. 2)

II.1 Igor Barreto: La Soledad: Metáfora de la Realidad.

Igor Barreto utiliza la naturaleza como metáfora para recrear la soledad, en el siguiente poema la imposibilidad de estar con la persona amada es reflejada a través de la ausencia del mar:

Pero tú
¿vuelves?
O serás como el mar
Que todo el mundo espera en San
Fernando (p. 43)

www.bdigital.ula.ve

Acerca del tema en el programa radial **Tu voz es mi voz** conducido por Lía Alzate (1992) Igor Barreto comentó: *“Me gusta la soledad porque creo que es el mejor momento para producir y para escribir. Cuando estoy solo, aprovecho al máximo el tiempo y escribo muchos poemas”*.

La soledad también está implícita en algunos trabajos de Barreto donde formula preguntas que no llegan a tener respuesta:

¿Y si el amor no llega?
“Las mesas alrededor de la pista
Bailo con ella
La rockola brilla como el altar de mis desilusiones...
En una ponchera me lava el miembro:

**¿nos amarraremos como los perros en la plaza?,
¿habrá sangre en el placer, en la vergüenza
del fracaso y el miedo?...**

**¿Y si el amor no llega
¿si sólo su nombre es madera de estas sillas...?”. (p. 13)**

Este poema presenta una indeterminación que nos permite aplicar uno de los conceptos fundamentales de la teoría de Iser: el del “lector real” dado que esa indeterminación exige al lector “rellenar ese hueco” del texto con su experiencia.

El Lector Real precisa Iser, (citado por Selden, 1989) *“es aquel que recibe imágenes mentales durante el proceso de la lectura, imágenes que ineludiblemente se hallarán matizadas por su “cantidad existente de experiencia”.* (p. 135)

El “lector real” se asume como tal cuando aclara o complementa el sentido del texto, ya que el enunciador se cuestiona dentro del propio poema y no ofrece respuestas, ni siquiera para él mismo, además no hay un interlocutor expreso dentro del texto, en consecuencia la pregunta es para el lector.

Iser, (citado por Selden, 1989) agrega: *“El lector se encuentra obligado por la naturaleza incompleta del texto a relacionar los valores del héroe con los acontecimientos concretos”.* (p.135)

Como puede apreciarse este tipo de textos plantean varios puntos de vista, numerosas lecturas, de acuerdo a la variedad de lectores, pues cada uno aportará su porción particular de experiencia. Más allá de las ventajas o desventajas que esto pueda plantear, está el hecho de que el **Grupo Tráfico** desde sus orígenes se propuso invitar al lector, al interlocutor, -a quien escuchara o leyera sus poemas- a la participación.

II.2 Armando Rojas Guardia: Diálogo con la soledad, con la poesía.

La soledad dentro de la producción poética de Rojas Guardia está signada por la ausencia del hombre amado, es interesante destacar que sus poemas dejan al descubierto, además de su intensa soledad, su inclinación a la homosexualidad, planteamiento difícilmente digerido por el medio literario de la década de los '80, sin embargo, el poeta se impondrá al medio:

“.....ahora sólo entreabro la puerta del poema:
entérate del poder que convocaste
para dilapidarlo sin orgullo,
échale una ojeada, desde aquí,
al adobado vino, al polvo enamorado
cuyas magnificencias te aguardaban
y hoy son apenas el neón enfermo de esta luz,
el roce minucioso de mi lápiz,
este papel mugriento donde atisbo
una sintaxis monótona de días
en los que iré a los cines (por supuesto, solo)
a ver cómo se besan los amantes”. (p. 2)

La soledad está tratada como otra piel vertida sobre una atmósfera plástica en la que el poeta expresa de una forma particularmente elegante sus reclamos al hombre amado por su ausencia.

En la reciente entrevista que hiciéramos a Igor Barreto (2002) manifestó que uno de los aciertos de **Tráfico** tenía que ver con el espacio ganado para expresarse del modo que ellos propusieron hacerlo, particularmente Rojas Guardia pudo exteriorizar su homosexualidad dentro de su poesía, sin ser atacado por ello.

En torno a este asunto López Ortega escribió: *“La poesía de Rojas Guardia se erige desconfiada en contra de una tradición cultural y forja su mundo propio al exigirle a la lírica que abandone sus tópicos habituales y que encare desnuda la materia turbia de nuestros días. Esa nueva materia, esa nueva carne social, la tendremos con sus neones, burdeles y hoteles clandestinos, a través del amor homosexual, a través del discurso de la pérdida amorosa, a través del escepticismo religioso o de su alter ego: la simple revelación cotidiana”*. (pp. 141-142)

II.3 El asedio de la soledad: Ernesto León

León indaga en el paisaje interior del hombre presentando imágenes agigantadas de los órganos humanos, planteando de esta forma muchas interrogantes: sobre el hombre y su relación consigo mismo; sobre el hombre y sus vínculos con los demás.

Para Fromm (1980) una de las causas de estos problemas del hombre consigo mismo y del hombre con su prójimo están en la alineación, la cual define como: *“... un tipo de experiencia en la cual la persona se experimenta a sí misma como un extraño...Ya no se percibe como el centro de su mundo, como el creador de sus propios actos; por el contrario, sus actos y las consecuencias de ellos se han erigido en amos, a los que obedece o aún adora. La personalidad alienada está tan apartada de sí como de cualquier otra...”*. (p. 11)

La alienación se va a expresar de manera diferente en cada uno, Ernesto León la reflejará al revelar la condición solitaria del hombre en interesantes trabajos sobre el cuerpo humano. León desfragmenta al hombre, acrecentando sus órganos en cuadros como: Oído Medio, Lección de Anatomía, El Retrato que vienen a ser una reflexión sobre el hombre y el asedio permanente a que es sometido por la soledad.

Las causas que han llevado a el hombre a refugiarse en la soledad son múltiples, de acuerdo a la apreciación de filósofos y pensadores como Marx, Foucault, el hombre mantendrá esta lucha consigo mismo y con su entorno indefinidamente, pues su condición natural es la de *‘ser social’*, un ser que busca estar en comunidad, que necesita de la comunicación y que ha logrado sobrevivir gracias a ella. Pero en el desarrollo de la historia ha sido perturbado por innumerables acontecimientos. Al respecto Erich Fromm (1980) se pregunta: *“Cuál es la relación del hombre moderno con su prójimo?. Es la relación entre dos abstracciones, dos máquinas vivientes, que se utilizan una a la otra...”*. (p. 26)

La obra de León propone la indagación de la soledad en el centro mismo del cuerpo humano: agiganta los órganos para transformar la esencia misma del ser. En torno a este tema María Luz Cárdenas (1985) manifiesta:

“...El pescado frito, el cuerpo humano de las lecciones de anatomía, el diagrama de la composición del oído, los juguetes en el suelo o el caballito del Carrousel, violan totalmente las expectativas que derivan de su función usual como vehículos de transmisión de un significado, ellas representan, no sólo la referencia al arte popular y marginal, sino que adquieren un poder para describir estados internos de sensibilidad...”. (pp. 5-6)

Ilustración : Oído Medio, 1987

Obra Ernesto León

III.4 Yolanda Pantin: Vitral de Mujer Sola o la Intensa Soledad.

Vitral de Mujer Sola es un largo poema ocupado por la intensa soledad de la protagonista: mujer de clase media, cuya soledad es tan intensa que se ha interiorizado en sus gestos:

Vitral de Mujer Sola

Se sabe de una mujer que está sola
Porque camina como una mujer que está sola
Se sabe que no espera a nadie
Porque camina como una mujer que no espera a nadie
Esto es
Se mueve irregularmente y de vez en cuando se mira los zapatos
Se sabe de las mujeres que están solas
Cuando tocan un botón por largo tiempo
Las mujeres solas no inspiran piedad
Ni dan miedo
Si alguien se cruza con ellas en mitad de la vereda
Se aparta por miedo a ser contagiado
Las mujeres solas miran el paisaje
Y se diría que son amantes
De las aceras /de los entresuelos /de las alcantarillas/
Del subsuelo....”. (p. 60)

La enunciadora expresa de manera dramática que la gente no se acerca a las mujeres solas por temor a contagiarse de su soledad. De modo que la felicidad le está negada a la protagonista del poema, ya que como dice Freud (Citado por Newmann, 1980): *“La meta hacia la que nos impulsa el principio de placer –ser felices- no es alcanzable”*, (p. 194) pues el hombre –agrega- es acechado por causas internas y externas que le impiden materializar su felicidad.

Pantin refleja en sus poemas una de las causas de esa infelicidad: la intensa soledad de la mujer, víctima de su propia encrucijada. Esta mirada a la interioridad femenina hace de esta poetisa una de las voces más interesantes de nuestro país.

II.5 La Soledad o la imposibilidad del amor. Rafael Castillo Zapata

La soledad en la poesía de Rafael Castillo Zapata está en el tejido interno del poema cuando el enunciador expresa sus anhelos y su angustia ante las despedidas de la persona amada:

IV
Así fracaso yo / que no te olvido
Ni en los cines
Ni en las tristes rockolas de los bares
Ni en los tristes tocadiscos
Ni escuchándole decir a Tito Rodríguez
Que el que se fue no hace falta
Que hace falta el que vendrá /
y que ya no me importas...”. (p. 45-46)

La soledad se presiente de igual forma cuando el enunciador manifiesta que no se siente correspondido en el amor. Es de destacar también el entrelazamiento con la música popular: boleros y salsa, todo esto viene a corroborar lo expuesto por los integrantes de **Tráfico** en su Manifiesto: su intención de meter en el poema un lenguaje auténticamente popular. Como

parte de esta impronta de lo popular menciona las rockolas y los bares, Tito Rodríguez como uno de sus máximos exponentes:

“...Por esto mismo, frente a la lírica de la subjetividad absoluta, y en este sentido cada vez más abstracta, lírica que tanto le debe a la racionalidad burguesa de Occidente, lírica cerebral de un eterno laboratorio de palabras en las que la situacionalidad y la carnalidad afectiva son mero vidrio de probeta –irreconocibles ya para sí mismas-, levantamos la causa de una poética que se atreva a explorar a fondo, sin bata ni guantes de químico incontaminado, pero también sin flux y sin corbata, la sentimentalidad que exhibimos frente al mundo nosotros, los bastardos latinoamericanos, los salvajes periféricos de Occidente: nuestra sentimentalidad de telenovela y de ranchera, nuestro viejo bolero emocional, nuestro tango impenitente, el patetismo que nos brota en procesión de Viernes Santo o en reyerta de taberna, la cursilería que se entreteje con la red social de nuestra manera específica de vivir el afecto”.

II.6 La Soledad: Ruptura con la vida. Alberto Márquez.

En la poesía de Alberto Márquez se conjuga la soledad y la muerte: si la ruptura es definitiva y se pierde a la persona amada, el protagonista buscará el desenlace final; pero también la separación provocará un momento de soledad propicio para la creación:

**“...Esperemos a que llegue la mañana
a lo mejor nos vamos juntos
es posible que se rompa la hoja
y quedemos siempre separados
sin piso
sin suelo blanco
espera la mañana...”. (p. 21)**

En este poemario la soledad además de ser una manera de aproximarse a la muerte es también una forma de acceder a la poesía: la soledad como espacio para la germinación del poema. Gastón Bachelard en **La Poética del Espacio** se refiere a la soledad como el mejor momento para crear: *“Encerrado en su soledad el ser apasionado prepara sus explosiones o proezas. Y todos los espacios donde hemos sufrido de la soledad o gozado de ella, donde la hemos deseado o la hemos comprometido, son en nosotros imborrables”*. (pp. 37-40)

También Ramos Sucre (1980) experimenta una especie de fervor a la soledad, en el Discurso del contemplativo manifiesta: *“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...”*. (p. 3)

II.7 La casa como cuerpo de la soledad: Miguel Márquez

Miguel Márquez devela la casa como el cuerpo de la soledad, nos introduce en ese espacio: íntimo y a la vez lejano para describir todas sus pérdidas: su belleza, su sonoridad, su vitalidad, debido a la ausencia del otro. El lugar que antes ocupaba el ser amado ha sido “usurpado” por lo hueco, las sombras, los fragmentos de vida :

La Casa
Tan vacía está hoy la casa,
Que cada cosa, cada mueble,
Hasta las plantas,
Son figuras acústicas,
Formas sonoras de lo hueco.
Una pobre penumbra
Deja a flote la verdad
De lo perdido: ni tu voz,
Ni tu calor, ni tu perfume.
Van errantes los restos,
En desorden. (p. 41)

La soledad ha dejado sólo la penumbra de la persona querida, no tiene eco, ni calor, ni fragancia. La casa está ocupada por una penetrante soledad. Esta atmósfera extraña producida por la soledad ante la ausencia del ser amado la encontramos también en algunos poemas de Rafael Cadenas (1979):
“...y vuelves a llamarte hoja húmeda/ noche de apartamento solo/ día tras día, sí, tienes tantos nombres/ y no te puedo llamar...”. (p. 93)

En la producción poética del **Grupo Tráfico** aparece el hombre y la mujer desde su innúmera soledad, no pretenden despertar compasión, sólo versifican un estado de ánimo, proponen una actitud distinta ante la vida. Todo esto como parte de la desacralización de la poesía.

En cuanto a la aproximación que hace Ernesto León de la soledad podemos decir que este creador desfragmenta la anatomía humana para mostrar la terrible soledad que hay en su interior. De la misma forma que los

poetas de **Tráfico** no se enreda en la nostalgia, no le hace muecas a la melancolía. Parafraseando a Cavafys: la soledad nos perseguirá a donde vayamos, los miembros de **Tráfico** y **Ernesto León** no harán otra cosa que develarla.

www.bdigital.ula.ve

CAPITULO III : LA MUERTE....¿REVÉS DE LA VIDA?

“Y voy andando a caballo mi muerte /
voy pegado a mi muerte como un pájaro al cielo /
Vicente Huidobro

El imaginario de la muerte: ¿viaje al abismo o al paraíso?

Edgar Morin (1974) en su denso y esclarecedor trabajo sobre la muerte revela que el lejano antepasado del musteriense ya daba sepultura a sus muertos, (p. 23) indicando con esto que la *conciencia de muerte* es un fenómeno inmemorial. Desde esa temprana edad el hombre se ha acercado a la muerte tratando de develar sus misterios.

De acuerdo a Morin y Aries cada cultura ha construido su propio *imaginario de la muerte* buscando la posibilidad de vivir eternamente, así ha construido el imaginario del sueño, del viaje, de la enfermedad, del maleficio, del alma. (p. 24) Víctor Bravo agrega: “*cada cultura crea un imaginario para representar en la muerte la continuación de la vida*”. (p. 53) Pese a todos sus intentos, el hombre no ha logrado acceder a su esencia porque ella está encubierta por un velo misterioso que la mantiene en el *más allá*.

Refiriéndose a la actitud de los antiguos ante la muerte Philippe Aries (1999) escribe: *“A pesar de la familiaridad con la muerte, los antiguos tenían la vecindad de los muertos y los mantenían aparte. Honraban las sepulturas, en parte porque temían el regreso de los muertos, y el culto que consagraban a las tumbas y a los manes tenía por objeto impedir a los difuntos “volver” para perturbar a los vivos. Los muertos enterrados o incinerados eran impuros: demasiado cerca, amenazaban con mancillar a los vivos”*. (p. 33)

Tanto Morin como Aries han estudiado la actitud del hombre ante la muerte en los distintos estadios históricos y han encontrado que los primeros siglos de la humanidad estuvieron signados por una resignación ante el destino, esto cambiará a partir del siglo XVIII cuando sobreviene una especie de familiaridad pública con la muerte y desde entonces surgirán distintas maneras de asumirla.

Dentro de esta misma concepción la muerte parece estar atada a la vida desde el momento en que ésta se inicia. Para corroborar esto Bataille (1980) señala: *“la muerte es un intercambio permanente con la vida”*. (Ibid., p. 1)

La vida y la muerte funcionan como dos polos opuestos que se atraen permanentemente, parece que nacemos para ocupar el lugar que otros han dejado al morir, al respecto Wirth (1966) señala: *“C’est que la mort a plusieurs*

signification: Libératrice des peines et des soucis, elle n'est pas une fin en soi; elle ouvre l'accès au regne de l'esprit, a la vie véritable: la mort porte de la Vie. Au sens ésotérique, elle symbolise le changement profond que subit l'homme par l'effet de l'Initiation...". (p. 185)

De modo que muerte y vida son anverso y reverso de un mismo ser. La muerte es –según Edgar Morin (1974)- una especie de vida que prolonga, de una forma u otra, la vida individual. (p. 24) Por su parte, Philippe Aries sentencia: “*la muerte es un tránsito, un interitus*”. (p. 27)

En conexión con esta idea sobre la muerte como prolongación de la vida, Bataille (Citado por Baudrillard, 1980) expresa: “*El pensamiento de un mundo donde la organización artificial asegurase la prolongación de la vida humana, evoca la posibilidad de una pesadilla...Pero sobre todo simbólicamente; y allí la pesadilla no es una simple posibilidad, es la realidad que vivimos en cada instante: la muerte...*”. (p. 1)

Para el mundo occidental la muerte representa el lado oscuro de la vida, la negación absoluta, la mudez total, el horror y el dolor, la imposibilidad de retorno, el desenlace final. Por el contrario en la cultura oriental al producirse la muerte se cree que se ha iniciado una nueva vida, que se ha llegado a un mundo nuevo, de acuerdo a Jean Chevalier (1984): “*...En tant que symbole, la*

mort est l'aspect périssable et destructible de l'existence. Elle indique ce qui disparaît dans l'inéluctable évolution des choses...Mais elle est aussi l'introductrice dans les mondes inconnus des Enfers ou des Paradis. (p. 650)

Herederos del imaginario de la muerte de la cultura occidental, tanto el **Grupo Tráfico** como **Ernesto León** plantean una profunda reflexión sobre la relación del hombre y la muerte. **Tráfico** indaga los intersticios de la muerte a partir de una experiencia vital, intransferible. Desde la óptica cristiana de Rojas Guardia, pasando por la experiencia erótica de Yolanda Pantin hasta tocar los extremos del suicidio en Alberto Márquez, en todos hay un enfoque de ruptura con la sacralización de la muerte.

León con sus dibujos y pinturas sobre la muerte lleva al espectador a preguntarse: ¿cuál es el papel del hombre en el planeta: ¿Depredador o constructor de un nuevo espacio, de un nuevo humanismo?. El planteamiento ético complementa el estético. De manera elocuente Víctor Bravo (1994) señala:

“...vida y muerte se miran entre sí como en un espejo, borrando las fronteras y revelando las aristas del desamparo y la soledad...”. (p. 54)

III.1 Igor Barreto: La muerte como parte de la vida cotidiana en Ciudad Alianza.

De acuerdo a la expresión de Igor Barreto la muerte actúa como una energía ordenadora del texto. De allí que en un poema como *Ciudad Alianza* la muerte forme parte de la cotidianidad de los personajes:

II
...Soñamos con la muerte algunas noches,
mi madre deja encendida la luz para espantarla
o el televisor que le habla
y la calma
y nos calma...”. (p. 25)

La muerte está presente, cercana, a la espera, ocupando un espacio en la vida diaria. En este largo poema que, a su vez, forma parte del libro **Y si el amor no llega** la muerte ocupa un lugar preponderante, es de destacar que aparece sin estremecimientos, sin alaridos, sin dramatismos.

Esta forma de ver la muerte despojada del drama, aparece también en García Márquez (1977) cuando afirma: “*la gente no se muere cuando debe sino cuando quiere*”. (p. 36)

III.2 Tríptico de la muerte. Armando Rojas Guardia.

En la poesía de Rojas Guardia la muerte está acompañada de un gran misticismo, el hálito divino reviste muchos de sus poemas como si se tratara de un manto etéreo, puro, incorrompible.

En *Tríptico de aquella muerte* podemos vislumbrar esa atmósfera celestial en el momento en que acaece la muerte:

Tríptico de aquella muerte

II

**Tía Carlota enciende el cirio
La vela del alma ¿es tan pequeña?**

¿Y a qué hora viene el cura con los óleo?

**....Dios de espaldas. ¿Yo no puedo
robarme para ella una dulzura,
acercarme con mi azúcar a la caja
y sin que me importe el castigo regalarle
las preguntas del examen, los cigarros de
papá, la revista Playboy bajo la almohada,
el vino de consagrar sorbido a solas
en un rincón de aquella sacristía?. (p. 75-76)**

En este poema hay tres ambientes sugeridos como un juego de postales superpuestas: salón de clases-habitación-sacristía. ¿Y la muerte?...En este texto los puntos suspensivos sirven para mantener la tensión, responden a la

pregunta formulada por el enunciador y se pueden leer como un silencio. El silencio también es una respuesta.

La referencia a la entidad suprema es una constante en la poesía de Armando Rojas Guardia, nos invita a reflexionar sobre los distintos significados que tiene Dios en cada cultura.

A propósito de los distintos criterios que surgen a partir de una lectura, vamos a referirnos a la Teoría de la Recepción. Según Jauss: el “*horizonte de expectativas*” es diferente en cada lector, pues esta “*cantidad de experiencia*” que tiene cada uno va a influir en la apreciación de un poema. Este “*horizonte de expectativas*” estaría constituido por la cultura de cada uno, sus gustos, sus costumbres, sus tradiciones.

De manera que podemos concluir diciendo que la *entidad divina* en el poema de Rojas Guardia tendrá una connotación para el lector cristiano y otra distinta para aquel que no lo es.

III.3. El Suicidio: Otra alternativa Para Morir. Alberto Márquez.

Alberto Márquez es el único poeta de **Tráfico** en tratar el suicidio, tocando de este modo uno de los extremos de la vida. Respecto a este tema Edgar Morin apunta: “...*el suicidio no sólo es expresión de la absoluta*

soledad del individuo, cuyo triunfo entonces coincide exactamente con el de la muerte, sino que nos muestra cómo el individuo puede, en su autodeterminación, llegar hasta anular a conciencia su instinto de conservación, y anular así su vida aparentemente ligada a la especie, a fin de probarse de este modo la impalpable realidad de su omnipotencia". (p. 75)

En el siguiente poema de su libro **Circulación de la sangre** el protagonista se prepara para partir, pero no es cualquier partida. Se trata de una despedida definitiva. El protagonista dispone todas sus cosas -duda momentáneamente- pero finalmente: ¿parte, cae, huye?:

Partimos
Partimos despojados de todas las prendas
Creímos haber olvidado algo en el último piso
en el último minuto
pero era mentira y lo sabíamos
estábamos caminando alegres
aunque alguien opusiera resistencia... (p. 10)

Como puede apreciarse el enunciador habla en plural, es decir, no va a la muerte solo, es una muerte colectiva. Además pensada, meditada con antelación:

...Yo pensé
Lo mejor es dar velocidad a este vuelo de muerte
Entregarnos con ebriedad
Cruzar por primera vez las alcabalas
Sin hacer caso a la prudencia....

...Era el último círculo

y caímos en silencio”. (p. 10)

La referencia a un último piso indica que se lanzan de un edificio, sin embargo, se entregan a la muerte con alegría. Al final queda el silencio: se ha consumado el suicidio.

La impotencia ante la muerte ha llevado al hombre a la desesperación, en muchos casos al suicidio, también lo ha llevado a pensar en la posibilidad de ser inmortal. Pero como no puede conseguir la inmortalidad de manera real, tangible, trata de conquistarla a través de la fama, el cine, el arte y la literatura. Hemingway (1975) juega con esta idea:

www.bdigital.ula.ve

“La gente del Dome y de la Rotonde nunca iban a la Closerie. No hubieran encontrado allí a nadie que les conociera y nadie les hubiera mirado con la boca abierta cuando entraban. Por entonces, muchos iban a aquéllos dos cafés en la esquina del Boulevard Montparnasse con el Boulevard Raspail para ofrecerse como espectáculo público, y puede decirse que aquéllos cafés equivalían a las crónicas de sociedad, como sustitutivos cotidianos de la inmortalidad”. (p. 49)

Esta es una manera muy peculiar de vivir la inmortalidad, pero es válida: la necesidad que tiene el ser humano de ser reconocido, de ser famoso, de ser por un momento una vitrina social. Ser inmortal aunque sólo sea por un instante...

III.4 La Muerte Absurda: Ernesto León.

En las obras de León la muerte deviene manifiesto ético-estético: la serie de ejercicios realizados sobre peces y aves son una muestra de la seria investigación realizada por el artista. Estéticamente registra en detalle la anatomía animal, revelando su dominio del dibujo. Éticamente está planteado el problema de la extinción de los animales en la fauna venezolana.

El crítico de arte Enrique Vilorio (1994) escribió un extenso trabajo sobre estos dibujos:

“...Nuestro artista elige a conciencia una serie de animales: pájaros, mamíferos, quelonios, peces que se encuentran en real peligro de extinción. Su obra se convierte en un manifiesto por la vida, en un reclamo permanente contra una voluntad malévola que encuentra en la muerte ajena un placer mórbido e inexcusable....”. (p. 35)

...Y para expresar este requerimiento impostergable de vida y existencia, el artista recurre a nuestros pájaros para demostrar que además de útiles y necesarios son bellos y seductores. Su protesta, su denuncia se anima entonces en la representación de picos y plumas, de patas y copetes, para ilustrar la muerte innecesaria, la vida exterminada y sobre todo, la belleza perdida e irrecuperable”. (pp.171-176)

Peces y aves disecadas ponen en cuestión la violencia que el hombre ha descargado sobre la especie animal. Para complementar esta idea María Luisa Guruceaga (1990) afirma en el catálogo de la exposición Tropical Bird realizada en Londres:

“Sus pájaros son la verdadera imagen de un mundo cuya belleza está en peligro de desaparecer hoy. Sin embargo, ellos son también la manifestación más clara de un pensamiento artístico que se ha visto en la necesidad de trascender los estrechos límites de la estética para dirigirse hacia el campo de la ética y la responsabilidad colectiva de la humanidad, no sólo con un país sino con las especies y, además, con todos los seres vivientes que comparten su existencia con nosotros en la Tierra”. (p. 2)

En las obras de León no se trata sólo de la violencia del hombre contra los animales, sino de la violencia que ejerce el hombre contra los seres de su propia especie. En suma, una violencia contra el ecosistema, contra el planeta. Esta es la importancia de la proposición plástica y ética que encierra su labor creativa.

www.bdigital.ula.ve

Ilustración: El rey del pescado frito, 1987

Ernesto León

III.5 La muerte tiene voz femenina. Yolanda Pantin.

En este texto la enunciadora asume una posición que tradicionalmente ha correspondido a protagonistas masculinos al apropiarse de la expresión *Pequeña Muerte*, la cual se utiliza coloquialmente para referirse al “*clímax sexual*” de los hombres.

Este es un hallazgo importante de la poetisa, pues temas, modos, actitudes, formas de decir, que han estado siempre regidos por voces masculinas ha sabido aprovecharlas, apropiándose de ellas, doblegando la palabra, domesticando el lenguaje, rindiendo la poesía para expresar su feminidad en cada poema:

Pequeña Muerte

**Cuando una mano acerca una espalda
Cuyo dueño viril
ensimismado
deshoja la magnolia de mi alma
el cuerpo es una ola una tormenta
en el rayo de tu ápice bravío
cómo suda mi orilla por tu espuma
salobre mortal
tu desvarío por agónica
y febril y enloquecida
resumo la muerte fallecida
porque tanto morir en tanta vida” . (p. 34)**

Esta es la descripción del acto amatorio, desde la perspectiva femenina, esa “*pequeña muerte*” es, justamente, el despliegue femenino de una gran sexualidad. Sobre esta relación entre la muerte y la sexualidad Bataille explica: “*No hay diferencia entre la muerte y la sexualidad. No son sino los momentos agudos de una fiesta que la naturaleza celebra con la multitud inagotable de los seres, una y otra tienen el sentido del derroche ilimitado al cual procede la naturaleza en contra del deseo de permanecer, que es propio de cada ser*”. (Ibid., p. 1) Esta sería una de las expresiones de esa lucha constante, de ese intercambio permanente entre la muerte y la vida; entre la vida y la muerte.

www.bdigital.ula.ve

III.6 La Muerte: otra costumbre. Rafael Castillo Zapata.

En la escritura de Castillo Zapata la muerte aparece borrosa, se mezcla con los recuerdos, es algo a lo que debemos acostumbrarnos, -parece decir el narrador omnisciente- :

II
....hay grasa en las bujías falla el freno
el trueno acelerado el croche / el ruido ronco del
escape del motor
o a la pinta de las FALN borrosa
me devuelven, a los tiros
pidiendo libertad para Fabricio Ojeda sobre
un muro en letra roja / guerrilleros...
...y el noticiero de las diez Vietnam que arde
el humo del NAPALM “. (p. 15-16)

A lo largo del libro de Castillo Zapata **Árbol que crece torcido** es clara la referencia a los años '60, época particularmente violenta, recordemos que los movimientos guerrilleros estaban en efervescencia, el reciente triunfo de la Revolución Cubana hacía soñar a guerrilleros, escritores y poetas con la proximidad de otro triunfo revolucionario. Este texto puede ser visto como un homenaje a la guerrilla y a su vez como un documento especulativo sobre algunos de los sucesos más importantes de ese período histórico.

III.7 El orden quieto de la muerte. Miguel Márquez.

Miguel Márquez se sumerge en la muerte para revelar el misterio que encierra la misma. Ante ella se imponen variedad de emociones: miedo, terror, silencio, pánico, espanto, temor, consternación:

El esplendor y la ruina

**“...En ocasiones me seduce
El orden quieto de los muertos,
Estos cajones atascados en lo eterno
Como una burla al miedo y al desorden
No trastabillea la casa, no pasa el tiempo.**

**Los primeros gestos se mantienen inmutables,
Y el rumor antiguo que nos tranquilizó una noche
Resurge aquí como una vela al ángel de la guarda
 (“todo está bien, duérmete rápido”).
La intranquilidad es parte de las sábanas...”**. (p. 37)

La muerte abre su compás y nos aproxima a vertientes inesperadas, ya que como dice Víctor Bravo ella invariablemente nos acompaña:

“...la muerte, siempre presente, elabora silenciosamente su industria para, en un instante señalado, intransferible, aflorar en el vértigo de lo discontinuo, de la destrucción, de la negatividad absoluta....”. (p.52)

Track en **Tiempo de callar** (1984) anhela y rechaza la muerte permanentemente: *“La muerte, sin duda, no puede nada contra una vida que no se resigna a entregarse completamente...Y encuentro que vivir es evitar que los otros se mueran del todo...resulta extraña esta intensidad de la muerte bajo la impasibilidad de un cielo tan fresco...”.* (p. 35)

¿El hombre se mantendrá inmutable?. ¿La muerte finalmente lo cobijará y le impondrá “el orden quieto de los muertos”?....

CAPITULO IV: POESIA SOLAR (Tráfico) : EL ORO ES LUZ (Ernesto León).

“Lór-lumière est très généralment
le symbole de la connaissance”.

Proverbe Brahmana

Poesía Solar/El Oro es luz

Para **Tráfico** la incorporación de la *Poesía Solar* en sus creaciones supuso el trastocamiento del lenguaje, un cambio sustancial en el espacio y el tiempo del poema; así como una actitud diferente del poeta hacia la instancia del acto creador y hacia el lector.

Se desacralizó el ser y el hacer de la poesía, se resquebrajaron las “certezas”, pero surgió una nueva manera de acceder al acto poético y una nueva forma de relacionarse el poeta con la sociedad.

El origen de la *Poesía Solar* debemos buscarlo en los movimientos vanguardistas latinoamericanos y norteamericanos surgidos en 1920. De modo que cuando **Tráfico** irrumpe en la escena ya hay una tradición latinoamericana muy importante de *poesía conversacional* o *semiconversacional*, ellos mismos han manifestado que no estaban proponiendo nada original, más bien dieron continuidad a esa tradición latinoamericana de *Poesía Conversacional*.

Tráfico expresa en el Manifiesto (1981) su oposición a la poesía de la nocturnidad estableciendo en contrapartida una *Poesía Solar*:

“Queremos oponer a los estereotipos de la poesía nocturna, extraviada en su oficio chamánico de convocar a los fantasmas de la psique...una poesía de la higiene solar, dentro de la cual el poeta regrese al mundo de la historia, al universo diurno de la vida concretísima de los hombres”. (p. 1)

Para el poeta Ramón Ordaz (1992) : “la satirización que hacen del verso de Gerbasi “*Venimos de la noche y hacia la calle vamos*”, no es otra cosa que una nueva versión de lo que en 1909 plantearon los miembros de La Alborada, cuya frase “*Sustituir la noche por la aurora*”, los identificaba como grupo vanguardista y rebelde”. (p. 5)

Otro antecedente importante es Nicanor Parra, quien se había dado a conocer en la década de 1930 como un poeta de la claridad antagonizando a un grupo de poetas que proclamaban la nocturnidad. En una conferencia que dictara en 1958 en la Universidad de Concepción en Chile, expresó que su aspiración había sido ser paladín de la claridad y la naturalidad de los medios expresivos.

En *Poemas y Antipoemas* (1954) esboza su tesis de la poesía diurna:
“*A recorrer me dediqué esta tarde/ las solitarias calles de mi aldea/*

Acompañado por el buen crepúsculo/ Que es el único amigo que me queda”.

(p. 23)

En efecto este planteamiento no es nuevo, como ha sido señalado por Rojas Guardia **Tráfico** modula en Venezuela la *Poesía Conversacional* desarrollada por otros movimientos vanguardistas en Latinoamérica como el de Nicaragua, Perú, Colombia, Chile.

En la obra de **León** la utilización de la *hojilla de oro* tiene antecedentes en las culturas antiguas de Egipto y la América prehispánica, donde se observa el uso del oro en la elaboración de objetos sagrados y de ornato. La tradición medieval revela una marcada tendencia en el empleo del fondo dorado para representar la luz divina y el espacio etéreo de las imágenes religiosas. Posteriormente el fondo áureo entrará en desuso con el desarrollo de la recreación naturalista en el Renacimiento, durante este período, únicamente se representará este metal precioso empleando otras técnicas pictóricas.

Más tarde cuando el simbolismo está en boga cobra particular significación Gustave Moreau, artista que emplea profusamente el color dorado. Gustav Klimt también desarrollará un conjunto de figuras planas sobre fondos dorados.

La conquista de América a manos del reino español traerá un arte colonial catequizante. Por esta vía la *hojilla de oro* llega a Hispanoamérica en retablos, pintura religiosa e imagería.

La magnificencia de las nuevas tierras y el encuentro de las dos culturas generarán mitos y leyendas, entre ellos Manoa o El Dorado, la mítica ciudad de oro. Esta alegoría de riqueza, dominio y poder estará presente en el tiempo y cobrará vigencia temática en el ámbito artístico durante la conmemoración de los 500 años del descubrimiento de América.

En las décadas posteriores a 1920 lo dorado se convierte en un recurso marginado en las artes plásticas. Reaparecerá como color (tinta y pintura) en los sesenta en los originales trabajos de Andy Warhol e Ives Klein. Por esta misma década “lo áureo” comienza a ganar un espacio en el lenguaje plástico latinoamericano, como lo demuestran las propuestas de Carlos Rojas (Colombia) y en el caso venezolano se registra el empleo de pintura dorada en la pintura de Miguel Von Dangel y en las proposiciones que Rolando Peña hiciera en la ciudad de New York en la década del '70.

Más tarde se extiende y diversifica la tendencia del uso de la pintura dorada y la *hojilla de oro* en los años '80. Dan cuenta de esto los trabajos de

Pedro Terán, Ernesto León y Luis Alberto Hernández, quienes utilizan la hojilla de oro como parte importante de sus obras.

Tanto **Tráfico** como **León** darán vida a un *Universo Diurno*: la luz natural estará presente en ambos postulados estéticos.

IV.1 Interiorización de la luz solar en la poesía de Castillo Zapata.

Castillo Zapata recrea la *poesía solar* en **Árbol que crece torcido** con un estilo desenfadado y directo. El poemario escrito en lo que se denomina “*prosa poética*” le permite hacer largos relatos sobre la infancia, los juegos, la estampa materna, sus miedos y sus ilusiones. En el siguiente poema ha trabajado la *poesía solar* incorporando al propio cuerpo la luz del sol:

II
De tanto estar en azoteas de pequeño
llevando sol entre la ropa tendida en lo más alto
es que deben venirme estos relumbrones de la mente sin aviso
estos encandilamientos que me dan de golpe y me devuelven....
a los papagayos y a la pepa y palmo
y al rayo y caballito que jugamos....(p. 15)

Sin duda hay una gran originalidad en este tipo de imágenes. Para reafirmar la temática solar el poeta ha dado un nuevo tratamiento al tiempo y al espacio dentro del poema.

Los personajes cambian de lugar: arriba – abajo: azotea, caballito); abajo – arriba: papagayos, pepa y palmo; también se registran constantemente saltos del presente al pasado y viceversa, imprimiéndole al poema una gran musicalidad y un ritmo festivo de luz solar. De igual forma ha incorporado temas y personajes como pelas, ratas, que tradicionalmente no ocupaban las páginas de los libros de poemas.

IV.2 La Luz: Esplendor de la Naturaleza. Y si el amor no llega. Igor Barreto.

Igor Barreto en su poemario **Y si el amor no llega** construye metafóricamente, como si el poema fuera una acuarela, desplegando una gran riqueza imaginativa e idiomática.

La poesía escrita por Barreto está atravesada por el paisaje desértico de San Fernando de Apure. El mar -o más bien su ausencia- también tiene una gran connotación. Del conjunto de poetas de **Tráfico** Barreto se destaca por su manera especial de humanizar el paisaje:

**“Aquellos ventarrones del verano,
aquellos brisotes que hacían levantar a los perros de las aceras
y refugiarse en los quicios de las puertas,
o salir, a campo abierto,
disueltos entre tanto sol
y ráfagas de arena**

**Así, mi corazón,
mi alta entera". (p. 44)**

Los dos versos finales se enlazan con el primero sin recurrir a un nexo retórico para lograrlo. El enunciador evoca la belleza del paisaje de San Fernando y la pasión por “alguien” otorgándole una atmósfera de cierto misterio. Barreto desacraliza el lenguaje: convoca la naturaleza, sin mediación de palabras acartonadas, sin subterfugios, sin fantasmas que opaquen la luz diurna, inscribiendo de este modo su percepción de la poesía solar.

V.3 Sonoridades de la Poesía Solar. Yo que supe de la vieja herida. Armando Rojas Guardia.

Metaforizando la teoría de Jauss podemos decir que entramos desnudos en el poemario **Yo que supe de la vieja herida** de Armando Rojas Guardia y salimos recubiertos de nuevas sonoridades.

En efecto, como lo ha planteado Jauss, la conciencia del lector puede transformarse en contacto con el texto literario, esta es nuestra experiencia con la poesía de Rojas Guardia. Para precisar la manifestación de la *Poesía Solar* veamos el siguiente poema:

**Tengo un amigo:
“...Amaneció el paisaje. Lo miramos**

con las pupilas nuevas:
trajo mi amigo con él sus bruscos ojos
para devolvernos el banquete de las cosas,
porque ese cántaro de sol, esa mirada
sacerdotal, descalza, imprevisible,
nos despertó al Objeto...”. (p. 63)

En este texto encontramos palabras que nos remiten al mundo solar: mirada, pupilas, ojos. Los ojos, según una sentencia popular, son el espejo del alma, es decir son la luz de la vida. En consecuencia podemos ver a la persona por dentro a través de su mirada.

Ahora queremos referirnos a la extraordinaria imagen *cántaro de sol*, donde es evidente la luminosidad, pero lo que la hace mucho más especial es que el sol se ha fluidificado, ha sido transformado por el poeta, al colocarlo dentro de un recipiente: un *cántaro*, otro nombre de una gran sonoridad. Al trastocar el lenguaje -parafraseando a Huidobro- el poeta ha devenido un pequeño Dios.

IV.4 El Fuego: Luz y Pasión en Correo del Corazón. Yolanda Pantin

Yolanda Pantin devela el mundo femenino con un excelente manejo del lenguaje. En el poema que transcribiremos a continuación hay numerosas palabras asociadas a la luz: día, incendio, fuego, vulcano, lumbre, brasa,

candiles, encendido. Se entretejen también en este trabajo hilos del amor con la fuerza de la pasión:

Irremediablemente
He visto como surca el temblor sobre tu frente
Senda luminosa que un día nos apaga
Oscura translúcida gota amarga incendia
Labios para amar con fuego las cadenas
Fragua vulcano al vivo de tu centro
Lumbre que prosenio una ilusión vacía
Brasa donde orilla la existencia
Candiles que el amor ha encendido en su locura
Languidecen. (p. 40)

La pasión está representada por el fuego, si profundizamos en su valor semántico encontramos que el fuego simbólicamente tiene una doble lectura: de una parte hay un fuego abrasador que consume, destruye, acaba con la vida; en contrapartida hay un fuego purificador que limpia, transforma, hace renacer. En todas las culturas encontramos esta doble vertiente en el fuego.

En la poesía de Yolanda Pantin la pasión ha sido transparentada en fuego, el fuego es, en estos poemas, el signo de la *poesía solar*.

IV.5 El Mediodía es luz. Circulación de la sangre. Alberto Márquez.

La poesía de la higiene solar está muy bien delineada en este trabajo de Alberto Márquez, el título mismo del siguiente texto irradia luminosidad, después se reflejará la inmediatez de una anécdota:

**Amanece
Son las seis de la mañana
la luz comienza a molestar en los ojos
Como el ruido de un despertador
Antes tomábamos el desayuno cuando todavía se podía llegar temprano
aunque uno saliera de su casa con diez minutos
para el trayecto...". (p.13)**

La *poesía solar* está en la trama de estos versos de Márquez a través de sustantivos como amanecer, mañana y en el relato de cosas triviales que hacemos al levantarnos, esto tiene que ver también con el postulado de **Tráfico** sobre la anexión de la cotidianidad en su poesía.

IV.6 Poesía Solar en Soneto al aire libre de Miguel Márquez.

Siguiendo las palabras de Víctor Bravo la *metáfora de la luz* es el tropo por excelencia, la más trascendental de todas las imágenes simbólicas. En este poema de Miguel Márquez está presente de una forma singular:

**If
Si la luz fuera hembra.
Si esta caricia, morosa
Entre mis piernas, me ofrendara
La pulpa viva de sus labios...
Si el pelo en la piel
Y la sal y la saliva.
Si no te fueras, luz,
si te quedaras.**

La *Poesía Solar* se entrelaza con imágenes eróticas, la luz adquiere corporeidad, se hace hembra y aparece para reforzar la unión de los cuerpos. Para exaltar más toda esta intensidad erótica se *enredan* en el discurso: piernas, labios, pulpa, sal, saliva, luz.

IV.7 La hojilla de oro: color y luz del verano. Ernesto León.

Desde épocas antiguas el oro ha estado íntimamente relacionado con la concepción que el hombre tenía sobre la inmortalidad. Son muy conocidas las cámaras funerarias de los faraones de Egipto y Mesopotamia por la profusión de objetos de oro, pues éste era el único elemento que les garantizaba la inmortalidad.

Esta fascinación por el oro se mantiene en las distintas etapas del arte, en la época medieval su usanza se extiende por toda España y sus colonias. Cuando León se dispone a trabajar con el '*pan de oro*' no hace más que retomar esta técnica del arte español del medioevo, pues había trabajado como restaurador de obras de arte de la colonia en España.

La *hojilla de oro* en la creación plástica de León abre la posibilidad de varias lecturas, una de ellas es la del fuego, desde esta perspectiva propone

una dualidad, ya que el fuego simbólicamente tiene una doble significación: sirve para purificar, pero también para destruir. Este mundo dual queda evidenciado en la imagen de un mundo natural desolado por el fuego.

Este fuego destructor ha sido propiciado por el mismo hombre, un ser atrapado en sus propias contradicciones y en continuo debate consigo mismo. El fuego como símbolo de la época actual resume los signos de destrucción que acosan al hombre moderno.

La estética de León utiliza la *hojilla de oro* como vehículo simbólico para retomar la discusión sobre el hombre y su trascendencia en el Universo. Nos propone reflexionar sobre la obra misma y sobre la esencia del hombre, en este caso nos referimos al hombre postmoderno y su imperativa necesidad de cuestionar su entorno y de cuestionarse a sí mismo. Este hombre en búsqueda permanente de lo insondable, al que se le presentan múltiples enigmas de los cuales no puede escapar, ese hombre distanciado de sí mismo: el hombre dual.

José Balza (1985) al referirse al uso del '*pan de oro*' en los trabajos de **León** dice: "*El dorado de León bien puede representar el baño estelar en que se lavan sus imágenes para venir desde el pasado (su pasado) hasta aquí (o hasta el futuro)..*". (p. 10)

Para complementar su apreciación Balza (1985) se refiere a Richard Wilhem, quien ha encontrado en la antigua tradición china una connotación luminosa en el oro: “...*Ojo y claridad son la materia inicial del alma. La luz es la vida de los hombres. El ojo es la luz del cuerpo*”. Efectivamente encontramos en su obra una perspectiva muy amplia: el ‘pan de oro’ es luz como expresión de su esencialidad”. (p. 11)

La incorporación de la ‘*hojilla de oro*’ en los planteamientos estéticos de Ernesto León lleva también a la reflexión sobre el tiempo, un tiempo que subyace en lo más profundo de sus conceptualizaciones e innovadoras proposiciones plásticas. En palabras de Ricardo Pau-Llosa (1992) reconocido crítico de arte internacional, el uso del ‘pan de oro’ en la obra de León responde a un planteamiento fundamentalmente filosófico:

“...el pan de oro es una parte integral del núcleo filosófico de esta obra; la carga histórica es, de por sí, parte esencial del mensaje. Dado que el tema central en León es la conceptualización mutua o dialogal de la identidad personal y el tiempo, el uso del pan de oro afirma que la temporalidad no puede ser significada excepto a través de símbolos cuya distancia de nuestra época y actitudes hacia la vida sean efecto del tiempo...”. (p. 1)

De acuerdo a esta valoración, historia y tiempo se conjugan en la obra de este artista. En la entrevista concedida para este trabajo, Ernesto León especificó que la “*hojilla de oro*” cumple en estos cuadros dos funciones: es

fondo y es color. El color es el del verano, trataba de mostrar la sequía, el amarillo mostaza de algunos cerros de Caracas. El fondo trabajado con la “*hojilla de oro*” da la idea de la destrucción. Donde alguna vez hubo un paisaje natural, frondoso, ahora hay ruinas: el bosque ha devenido paisaje desértico, tierra cuarteada.

www.bdigital.ula.ve

Ilustración: Sequía o la incandescencia del verano

(Serie Sequía) Ernesto León

www.bdigital.ula.ve

CAPITULO V: TRÁFICO ANTE LA CRÍTICA

“...cada poema es el borrador de otro,
que nunca escribiremos...
Toca al lector, no a mí, descubrir si hay algo
que no cambia en mis cambios”.
Octavio Paz

El **Grupo Tráfico** inicia sus actividades en mayo de 1980 y en el mes de Octubre de ese mismo año el crítico literario Juan Carlos Santaella propone una reflexión a través de el *Papel Literario* del diario **El Nacional** sobre la situación literaria en Venezuela. De inmediato un grupo de poetas responde y se da inicio a una polémica sobre la crítica y la creación literaria del país.

En dicha polémica participaron algunos de los integrantes del **Grupo Tráfico**, especialmente el poeta Armando Rojas Guardia que escribió candentes artículos, obteniendo respuestas airadas de algunos escritores.

Debido a la intervención de **Tráfico** en la polémica así como la importancia que ésta tuvo en su momento, hemos decidido dedicar un capítulo a la misma. Presentamos una selección de los artículos que integraron dicha confrontación ya que los mismos representan el *horizonte de expectativas* de los escritores que participaron en la discusión.

De acuerdo a la teoría de Jauss las obras literarias serán valoradas de una forma diferente en cada época, tomando en cuenta el “*horizonte de*

expectativas” de cada lector. De forma que una obra puede no ser valorada en el momento en que se publica y una o dos décadas más tarde este criterio puede transformarse, revelándola como una obra innovadora. De allí que Jauss (citado por Selden, 1989) exprese:

“Una obra literaria no es un objeto que se mantenga por sí solo y que ofrezca siempre la misma cara a todos los lectores de todas las épocas. No es un monumento que revele con un monólogo su esencia eterna”. (p. 137)

El “*horizonte de expectativas*” de acuerdo a Jauss está conformado por la experiencia del lector, sus lecturas, su formación religiosa y literaria, su cultura en términos generales. La selección del conjunto de artículos que se presentará a continuación cobra particular importancia por ser de autores contemporáneos de **Tráfico**.

Esta selección hemerográfica pretende enriquecer la investigación, ya que a través de ella se puede tener una valoración de los coetáneos del **Grupo Tráfico** en el momento en que se produjeron los acontecimientos. Los artículos aparecerán en orden cronológico para hacer un estricto seguimiento al desarrollo de la polémica.

En su primer artículo Santaella hace una semblanza de la situación cultural del país así como una dura crítica a personalidades y grupos literarios,

pues considera que la generación de los '80 no tiene un proyecto estético, ni crítico que la respalde:

“Nuestra época está intensamente marcada por un sentimiento de derrota y abandono. Sobre estos tiempos difíciles se extiende la larga y dura premonición de aquello que se ve morir irremediablemente..”.

El crítico continúa haciendo un cuestionamiento al medio cultural venezolano:

“....La historia cultural de Venezuela ha estado permanentemente signada por el carácter de la indefinición. Si en anteriores épocas generacionales se logró la posibilidad de organizar y constituir un proyecto amplio, profundo y sistemático a partir del hecho literario, hoy por hoy esas mismas posibilidades son remotas porque carecemos de objetivos estéticos concretos...”. (Ibid.)

Como puede observarse Santaella hace una comparación con la década del '60 y expone que en aquélla hubo un respaldo sociopolítico, una toma de posición, que a su vez tuvo su correlato con la obra de numerosos creadores y en sus diferentes publicaciones; mientras que la década de los '80 no ha producido una obra de calidad, desde el punto de vista literario, ni tiene la participación polémica dentro de los escasos talleres literarios que existían en ese momento:

“Nuestra generación, surgida y desarrollada dentro de un particular dominio social, no ha podido concretar puntos y señalamientos estéticos de completa satisfacción porque sencillamente no tiene los suficientes instrumentos históricos que impulsen, organicen y proyecten una proposición literaria diferente y renovadora.....

Finaliza sentenciando:

“...Nuestra generación...la sentimos casi perdida, casi arrancada, sin correlaciones conflictivas ni urgencias testimoniales o de manifiesto. No existe la proximidad de lo literario o el roce de la confrontación seria y sin concesiones particulares”. (Ibid.)

Armando Rojas Guardia continúa este diálogo apoyando lo expresado por Santaella, aclara que su presencia no se debe al mero hecho de agitar la inercia que encierra la vida cultural del país. Al igual que Santaella se pregunta qué ha hecho esta generación si se compara con la obra dejada por los miembros de la década del '60:

“...a la hora de arriesgar un juicio, parcial o global, sobre la generación de los sesenta, un mínimo de pudor y de honestidad intelectual debe llevarnos a esta pregunta inicial: ¿qué tenemos nosotros, en nuestro haber creativo, frente a “El Reino”, frente a “Las Hogueras más altas”, frente a “Falsas Maniobras”, frente a “Elegía a la muerte de Guatimocín, mi padre”, frente a “Los Pequeños Seres”...”.

Para Rojas Guardia se ha querido hacer del acto creativo algo cerrado, alejado de la realidad y, a su vez, se le ha separado de la crítica:

“Creo sinceramente que, en muchos aspectos, y refiriéndome siempre al caso específico de los escritores de mi generación, esa entronización de la “soledad” como

categoría fundamental de nuestra concepción del hecho creador es una simple ideologización de nuestro escandaloso acriticismo...". (Ibid.)

Laura Antillano por su parte cree que la introspección es el signo paradigmático de la década:

"...Creemos que se ha producido necesariamente un cambio de forma y fondo, y que se ha roto en gran parte con la particularidad del 'grupo', como definidor de una tendencia colectiva. Encontramos a los escritores desarrollando una obra que se define más introspectivamente..."

Rojas Guardia le responde de esta forma:

En este caso la palabra sacramental es el adverbio "introspectivamente", que, al parecer (según el contexto en que Laura Antillano coloca sus constataciones), debería bastar para tranquilizarnos: resulta que nuestra generación no se plantea nunca convergencias públicas, ni es capaz de institucionalizar de algún modo su propio diálogo, su respuesta intelectual ante la cultura del país, sencillamente porque está dedicada a la "introspección", la cual vendría a ser el nuevo y legítimo "método" de nuestra aproximación estética a la realidad".

De acuerdo a la perspectiva de Rojas Guardia, no podemos hablar de introspección indistintamente para calificar la obra de William Osuna, Ramón Ordaz, Salvador Tenreiro, Armando José Sequera, Alberto Guaura, entre otros, pues cada una de ellas es distinta. A su modo de ver, esta es otra muestra de nuestras carencias intelectuales.

Finaliza con la reflexión sobre el punto central que debería tocar la literatura: lo estrictamente literario, el purismo de su propio lenguaje, o deberá

tocar otras áreas del saber y de la realidad. Para Barthes (citado por Rojas Guardia):

...la especificidad de la literatura no puede ser postulada sino en el interior de una teoría general de los signos: para tener el derecho de defender una lectura inmanente de la obra, hay que saber lo que es la lógica, la historia, el psicoanálisis; en una palabra, para devolver la obra a la literatura, precisamente hay que salir de ella y echar mano de una cultura antropológica". (Ibid)

Rojas Guardia llega a la conclusión de que la década del '80 es una época sin grandeza, pues sus creadores están sumergidos en su propio y pequeño espacio intelectual, sin darse la oportunidad de torpedear lo que ocurre a su alrededor.

Gabriel Jiménez Emán se opone a los puntos de vista de Armando Rojas Guardia por considerar que una generación requiere de, por lo menos. 30 años para hacer un balance de su creación y cree que la responsabilidad fundamental es con la libertad imaginativa:

"...Nadie puede imponernos temas clisés, anécdotas, estilos de escritura. También con el país es, claro está, esta responsabilidad, más no con la mirada de crear, con el ambiguo nacionalismo, una valla a los campos de expresión que, sin ser demasiado abstractos, podrían confundirse con los de la vaga "introspección". Sólo nosotros sabremos, en el difícil camino de aprehensión del mundo, dónde se encuentran nuestras motivaciones esenciales y las formas de abordarlas. Y no veo, por esto, la razón para hacernos esta especie de harakiri con el cual nosotros mismos nos encargamos de vaticinar nuestra propia derrota, precisamente cuando nos encontramos más aptos para la lucha..".

Para Jiménez Emán, si bien es cierto que hay una carencia de un Organon crítico, también se precisa una revisión de los móviles de la creación, esto no basta para pretender un harakiri generacional. Cree que hay aspectos positivos, tanto en el marco de los talleres literarios, como en la actitud de los creadores, ya que el hecho de que estén escribiendo es un indicio positivo del ambiente literario del país.

Santaella responde de manera airada a un artículo suscrito desde Mérida, por Consuelo Méndez y Carlos Danez, llamado “Una generación convergente” por considerar que desmerece la discusión, lo tilda de ser una perogrullada, y de contener *“una retahíla confusa de oraciones sin ningún tipo de sentido y sin ningún alcance conceptual que en vez de aportar conocimientos sólidos, independientemente de que se esté o no de acuerdo con lo expuesto, trivializan agresivamente una polémica que es algo más que una simple y vulgar habladera de pendejadas como se acostumbra en este país de muecas y gestos a medio camino...”*. (Simple Morisqueta. Papel Literario).

Por su parte, Alberto Márquez y Federico Prieto firman un artículo intitulado: *Escuela de Letras de la UCV. Permiso para disentir* donde exponen su identificación con lo expresado por Santaella y Rojas Guardia en los artículos iniciales que produjeron esta polémica:

“Hablar del papel que juega la Escuela de Letras de la Universidad Central de Venezuela en el ámbito de la cultura nacional, resulta por lo menos extraño. Este carácter de extrañeza tiene que ver en principio con la poca importancia que ha tenido la Escuela de Letras en los últimos años en el proceso de la cultura venezolana, cuestión ésta que se sitúa más bien como un efecto que como una causa....

A nuestro parecer, una de las causas que ha determinado este estado de quietismo que, como veremos, no solamente se manifiesta en nuestra escuela, es la persistencia que han tenido en el país corrientes críticas que consideran la obra literaria como un ente autónomo e independiente, que tiene poca o ninguna vinculación con la sociedad y el momento histórico que las vio nacer”.

Estos autores se apoyan en el planteamiento de Macherey en su texto **Para una teoría de la producción literaria** cuando habla de la necesidad de interdependencia entre la obra y la realidad que la circunda. Agregan que la crítica literaria en el país no se apoya en sólidos sistemas teóricos, sino que parte de la subjetividad para desentrañar el texto literario. Y no es posible acercarse a la literatura de una manera ingenua, superficial.

Juan Liscano participa reconociendo en Rojas Guardia y Santaella el haber propuesto un diálogo sobre un tema vital:

“...Dichas proposiciones (refiriéndose a Rojas Guardia y Santaella), han motivado adhesiones o semirechazos, pero lo importante es que movieron el piso, obligaron a despertar y a salirse del individualismo, casi solipsístico que impera entre estos artistas”.

Encuentra Liscano que lo propuesto por Santaella y Rojas Guardia es muy positivo, y agrega que ve en estos autores una actitud diferente respecto a la crítica y a la valoración de la literatura venezolana.

Aunque cree que no han llegado a una conclusión, les reconoce que hayan impulsado nuevos parámetros para valorar la obra literaria, lo que es bastante decir dentro del ambiente cultural venezolano.

Rojas Guardia en otro artículo llamado “El Harakiri o la Salida de la Inocencia Textual” considera que el objetivo central de la disputa ha sido cumplido: conseguir un diálogo entre los escritores en torno a la literatura:

“...podemos decir que la discusión iniciada ha cumplido ya su principal cometido: el de ser el comienzo de esa institucionalización del diálogo público que tanto hace falta a las últimas promociones de escritores venezolanos, a fin de que cobren una conciencia más exacta de sí mismas”. (Ibid.)

Continúa Rojas Guardia diciendo que numerosas personas le han expresado estar de acuerdo con su proposición, pero que también sabe de rechazos, sin embargo, a su modo de ver, esto denota que lograron romper con el ambiente de insoportable quietud que existía. También se refiere a la posición de Jiménez Emán:

“Esa “vigilancia” que debe encerrar el acto creador, ¿Cómo puede no implicar la perspectiva requerida para examinar críticamente la

obra de nuestros antecesores?, ¿en qué consiste aquella “vigilancia”, si ella no es capaz de generar, ante todo, una adecuada perspectiva de nuestra contemporaneidad estética?...”.

Más adelante, agrega:

“...Más aún creo...que el gran reto de nuestra generación consiste en arraigarse, en domiciliarse, en enraizarse en la tarea de elaborar un corpus crítico que empiece a echar las bases de esa historiografía que no se ha escrito aún y que nos espera a todos como una exigencia del pensamiento, del arte y de la ética, de la historia de las ideas venezolanas, la historia intelectual del país...”. (Ibid.)

Por su parte, Miguel Márquez en su columna sobre las revistas literarias, participa estableciendo una relación entre la salsa y la poesía:

“...necesitamos ir más allá de la forma, referirnos al mundo cambiante y vertiginoso de la Estrella Rodríguez o la Bomba de Panamá...”.

En este sentido, Márquez piensa que la poesía debe salir a la calle y teñirse de cotidianidad:

“...a nuestros versos les hace falta untarse de monóxido de carbono y cantarle al amor, o levantarse una carajita en el autobús de Antímano...”.
(Ibid.)

Edgar C. Otálvora aparece en escena para contraponerse a las manifestaciones de Santaella y de Rojas Guardia, inicia su artículo diciendo que hay infinidad de generaciones de acuerdo a la óptica que se utilice para

delimitarla, así como hay generaciones políticas en contra o a favor de Fidel, generaciones musicales, ecológicas, cinéfilas, para llegar a la siguiente conclusión:

“...Intentar fijar parámetros generacionales no es sólo la ridiculez lúdica, sino que en una Venezuela sin tradición histórica sedimentada, es casi una torpeza mental...”.

Se opone al análisis hecho por Santaella sobre la situación político-ideológico-literaria del país, cuando señala que la generación actual está perdida. De igual modo considera que las manifestaciones de Danéz y Méndez sobre la convergencia no son más que un “derroche de costumbrismo izquierdista”.

Finaliza expresando que probablemente sí estamos perdidos entre Borges, Balza, Carlos Andrés Pérez, Oscar de León, los asesinatos en las calles y la búsqueda incesante de un dios.

El poeta Salvador Tenreiro escribe magistralmente sobre el problema de la poesía y la crítica. Cree que en el país se carece de una visión total de la obra literaria. Así pareciera que una obra es leída y entendida de un modo, cuando en realidad encierra otros códigos, otros mensajes, distintos a los que se han percibido:

“...En los últimos años, la crítica parece estar de acuerdo en que la ambigüedad es una propiedad intrínseca de todo mensaje estético. El primer momento de ambigüedad está –aun en textos aparentemente denotativos como Estos 81 y Del mismo amor ardiendo– en el yo del poeta. El yo que es sintáctica y semánticamente sujeto del enunciado no es, precisamente, el yo del emisor, del verdadero sujeto que enuncia. He querido citar estos libros de William Osuna y de Rojas Guardia por dos razones: la primera, porque en estas dos escrituras el referente pareciera estar demasiado próximo; y la segunda, porque sus textos no generan, a la primera lectura, una reflexión sobre su propia manifestación discursiva, como ocurre en Octavio Paz o en Guillermo Sucre”.

Desde otra perspectiva, María Celeste Olalquiaga apunta hacia las Escuelas de Letras, está de acuerdo con Rojas Guardia y Santaella cuando afirman que hay una ausencia de una crítica sólida en la nueva generación. Piensa que dentro de las escuelas de Letras se fomenta una especie de “inocencia textual”, según la cual sólo unos pocos elegidos tienen acceso al hecho literario.

Otra línea es aquella –continúa la autora– que incorpora la literatura en la vida, interpretándola desde diversos puntos de vista. Finaliza expresando que las Escuelas de Letras deberían servir para la formación de críticos literarios, pero la realidad está muy lejos de esto, ya que a los organismos oficiales no les conviene fomentar el pensamiento crítico dentro de las aulas universitarias por los riesgos que ello conlleva.

Gabriel Jiménez Emán en respuesta al trabajo de Miguel Márquez sobre salsa y poesía, dice lo siguiente:

“..Mas tampoco es posible dialogar a la luz de posiciones alegres, despojadas de ideas sólidas que en cuanto evitan los puntos esenciales del asunto (ideas estéticas, caracterización crítica, (in)eficacia de las generaciones de relevo, etc), trazan en cambio fáciles malabarismos con expresiones del espíritu popular como la salsa musical...”.

Se refiere también al artículo de Edgar C. Otálvora para decir que plantea un “relativismo a ultranza”, lo que impide la posibilidad de dialogar. Responde a Rojas Guardia y le dice que él, Jiménez Emán sí posee una elaboración y una cultura intelectual y por eso ha participado en esta contienda.

Luego agrega que él no ha propuesto hacer una “crítica espontánea”, más bien cree que la crítica debe hacerse apoyándose en fundamentaciones teóricas, pero sin imposiciones, sin coacciones.

Por otra parte, Jiménez Emán plantea la imposibilidad de tener una visión histórica de la propia obra, refiriéndose a los jóvenes escritores, pues ellos están empezando su labor, de allí que tampoco sea posible establecer un sistema crítico que la valore:

“...Admito no manejar ningún sistema crítico: nunca he pasado por crítico literario ni por ningún otro espécimen parecido. Apenas he vertido mis opiniones (si trasuntan una estética, eso no lo sé) en la medida de mis conocimientos, pero sin pretender tampoco pasar por ingenuo. Sólo sé que una literatura escrita con entrega y fervor, con dignidad y estudio, contendrá con seguridad un cúmulo de ideas estéticas que un lector igualmente digno estará dispuesto a detectar y compartir....”. (Ibid.)

Jiménez Emán dice estar en contra de aquellas posturas deterministas que sacrifican la obra por encerrarla dentro de moldes excesivamente estrechos, pero reconoce la autoridad de la crítica hecha por autores como Bataille, Paz, Barthes, G. Sucre, Lezama, Murena, Foucault.

Cree que no se debe calificar a la actual generación como petrolera o perdida, pues cree que es una generación que apenas está germinando.

Por su parte, Rojas Guardia escribe un par de artículos para cerrar la discusión, ya que el director del *Papel Literario*, Luis Alberto Crespo ha creído conveniente dar por terminada la querella. En su artículo “La Discusión Termina: Viva la Discusión” Rojas Guardia manifiesta:

“Los objetivos eran dos: 1) enfatizar (y en este sentido convencer de) la necesidad de que nuestra generación, saliendo de su acriticismo y de su atomismo individualista, definiera (empezando por hablar de ello sin rodeos a través de las publicaciones culturales del país) una conciencia crítica mucho más elaborada y coherente que la muestra (¿mostraba?) frente a la herencia literaria e intelectual recibida y frente a la cultura venezolana en general; 2) llamar la atención, utilizando varias herramientas intelectuales precisas, acerca de que el primer tema que nuestra inédita conciencia crítica debía abordar era el de nuestra relación con la generación de escritores de los sesenta; en este sentido, queríamos trabajar, no para que nuestra criticidad aumentara “en abstracto” sino para que ella apuntara a enjuiciar la herencia inmediatamente anterior...”.

También comenta que en los distintos artículos que se han escrito los han calificado de distintos modos: “sesudos”, “pedantes librescos”, “hipercríticos”, “enemigos de la República del Este”, “juececillos energúmenos” de la “pluralista bohemia intelectual de Caracas”. Mientras que otros han aseverado que son gente “sin ninguna autoridad moral y literaria” para enjuiciar a las generaciones anteriores. Cree que todo esto revela el modo en que se hacía crítica literaria en el país: los juicios respondían más a apreciaciones subjetivas que a valoraciones objetivas.

Alberto Jiménez Ure manifiesta: “...Se ha proclamado que después de los grupos como ‘El Techo de la Ballena’, ‘Sardio’, y ‘Viernes’, nada vale la pena en Literatura”. Por su parte, Carlos Moros expresa que Armando Rojas Guardia es el autor de un “mea culpa” en el nombre de su generación.

En respuesta a las múltiples críticas que ha recibido, Rojas Guardia dice que de lo que se trata es de ir mucho más allá, de reaccionar contra la inercia repetitiva, se trata de ir a los intersticios mismos de los propios textos, a la *“palabra que apunta siempre hacia sí misma”*. Aunque –agrega– existe otra línea que apunta a un *“ontologismo”*, *“oscilando, a veces, entre el idealismo cerebral de Alfredo Silva Estrada y la violenta ontologización del paisaje de*

Luis Alberto Crespo-“, que separa cada vez más la realidad del texto literario; pero hay una tercera línea, la del telurismo magicista, cuyos representantes serían Gerbasi, Palomares “anclados en la nostalgia de un mundo rural visto siempre desde afuera..”.

Después de todas estas disquisiciones Rojas Guardia finaliza diciendo:

“...Nos vamos sustrayendo a la inercia repetitiva del esencialismo, el cual ya he estereotipado en nuestro país un lenguaje poético, narrativo y crítico frente al cual comenzamos a querer oponer una literatura contaminada de historia....en efecto, ¿cómo nombrar la violencia brutal del país sin violentarnos y sin violentar nuestros textos?...La opción es clara, y ya ella representa un escándalo en el “aquí y ahora” literarios de nuestra generación: nombrar al país, a contracorriente de los festines de la imaginación o de los lujos verbales que han terminado secuestrándolo y falsificándolo....”. (Ibid.)

www.bdigital.ula.ve

La segunda parte de este artículo fue publicado el 10 de Mayo de 1981, en el que su autor insiste en relatar los planteamientos ‘clave’ de la posición de **Tráfico**, se refiere también a la influencia que ha tenido la bonanza petrolera sobre la actitud de las generaciones literarias anteriores:

“...La democracia petrolera, en cuyo ámbito hemos crecido como hombres y creadores, segrega un tipo humano precisamente crítico y el individualismo ideológico del sistema que se impuso hace dos décadas invade todos los resquicios de nuestra conciencia”.

Habla asimismo de la necesidad de revisar el lenguaje poético, desde su óptica las nuevas generaciones literarias no pueden continuar repitiendo las estructuras verbales heredadas de las generaciones anteriores; por ello, aboga por un cuestionamiento del poema en el seno mismo de la creación y pone en cuestión la relación del texto literario con su entorno social:

“...nosotros creemos (es el criterio operativo que manejamos en “Tráfico”) que nuestros textos no deben contribuir, como en buena parte hasta ahora lo hacían, a codificar y elaborar más perfectamente el gran texto tácito que segregan los aparatos ideológicos de la democracia burguesa. Lo cual, en otra de sus claves, significa también que en esta hora en la que nuestra generación parece anclada en “la moral del texto”, nos negamos a aceptar una supuesta “profesionalización” que desnaturalice la más entrañable tradición moral de la literatura latinoamericana: la que concibe que la literatura, y el oficio intelectual que la acompaña, no son desligables del servicio activo a los oprimidos del continente”.

Rojas Guardia parte de los planteamientos hechos en el **Manifiesto de Tráfico** para responder a algunos ataques de que han sido objeto:

“En efecto, en el seno de Tráfico nos hemos preguntado con insistencia: ¿cómo hacer una poesía de lo cotidiano, una poesía que formalice (otorgue forma) a las experiencias más irreductiblemente concretas y “callejeras” de los hombres, una poesía empapada de situacionalidad y contaminada de historia, una poesía de la comunicación y que elija –más allá de la mera rotación textual de los signos- hacer cuerpo verbal la voz de una experiencia humana (en todo su grosor específicamente existencial-histórico), sin entrar de lleno a enfrentarse con los cauces concretos por los cuales fluye la sentimentalidad de los hombres “comunes y corrientes”, ubicados, no en una “calle” abstracta (otra categoría esencialista), sino en la obvia calle de-todos-los-días por donde transcurre la vida social concreta de las ciudades venezolanas”.

El hombre moderno, agrega Rojas Guardia, desconfía de la sentimentalidad porque la modernidad burguesa lo ha moldeado de tal manera, que lo ha llevado a depender de la racionalidad y en consecuencia a desconfiar de cualquier manifestación de su propia emocionalidad.

Dice también que la sentimentalidad está presente en todos los actos de la vida de un latinoamericano medio, ya que las canciones, la religión, la celebración de la vida y de la muerte, la cultura popular, en todo está presente un cierto patetismo, un tipo de violencia, una emocionalidad. Se pregunta finalmente: ¿No resulta obvio que lo cursi es una modalidad cultural básica de Latinoamérica?.

Por todo ello **Tráfico** ha ido conscientemente a explorar ese universo vasto de la sentimentalidad y, a su vez, ha querido reaccionar contra la ideología modernizante, contra las élites culturales que han impedido la inclusión de lo *popular* dentro de las manifestaciones culturales.

María Celeste Olalquiaga en su artículo “El realismo en la poesía venezolana” considera que la proposición de **Tráfico** tiene importantes antecedentes en Hispanoamérica, a su modo de ver ellos no han propuesto nada novedoso.

En diciembre de 1981 el periodista Sergio Dahbar pulsa la opinión de varios escritores en torno al **Grupo Tráfico**, éstas son algunas de sus respuestas:

Para Jesús Sanoja Hernández, **Tráfico** ha impulsado una revisión sana y necesaria de lo que fue la generación literaria del '60:

“...De pronto un grupo, Tráfico planteó proposiciones críticas frente a la vanguardia de los años '60. ¡La gran conmoción!. Para mí constituye una revisión necesaria. Introduce la reflexión sobre el pasado inmediato y sienta las bases para un próximo autocuestionamiento. Este grupo no va a detener el tráfico; lo impulsará, así dentro de diez años empieza la nostalgia y dentro de veinte la tortura”.

De igual forma, Juan Calzadilla reconoce el valor de **Tráfico**, piensa que su Manifiesto continúa la tradición de los grupos que en los '60 sacudieron el ambiente literario y político del país. Agrega que **Tráfico** no está proponiendo nada nuevo a lo ya hecho por grupos como Tabla Redonda o El Techo de la Ballena, cree que estos grupos propusieron una experiencia más totalizante, pues tuvieron no sólo una postura literaria, sino también política.

Termina diciendo que la producción poética de **Tráfico** se queda corta frente a los alcances de su propio Manifiesto:

“Es un texto importante por su franqueza y valor, importante por el cuestionamiento que en él se hace al subjetivismo de la lírica venezolana de los últimos diez años y por la declaración de compromiso de quienes se confiesan aquí interesados únicamente en la poesía. Teóricamente hablando es el principal aporte que, para dilucidar la experiencia poética, se publicó en Venezuela este año...(Ibid.)

En tanto Ludovico Silva considera que este grupo está haciendo una labor plausible y dice que los siente cercanos a sus preocupaciones como poeta y como filósofo:

“El Grupo Literario “Tráfico” tiene aún una corta existencia, pero ya ha dado bastante que hablar. Tiene hasta ahora una existencia puramente literaria, porque, que yo sepa, no han incursionado todavía en el rito de las exposiciones plásticas, lo cual los diferencia de grupos anteriores, como “El Techo de la Ballena”, que centró sus actividades en torno a los escándalos plásticos...

...Ellos están empeñados en la visión de nuestros demonios del mediodía, la reverberación de las horribles calles de Caracas, el hombre sometido a la selva de hierro y cemento; el mundo de esos ejecutivos que se trasladan rápidamente hacia los restaurantes de moda para discutir sus negocios, o también el mundo del pobre poeta bohemio que desplaza su existencia en medio de una ciudad de desamparo y miseria.
(Ibid.)

Vicente Gerbasi dice ser amigo del **Grupo Tráfico**, en respuesta a una falsa leyenda, según la cual él los adversa. Le parece que están haciendo buena poesía y considera a Rojas Guardia en particular un gran poeta. Respecto a la referencia que ellos hacen de su poema en el Manifiesto, respondió:

“...cuando ellos comenzaron con su Manifiesto, diciendo “venimos de la noche y hacia la calle vamos”, tomado del primer párrafo de mi poema Mi padre, el inmigrante, la gente creyó que ellos estaban en mi contra. Esto no es cierto. Ellos han dicho que están cansados del telurismo mágico, que yo cultivo y seguiré cultivando. Ellos creen que deben penetrar la calle y alejarse del campo, creyendo que el ámbito rural ha sido destruido por la ciudad. Esto es imposible. Venezuela es un país con casi un millón de km², con una densidad demográfica bastante baja y con muy pocas ciudades importantes. De modo que Venezuela ha sido, es y será un país rural”.

Gerbasí piensa que **Tráfico** no hizo nada nuevo en Venezuela desde el punto de vista literario, más bien, son una consecuencia de la revolución estética que ellos crearon con Viernes. Para él, ellos no marcan una escisión.

Para Oswaldo Trejo **Tráfico** no tiene una obra realizada, por lo tanto, no puede opinar sobre algo que no existe. Alfredo Silva Estrada respondió igualmente que era muy poco lo que conocía del grupo.

Cecilia Ortiz encuentra positivo el planteamiento de **Tráfico**, el deseo que han manifestado de dar a conocer su poesía. Maritza Jiménez cree que la proposición de **Tráfico** es válida, pues considera un acierto su deseo de desmitificar el lenguaje, pero no comparte la descalificación que ellos han hecho de algunas personas que los adversan.

El poeta Vasco Szinetar manifestó de manera irónica que el **Grupo Tráfico** era una invención suya y de Oswaldo Trejo.

Aunque el siguiente artículo no formó parte de aquella polémica, es interesante conocer la opinión del poeta Ramón Ordaz (1993), quien esgrimió

una dura crítica contra **Tráfico**. Sabemos, por el propio autor, que tuvo contacto con el grupo entre 1980 y 1981, conversó con ellos en algunas oportunidades y estos encuentros fueron productivos, pues en ellos se habló de sus convergencias y diferencias:

“Los poetas de las nuevas “generaciones”, de la década del ochenta para ser concreto, se lanzaron por todo lo alto, se publicitaron como políticos en campaña electoral, asumieron con ejecutividad las revistas y páginas literarias, ganaron concursos, fueron jueces y jurados de certámenes, se premiaron democráticamente y vendieron por todo el país la imagen de una “nueva” poesía que es más vieja que Orfeo. No hubo voluntad y tesón para editar apenas una revista; pero sí para insertarse inteligentemente en el aparato cultural del Estado.

Fueron al grano; después vendrán las embajadas.

Metieron bulla con una mamotrética declaración de principios:

“Sí, Manifiesto”, donde no se dice nada trascendente para lo que puede ser la historia de nuestros movimientos literarios. La fiebre “principista” duró lo que dura un relámpago. Hablaban contra una “élite poética”, situación que hoy ocupan ellos con menos esfuerzo y tiempo que la anterior. Ni en la hora más crítica de nuestra historia política, los escritores produjeron un manifiesto de la envergadura subversiva de “Tráfico”. En los momentos más anodinos, calmos, de estancamiento y hasta de regresión de la lucha política en nuestro país, el “Sí, Manifiesto” insurge con un “vanguardismo” y un lenguaje que no habría tenido problema en suscribir un grupo de poetas de la ultraizquierda que, como cualquier grupo de avanzada, tiene su origen en la clase media intelectual. Fue ¿cabe dudarlo? Otro juego de abalorios del lenguaje o, plagiando un poco, otro “aristocrático golpe de dados del verbo”.

Los grupos tienen una virtud: se enmascaran con el poder, terminan siendo poder. Allí radica su fuerza, su ventaja. Si no, constátese cómo los nuevos escritores tienen tres, cuatro y hasta cinco libros publicados. No estaría mal, si la calidad de muchos de ellos no nos dejara en ayunas”.

(pp. 85-86)

Para Ordaz, **Tráfico** no proponía nada serio, ni en el aspecto político ni en el literario, los ve más bien como un grupo con aspiraciones burocráticas,

con deseos de ocupar un cargo en una embajada o en la dirección de editoriales del Estado para tener acceso a la publicación de sus libros, pero alejados de los problemas centrales de la literatura.

www.bdigital.ula.ve

TRÁFICO RESPONDE A LAS CRÍTICAS

Después de haber visto las diferentes posiciones de un grupo apreciable de poetas y escritores del país, **Tráfico** hace una evaluación de las mismas y una especie de balance de su actividad, donde ratifican todo lo expuesto en su Manifiesto: creen que deben producirse profundos cambios en la poesía venezolana; mantienen su cuestionamiento a los grupos literarios que han devenido grupos de poder, pues consideran que se han estancado literaria y políticamente:

“Queremos dar la batalla dentro del discurso literario. Esto implica la creación de nuevas formas de comunicación dentro de la poesía. Formas alternativas con relación al discurso oficial...Nosotros insurgimos en un momento en que la poesía venezolana no informa nada. No explora. No tiene aspectos inéditos. La poesía venezolana de nuestros días, de nuestra generación, es una sola y se puede leer de adelante para atrás, sin cambios...Antes no tomábamos en cuenta la complejidad del discurso literario. Ahora no nos ceñimos a un programa pre-establecido, ya que no se trata de una propuesta normativa, positivista, sino compleja. En este sentido, estamos estrechamente cercanos a unas palabras de José Emilio Pacheco:

“Por el momento nada me ampara sino la lealtad a mi confusión. Y todo lo que diga será en mi contra. Ya no tengo respuestas pero asedio todas mis certidumbres”.

No existe un horizonte claro, sino contradicciones políticas y poéticas. Y queremos formalizar nuestro carácter de hombres contradictorios”...(Ibid.)

Ahora pasan a referirse a algunos casos concretos de personas que quisieron descalificarlos, en uno de sus textos “La arrogancia de los imbéciles como respuesta” expresan:

Frente a nuestra propuesta se desprendieron diversas respuestas. Una, por ejemplo, es la que dio el Frente-Cultural Estudiantil de Letras de la UCV. Como no pueden formalizar un discurso crítico en contra de las ideas a que se oponen, porque no tienen ni la obra, ni la inteligencia, ni la franqueza, ni la elaboración para oponerse, utilizan la crítica de pasillo. La envidia frente al talento. Despliegan la arrogancia de los imbéciles, los rumores de los mediocres. Utilizan la fuerza, la provocación. Son unos dignos representantes nacionales del “Muera la inteligencia”.

Otra de las respuestas vino de los escritores con una obra de peso, como Oswaldo Trejo. Nos acusa de trabajar el terreno de lo obvio. Resulta que en un ambiente de sofisticación enmarcado de formalismo impenitente, cualquier formalización de lo cotidiano de los hombres suena a lugar común. Y creemos que cualquier apuesta al lugar común, en un medio como éste, es subversiva. Sucede que Oswaldo Trejo ha asumido una ruptura con la realidad. Sigue con el cuento de que la gran poesía es la que no dice nada. Esto evidencia una pobreza absoluta para ver la realidad, para entenderla. Y la existencia de los hombres es vista como algo de lo que hay que huir”. (Ibid.)

www.bdigital.ula.ve

Para finalizar se ha elegido un fragmento del artículo que publicara Miguel Márquez en noviembre de 2001, justamente, sobre la significación de **Tráfico** veinte años después de su Manifiesto:

“en su momento dinamizó el ambiente literario, que no es poco; coincide con la insurgencia de voces femeninas de primer orden en la poesía venezolana; además ha dado cabida, como lo afirma Javier Lasarte, y no sin cierta reserva al pensar en el aporte de la década del '80 a la poesía venezolana, decía: “A un espectro politonal, vario y suelto en el manejo de modos, registros y temas”; y, sobre todo, me parece, abrió las puertas a las búsquedas de sus integrantes, entre los que destacan algunas de las más significativas voces del presente. De esas voces, la de Igor Barreto me parece una de las más auténticas...”.

El *horizonte de expectativas* de estos poetas, escritores, periodistas y críticos literarios es el de un lector culto, pues todos se han expresado utilizando numerosas referencias literarias y culturales.

Es interesante ver que unos han manifestado su cercanía al grupo y han visto en ellos un planteamiento interesante; mientras que otros han esgrimido un total rechazo a su Manifiesto y a sus creaciones.

Pero también se ha presentado la respuesta de los integrantes de **Tráfico**. Se ha querido presentar esta panorámica del ambiente literario a principios de la década del '80 en la ciudad de Caracas para poder establecer un juicio lo más objetivo posible sobre la situación.

Estos artículos suponen una lectura desde un "*horizonte de expectativas*" muy amplio, se han tomado en cuenta distintos criterios: literarios, culturales, históricos, políticos, de manera de valorarlos, tanto por lo que representaron en el momento en que fueron publicados, como por lo que significan ahora, política, cultural y literariamente.

Para cerrar este capítulo consideramos necesario expresar nuestro criterio, pensamos que el **Grupo Tráfico** surgió en un momento en que efectivamente se vivía un aletargamiento, desde el punto de vista literario, en Venezuela. La polémica que se generó a partir y en torno a ellos fue algo muy

positivo porque ayudó a mover el ambiente cultural, obligó a muchos escritores a tomar posición, en este sentido se rompió con la indiferencia. Contribuyó en alguna medida a delinear una nueva actitud hacia la poesía y hacia el poeta.

A propósito de este tema Eliot (1968) escribió un interesante libro sobre la función de la poesía y la función de la crítica del que hemos tomado algunas ideas:

“El poema posee una existencia propia, ahí fuera: estaba antes que nosotros y estará cuando nosotros ya no estemos. Sólo en este momento se encuentra el lector preparado para distinguir entre los distintos matices de grandeza en poesía...”. (p. 49)

Tal como expresa Eliot el poema posee una existencia propia, por eso, el hecho de que **Tráfico** no haya propuesto algo original no es el problema, lo verdaderamente importante es la calidad de su producción literaria. ¿Han logrado estos poetas trascender?.

Han pasado 20 años de aquella experiencia y cada uno de ellos –a excepción de Alberto Márquez que publicó un solo libro de poemas- ha publicado varios poemarios, Rojas Guardia tiene también ensayos de literatura.

El trabajo del conjunto nos parece de buena calidad literaria, unos libros más logrados que otros, pero todos han desarrollado un estilo, una poesía de gran lirismo. Algunos de ellos han ganado premios en concursos de literatura, la poesía de Rojas Guardia, Igor Barreto, Yolanda Pantin y Miguel Márquez ha sido reconocida por importantes escritores como una obra de excelente factura.

En nuestro caso, tenemos preferencia por los textos de Armando Rojas Guardia, Yolanda Pantin e Igor Barreto porque destilan un lenguaje de gran musicalidad y han logrado crear imágenes realmente singulares.

A modo de conclusión podemos decir que todos los poetas de **Tráfico** han mantenido un buen nivel dentro de su elaboración literaria así como una interesante postura crítica dentro del panorama de las letras venezolanas.

www.bdigital.ula.ve

CONCLUSIÓN

CONCLUSIÓN

**La pintura es un arte de
participación y de comunión.**

**La poesía es un diálogo
silencioso con el Universo
y con nosotros mismos.**

Octavio Paz

En este estudio comparativo hemos hallado similitudes y contrastes que a nuestro juicio han enriquecido la lectura y la visión de estos trabajos. Tanto el grupo literario **Tráfico** como el artista plástico **Ernesto León** surgieron en un momento histórico –la década de los ‘80- que determinó en ellos una actitud de ruptura con su pasado inmediato, pues consideraron que se había agotado el vigor de las vanguardias que los antecedieron. Esta escena tuvo lugar en Caracas. Ahora bien, estas dos instancias: la época y el espacio son las primeras confluencias entre el **Grupo Tráfico** y **Ernesto León**.

En todos los temas estudiados: Poesía Conversacional/ Arte de la Calle, Soledad, Muerte, Poesía Solar/ Luz se encontraron convergencias y disonancias que han sido señaladas durante el desarrollo del trabajo.

Una de las convergencias encontradas es que tanto para **León** como para los poetas de **Tráfico** la preocupación fundamental que los motivó fue la

de producir una obra de calidad, en función de su compromiso social: ética y estética se complementan, son parte de un mismo juego.

Para los miembros de **Tráfico** no se trataba sólo de la intervención de boleros o rancheras en un poema, sino que además de esto el poema debía ser leído y discutido por y con la gente.

Para **León** el interés no era sólo el estudio minucioso de las aves, sino también la defensa del ecosistema. Es decir, unieron sus preocupaciones estéticas a sus intereses sociales.

Tanto la propuesta de **Tráfico** como la de **León** plantea la creación de un universo diurno donde la luz como elemento central invita a la reflexión: sobre la obra misma y sobre la condición del hombre.

La Soledad es un espacio abierto a la reflexión, se plantea la posibilidad de un diálogo con el poema; también la intensidad de la soledad en la voz femenina, pero sobre todo es la voz del poeta en búsqueda de sí mismo, una búsqueda que lo llevará al encuentro del arte. Por su parte, León explorará la soledad en la fragmentación del hombre, para decir más tarde: el hombre moderno sufre de innúmeras soledades.

La muerte se plantea como un absurdo en la obra de **León**, es su respuesta ante la incongruencia de la sociedad. El **Grupo Tráfico** tiene

numerosas visiones: el suicidio es la voz más extrema, pero también existe el juego, el erotismo, la ironía.

La conciencia creadora está reflejada, tanto en el trabajo literario como en el plástico, cada uno de ellos expresa su responsabilidad, se proponen dejar una huella indeleble en la sociedad.

Esta conciencia creadora se verá reflejada en los poetas de **Tráfico** y en la obra de **León** desde una perspectiva autoreflexiva, colocándolos en el ámbito de la estética de la modernidad que en palabras de Octavio Paz (1990) es la estética del cambio:

Hoy asistimos al crepúsculo de la estética del cambio. El arte y la literatura han perdido paulatinamente sus poderes de negación, desde hace años sus negaciones son repeticiones rituales, fórmulas sus rebeldías, ceremonias sus transgresiones. No es el fin del arte: es el fin de la idea de arte moderno. O sea: el fin de la estética fundada en el culto al cambio y la ruptura”.(p. 51)

La autoreflexión será asumida por cada poeta de manera diferente: cuestionando el poema, despojándolo de preciosismos, desacralizándolo.

En **León** tendrá muchas manifestaciones: interviniendo íconos nacionales, recuperando instrumentos de la calle, apropiándose de graffitis, transformándolo todo para lograr una obra enriquecida por la cotidianidad.

Este aspecto de la autoreflexión es un hilo que los une al diálogo de la literatura consigo misma y que fue iniciado, si puede hablarse de esta manera, con *El Quijote* y desde entonces se ha trabajado desde diversas perspectivas en numerosas obras literarias y artísticas.

La incorporación de la *Poesía Conversacional* en **Tráfico** transparenta una nueva manera de acceder al acto creativo, se trastoca el lenguaje, se hace más directo, más diáfano, para lograr que la poesía llegue al hombre común: en la fábrica, en la cárcel, en la calle.

Por su parte **León** introduce componentes de la cotidianidad en su obra: esculturas de metal encontradas en la puerta de los talleres mecánicos; de igual forma desacralizando íconos nacionales y populares como el Turpial, el Rey del Pescado Frito y algunas personalidades históricas como José Félix Ribas, consiguiendo una nueva resolución plástica, así como la liberación de las normas que habían regido su trabajo artístico.

Armando Rojas Guardia en entrevista concedida para este trabajo se refiere en estos términos a la propuesta estética de **Tráfico** (Entrevista de Lía Alzate, 2001):

“Nosotros propusimos un tipo de poesía, donde lo predominante fuera el roce de la calle, el roce del mercado, el roce del Tráfico citadino, el roce de la cotidianidad, un poco caótica de las ciudades venezolanas, frente al puro malabarismo lingüístico,

nosotros queríamos oponer un tipo de poesía ligada a la exterioridad. Frente a la poesía intimista que predominaba, sobre todo en los años '70, en Venezuela, introvertida, intimista, una poesía del adentro, nosotros queríamos una poesía del afuera, de lo solar, como lo que hace sudar, trabajar al hombre ciudadano". (p. 7)

Esto los llevó no sólo a escribir Poesía Conversacional sino a realizar recitales poéticos con una clara intención desacralizadora de la poesía y del poeta. Rojas Guardia habla de la búsqueda de una palabra compartida, el poeta debe ser un hombre esencialmente vinculado con los demás.

La obra de **León** asombra por sus hallazgos plásticos y la madurez con que los ha manifestado. En su trabajo se encuentra también una especie de caleidoscopio que muestra una gran multiplicidad de imágenes. Así lo refiere María Luz Cárdenas (1985):

“Con extremo desenfado en la imagería, en la narración, en el uso de materiales y el espacio. Con un gusto que sabe más a kindergarten que a las más estéticas experimentales de laboratorio. Con malos modales. Abrupta y absolutamente descarriada la imagen aquélla, la perdida, llegó para imponerse con la misma gestación ritual de las figuras cavernarias. Como si el turbulento mundo de los mitos, de los recuerdos, de formas andrajosas y derretidas, de jirones de vida, se hubiesen liberado de las restricciones aniquilantes y represivas del concepto”. (p. 13)

A propósito de este tema, en entrevista realizada por Elizabeth Araujo (1985) **León** expresó: “Yo, desde pequeño he sentido una simpatía hacia ese tipo de arte utilitario popular. Creo que nos ha gustado a todos. Como esas

esculturas, hay tantas cosas en la calle que uno las ve y no les presta atención”. (p. 20)

También integra su propia interpretación del compromiso del artista con la sociedad (Entrevista de Raiza Hernández, 1994):

“Yo creo que la cultura es una de las pocas alternativas que tiene este país para la reinterpretación y la revalorización de lo que es realmente la personalidad nacional, no existe otra manera. El artista conscientemente te va dictando las pautas, el sentimiento y la dirección. Olvídate de los partidos, de las juntas vecinales, es el artista realmente quien da el camino”. (p. 2)

Como ha podido observarse las consonancias entre el **Grupo Tráfico** y **León** son múltiples así como sus diferencias. Además de los matices estudiados podrían tomarse otras líneas de convergencia y de contraste, sin embargo, se ha considerado que estos son algunos de los aspectos más relevantes de los dos planteamientos estéticos.

Paradójicamente, los poetas de **Tráfico** no conocieron personalmente a **León**. Esto le imprime mucha más fuerza a este planteamiento de la confluencia de algunas de sus proposiciones. Puede decirse que tuvieron un destino común, aunque paralelo.

Después de haber estudiado la obra de estos artistas se considera que si bien en la década del '80 se produjeron desgarramientos, hubo de la misma manera una conciencia creadora, dispuesta a darle unidad a la fragmentación

que había sufrido el hombre y en consecuencia el arte. Al respecto Octavio Paz (1990) expresa:

**“No sabemos si vivimos el fin o la renovación de la modernidad.
En esta vuelta de los tiempos, ¿Cuál podrá ser la función de la poesía?.
Si, como creo y espero, nace un nuevo pensamiento político, sus creadores
tendrán que oír la otra voz”. (p. 135)**

La otra voz es la poesía o como ha expresado Víctor Bravo es la revelación de la sensibilidad del hombre ante el mundo.

Esa otra voz le permitió, tanto a los integrantes de **Tráfico** como a **León** rebelarse contra lo establecido, fueron contra las normas, contra lo que ‘debía ser’, pero, sin duda, se impusieron al medio, porque además de rebelarse, crearon una obra de calidad, que ha sido reconocida en el ámbito nacional y en algunos casos en el ámbito internacional.

Se puede finalizar diciendo que efectivamente durante el desarrollo de este estudio comparativo se pudieron percibir múltiples lazos comunicantes, así como marcadas diferencias, entre la proposición literaria de **Tráfico** y la estética de **León**, pero como ya se ha dicho, del estudio de sus similitudes y contrastes ha surgido una visión más enriquecedora de ambas propuestas creativas.

ANEXOS

www.bdigital.ula.ve

ANEXO I

BREVE RESEÑA BIOGRÁFICA

YOLANDA PANTIN

Esta poetisa de origen caraqueño, (1954) realizó la Licenciatura en Letras en la UCAB. Participó en varios talleres de literatura, entre ellos el del CELARG, Calicanto, y en el taller de literatura de la UCAB.

Tiene varios libros de poesía publicados: Casa o Lobo (1981), Correo del corazón (FUNDARTE, 1985), La canción fría (1989), Poemas del escritor (FUNDARTE, 1989). Fue una de las fundadoras del grupo Tráfico (1981).

ARMANDO ROJAS GUARDIA

Nace en la ciudad de Caracas en el año 1949, es el autor más prolífico de los poetas que conformaron el grupo Tráfico, además de varios libros de poesía, ha publicado interesantes ensayos. Entre sus libros de poemas están: Del mismo amor ardiendo (1979), Yo que supe de la vieja herida (1985),

Poemas de Quebrada de la Virgen (1985), con el cual recibió el Premio “Casa de la Cultura de Maracay”, en ese mismo año, y Hacia la noche viva (1989).

Rojas Guardia fue el creador y principal teórico del grupo Tráfico, y está considerado por la crítica como un poeta fundamental en la historia literaria del país.

RAFAEL CASTILLO ZAPATA

Nació en Caracas en 1958. Es profesor en la Escuela de Letras de la UCV. En 1984 fue publicado su primer poemario Árbol que crece torcido (1985). Cuatro años más tarde daría a conocer Estación de Tránsito (1992). Mecánica celeste (1993). También tiene un interesante estudio sobre el bolero (1991).

ALBERTO MÁRQUEZ

Estudió Letras en la UCAB, fue uno de los fundadores del grupo Tráfico, participó de sus recitales, de las entrevistas y las polémicas que produjo el grupo. El único libro de poemas que ha publicado es Circulación de la sangre (1989).

MIGUEL MÁRQUEZ

Nace en Caracas en 1955, estudió Filosofía en la Universidad Católica Andrés Bello. En el período 1979-80 asistió al taller de poesía del CELARG y al taller Calicanto. En 1981 participó como fundador del grupo Tráfico.

ERNESTO LEÓN

Nace en Caracas, (1956), aunque su familia es oriunda de Los Andes, desde los 9 años comienza a dibujar y a interesarse por el mundo del arte.

A los 19 años se marcha a España para estudiar en la Escuela de Artes y Oficios de Madrid, aquí recibirá un fuerte influjo académico. Tres años más tarde se traslada a México donde recibirá formación como restaurador de obras de arte, allí tendrá la oportunidad de conocer a fondo el arte colonial.

Luego viaja a Estados Unidos y se inscribe en el Departamento de Artes Visuales de la Universidad de Nueva York aquí entrará en contacto con movimientos postmodernistas: expresionistas, bad art, arte de la calle, graffiti, que estaban marcando la hora en el mundo.

A comienzos de 1980 regresará al país y se pondrá en contacto con los artistas que preconizaban el “Nuevo Dibujo” esto unido a su aprendizaje del

movimiento de la Transvanguardia Internacional como la llamó Achille Bonito Oliva producirá cambios profundos en la estética de León. En 1984 obtuvo el Premio Mendoza con su famosa obra *Así yo pinto para ti*.

www.bdigital.ula.ve

ANEXO II

ENTREVISTA A ARMANDO ROJAS GUARDIA

Lía Alzate

Tuvimos la suerte de tener cerca –en la ciudad y en la amistad- al poeta más importante del grupo Tráfico, Armando Rojas Guardia, quien también fue su principal teórico, de allí que le propusiéramos hacer esta entrevista, como una forma de enriquecer esta investigación.

Lía Amparo Alzate: -Armando, quisiera que habláramos sobre la génesis de Tráfico, cuáles fueron las principales motivaciones estético-literarias para que ustedes se propusieran crear un grupo y proclamar un Manifiesto?

Armando Rojas Guardia: -Tráfico nace en 1981 como expresión de un descontento con los principales parámetros que para entonces se tenían como

válidos en la poesía venezolana, es decir, hay una búsqueda en Tráfico de ruptura con respecto a una determinada tradición poética venezolana.

Esa tradición la veíamos nosotros, sobre todo encarnada en lo que poéticamente venía sucediéndose en el país desde 1958 en adelante. Es decir, nuestra postura era una actitud radical de lo que a partir de los años '60 era tenido en Venezuela como lo auténticamente poético.

Nosotros veíamos o creíamos ver que lo legitimado poéticamente en el país era lo mágico, lo estetizante, el delirio verbal e imaginativo, lo esencialista y lo textualista, entendiendo por esencialista aquel tipo de poesía que busca ante todo el predominio de la esencialidad poética, del lenguaje considerado en sí mismo ajeno a toda praxis social y por textualismo al predominio de los signos de rotación para usar las palabras de Paz, los signos frotándose en la página

Es decir un tipo de poesía donde lo verbal se asume con carácter hegemónico, entonces nosotros insurgimos un poco queriendo rescatar aquella praxis social donde el lenguaje se encarna con las diversas praxis sociales, donde se encarna el hecho verbal.

Lía Alzate: -Específicamente en lo referente al lenguaje, su manejo desde el punto de vista poético, qué cambios, qué cosas novedosas propusieron ustedes?

Armando Rojas Guardia: -Dimos un giro muy profundo hacia el rescate de la cotidianidad, hacia un lenguaje mucho más descarnado, un lenguaje mucho más despojado de artificialidad, y de exceso metafórico y dimos un vuelco hacia una poesía que mucho más centrada en la vinculación del poeta con la sociedad.

Y más vinculada con el colectivo, sin obviar, por supuesto, que el talante radicalmente imaginativo que funda el hecho, debe estar al servicio de la exploración del universo cotidiano, práctico y social que rodea al poeta.

Es decir, nosotros, reivindicamos frente a la propuesta de la poesía como acto eminentemente mágico, una poesía donde lo importante y trascendente era la palabra como hecho compartido, es decir, había una especie de raigambre ética distinta en nosotros, al buscar un tipo de lenguaje, de palabras que nos vincularan de otra manera al público, a los lectores y a los oyentes.

Lía Alzate: Entonces, podemos hablar de Tráfico como un grupo de poetas comprometidos?

Armando Rojas Guardia: - No hay que olvidar que Tráfico rescató el recital como una manera de aproximación al público, dejando de lado la misión folklorista y pintoresca que en Venezuela se tenía del recital, nosotros le concedimos una gran importancia a la lectura pública de nuestros poemas y eso tenía que ver con una actitud filosófica ante la palabra.

La búsqueda de una palabra enraizada en una ética de compartir el hecho poético con el público. Es decir, que no bastaba la pretensión del poeta de ser un ente autosubsistente, y autónomo, sino un hombre esencialmente vinculado con los demás. Es la búsqueda de la palabra compartida.

Lía Alzate: -En los términos de la creación, qué significaba, se reunían, escribían juntos?

Armando Rojas Guardia: -Nosotros nos reuníamos una vez por semana, en una cervecería de La Castellana que se llamaba El León, o en nuestras respectivas viviendas, nunca llegamos a escribir poesía en conjunto.

Lía Alzate. -Yo recuerdo que en esa época estaban en ebullición los talleres literarios, los del CELARG, Calicanto, La Gaveta Ilustrada.

Claro, pero nosotros queríamos insurgir contra el tallerismo, porque tenía para nosotros una connotación de poesía eminentemente artesanal por una parte, y por otra algo muy subjetivo.

Lía Alzate: -Bueno, pero esa fue una experiencia enriquecedora, yo recuerdo que tuvimos la oportunidad de compartir ese espacio creativo en el taller Calicanto, y en el CELARG.

Armando Rojas Guardia: - Sí, al principio, pero después nosotros abandonamos los talleres, porque al juntarnos como grupo y al escribir un Manifiesto queríamos salir de lo que llamamos el individualismo tallerista y tomar una postura mucho más pública que la que entonces regía en la propuesta poética encarnada en los talleres.

Por eso nuestro Manifiesto empieza con las palabras: Sí, Manifiesto, porque era muy mal visto un manifiesto en aquellos tiempos, hace 20 años, parecía que el individualismo era quien ganaba la partida en ese momento, como misión de lo que el poeta debía hacer. Nosotros al insurgir como grupo pretendíamos cuestionar ese individualismo.

Lía Alzate: -Vamos a referirnos ahora específicamente al Manifiesto y por qué eligieron llamarse Tráfico?

Armando Rojas Guardia: -Tráfico es una palabra eminentemente urbana y nosotros nos proponíamos escribir una poesía urbana, nos parecía que era lo que correspondía, en un país donde el 80% de la población vive en ciudades, y el 20% vive en el campo.

Sin embargo, la poesía que se venía haciendo en Caracas y en la provincia respondía a los parámetros de cierto telurismo mágico, contra el que nosotros queríamos insurgir, buscando que prevaleciera una poesía eminentemente citadina, de ahí la palabra Tráfico, que para un venezolano medio encarna la ciudad.

Lía Alzate: -Cómo articular ese discurso en el poema?

Armando Rojas Guardia: -En todos nosotros hay un predominio de una cierta coloquialidad urbana, giros que sólo un habitante de una ciudad venezolana usa. Giros coloquiales y una exploración a través del lenguaje del imaginario, propiamente urbano de un caraqueño medio, un caraqueño de clase media. Entonces un caraqueño, o un habitante cualquiera de una ciudad venezolana.

Lía Alzate: -¿Quiénes escribieron el Manifiesto?

Armando Rojas Guardia: -Este Manifiesto lo escribimos entre Miguel, Alberto Márquez y yo a lo largo de todo un día de mayo de 1981 y fue aprobado por todos los integrantes del taller y hay una especie de leit motiv que se repite en todo el Manifiesto: “Venimos de la noche y hacia la calle vamos”, que es una paráfrasis del famoso verso de Vicente Gerbasi: “Venimos de la noche y hacia la noche vamos” de Mi Padre el Inmigrante.

Al darle la vuelta al verso de Gerbasi, nosotros pretendíamos insurgir contra ese tipo de poesía de la nocturnidad. Una poesía donde lo que predominaba era cierta espiritualidad de la noche, de los poderes ocultos, soterrados, mágicos y ligados a la actividad política, que nosotros queríamos enfrentar con lo diurno poético, a favor de un tipo de poesía, donde predominara el roce de la calle, el roce del mercado, el roce del Tráfico citadino, el roce de la cotidianidad, un poco caótica en las ciudades venezolanas.

Frente a la pura magia verbalista, frente al puro malabarismo lingüístico, nosotros queríamos oponer un tipo de poesía ligada a la exterioridad. Frente a la poesía intimista que predominaba sobre todo en los años '70 en Venezuela, introvertida, intimista, una poesía del adentro,

nosotros queríamos una poesía del afuera, de lo solar, como lo que hace sudar, trabajar al hombre citadino.

Lía Alzate: -De qué personalidades podemos hablar en el ámbito literario, a quiénes se oponían?

Armando Rojas Guardia: -Bueno, nosotros al parafrasear el verso de Gerbasi, implícitamente nos oponíamos, claro rescatando el enorme valor poético de Gerbasi, pero manteniendo distancia crítica frente al intento modernizador de la poesía de los '60 en Venezuela, que nos parecía que hacía demasiado hincapié en lo propiamente mágico.

El Manifiesto es una insurgencia contra la concepción mágica de la poesía. Entonces Gerbasi era uno de las influencias más claras que tuvieron los poetas del '60, es decir no se entiende a Palomares sin Gerbasi.

Gerbasi como figura clave para entender la tradición modernizadora en la poesía venezolana, el otro poeta clave es Juan Sánchez Peláez, una poesía del delirio del imaginario y una poesía de la nocturnidad mágica de la palabra, con la influencia surrealista tan importante en Sánchez Peláez, pero luego están los otros poetas del '60, como Palomares con ese telurismo mágico,

sobre todo a partir de El Reino que continúa y se prolonga con Adiós Escuque hasta su última producción.

Está el ontologismo psicológico de Cadenas, está el textualismo muchas veces brillante, pero frío como un bisturí quirúrgico de Alfredo Silva Estrada, está el paisajismo espiritualizado de un Luis Alberto Crespo.

Es decir, contra esa plataforma poética que a partir de 1958 pretendió y logró modernizar a la poesía venezolana, haciéndola salir de lo que Juan Sánchez Peláez llamó en algún momento el soneteo, en la generación del '40, es decir, el giro hispanizante que se da en la poesía venezolana de los '40 contra el que surge, precisamente, Sánchez Peláez. Bueno toda esa plataforma modernizadora de la poesía venezolana, a partir de 1958, nosotros la veíamos condensada en el verso de Gerbasi: “Venimos de la noche y hacia la noche vamos”,

Existe, por supuesto, poesía conversacional en todos los países latinoamericanos y en Estados Unidos tenemos a Williams Carlos Williams, Stevens. En Nicaragua hay un movimiento notable, en Perú, en Cuba. Nosotros estábamos emparentados con toda esta tradición poética.

Lía Alzate: -¿Cómo reinsertar esa tradición poética de la poesía conversacional en su poesía?

Armando Rojas Guardia: -Ahora releendo el Manifiesto hay una mención allí que es necesario puntualizar y es reingresar la poesía venezolana al ámbito de la historia, sí nos parecía que la poesía que se escribía mayoritariamente en el país, era una poesía fundamentalmente ahistórica, es decir esa propuesta esencialista, estetizante, textualista de los signos de rotación frotándose en la página, era una propuesta que olvidaba la historia, la historia concretísima de los seres humanos.

Entonces nosotros nos propusimos también reinsertar la historia en el poema, es decir no era sólo el afán por hacer una poesía de la cotidianidad, del imaginario urbano, que sustenta la vida del hombre urbano, sino también quisimos hacer o propugnar la elaboración de una poesía donde se recuperara la historia, la visión histórica del acontecer de los hombres y mujeres que forman parte de la sociedad.

Entonces nos parecía que esa propuesta estaba muy reconocida en la poesía exteriorista nicaragüense, sobre todo en la poesía cubana, por revolucionarios y en la obra de algunos poetas latinoamericanos importantes como Antonio Cisneros y también en cierta poesía concreta brasileña,

entonces esos eran los marcos de referencia que nosotros teníamos a la hora de elaborar el Manifiesto y de hacer una poesía distinta a la que se hacía en el país.

Lía Alzate: -¿Qué libros se produjeron estando ustedes conformados como Grupo Tráfico?

Está el libro de Yolanda, Correo del Corazón que es una propuesta feminista muy importante, es decir una especie de vuelta, de exploración en la cotidianidad de la mujer urbana. Está el libro de Igor Barreto Y si el amor no llega. Igor tal vez es el poeta de Tráfico que más fiel ha sido a los postulados de Tráfico, desde que comenzó su carrera literaria por decirlo así hasta la última publicación suya que es Carama, donde él explora en el paisaje y en la circunstancia concreta del llano apureño venezolano.

Está el libro de Castillo Zapata Árbol que crece torcido que es un buceo en la vida de un adolescente de clase media, urbano, también.

Está el libro de Miguel Márquez Soneto al aire libre, cuya primera parte tiene una gran influencia de los epigramas latinos de Catulo, de Marcial y está el libro de Alberto Circulación de la sangre, que es el único libro de poemas

publicado por Alberto, donde él piensa poéticamente zonas existenciales de sí mismo.

Está mi libro Yo que supe de la vieja herida, que es un poemario muy desigual, muy irregular, creo que el poemario más desigual de mi producción literaria, donde intento acercarme a la imaginación, al imaginario de la vida urbana caraqueña y donde hay en ciertos poemas una gran influencia del exteriorismo nicaragüense, que se llama Postales de Solentiname, que pretenden relatar incluso narrar poéticamente mi experiencia de vida de unos meses viviendo en Solentiname con Ernesto Cardenal, en la comunidad que presidía ahí.

Esos son básicamente los libros que recogen la experiencia de Tráfico, pero luego los otros poemarios que han venido, pertenecientes a las voces poéticas del grupo, todos reflejan de una manera u otra, la impronta de la propuesta estética de Tráfico. Es decir todos los poemarios que han venido de Yolanda, Miguel, Igor, Rafael Castillo, y míos han pagado la deuda, una deuda real con la experiencia de Tráfico, más allá de que el grupo se disuelve en el año '82 u '83.

Lía: -¿Cuándo se reunían, de qué hablaban, escribían?

Armando: Nosotros hacíamos un tipo de reunión muy formal. Rafael Castillo era el secretario del grupo y llevaba una minuta de todo lo que hablábamos, y luego nos entregaba fotocopia a cada uno de lo que se había hablado en la reunión anterior.

Eran reuniones no solamente para vernos y estudiar fraternalmente, sino también para discutir temas como la relación entre cultura de élites y cultura popular, eso nos llevó varias reuniones discutirlo, porque una de las preocupaciones nuestras era que en el tiempo en que Tráfico nació había un gran acriticismo, sobre todo en compañeros nuestros generacionales, es decir que se escribía un poco por inercia, pero sin hacer un balance explícito del legado literario que nosotros habíamos recibido de las generaciones anteriores.

Entonces lo que imperaba en el ambiente literario venezolano era, por una parte, el aislamiento del poeta, el individualismo, lo esteticista y el olvido de la historia, y ,por otra parte, el acriticismo y nosotros queríamos procesar la herencia literaria recibida, sobre todo de la poesía venezolana escrita en el siglo XX, nosotros quisimos reflexionar sobre el legado literario que recibimos, entonces en nuestras reuniones discutíamos y reflexionábamos sobre ese legado de la poesía venezolana anterior a nosotros.

Lía: -Armando, han pasado dos décadas desde que apareció Tráfico, qué elementos no suscribirías en este momento de lo expresado en el Manifiesto?

Armando: -Ese afán un poco mesiánico de llegar con la poesía al barrio, a la fábrica, al cuartel, a los diferentes ámbitos donde se mueve el pueblo obrero y campesino, eso ahora me luce un poco idílico, y romántico.

Lía: -Bueno, por el momento político que vivimos, ahora cuadraría muy bien...

Armando: -Me parece que esa propuesta es un poco mesiánica porque es evidente que los canales de producción y de distribución y de circulación de la poesía culta, al menos en occidente, en la civilización occidental se distancian mucho de lo generado en lo más raigalmente popular.

Entonces es un poco extrapolar el discurso poético, haciéndolo dirigir sus enfoques y sus procedimientos a las clases más desposeídas; por más que el discurso poético pueda recoger la pretensión subjetiva del poeta, acercarse a la historia y por más que el compromiso ético del poeta como intelectual en la sociedad deba establecer una cierta conexión de compromiso con la justicia social, no podemos llevar directamente la poesía al cerro, a la fábrica, al barrio, al cuartel, al ámbito donde viven obreros y campesinos, la población

marginal porque constituye una especie de fórceps muy arbitrario con respecto a la naturaleza misma de la palabra poética.

No hay que olvidar que Eliot decía que para un poeta, la poesía sólo tiene una relación indirecta con su pueblo, que su relación fundamental es con su lengua, uno puede criticar tal vez el radicalismo de Eliot, pero hay mucha verdad en lo que él dice. El poeta en tanto poeta es heredero de una tradición cultural que tiene que ver con el idioma, claro en un país del tercer mundo y de Latinoamérica como es Venezuela, el poeta automáticamente por serlo, se desdobra también en intelectual y eso le da, le otorga a ese poeta un carácter de obligatoriedad moral con respecto a su pueblo y a los instruidos, y a los oprimidos de ese mismo pueblo.

Pero en tanto y en cuanto es poeta, a la hora de hacer poesía, más allá de sus intenciones subjetivas de solidaridad entrañables con el pueblo y con los oprimidos, su preocupación básica debe ser la de escribir una óptima poesía en su idioma.

Lía: -Armando, con movimientos anteriores a Tráfico como El Techo de la Ballena hubo un interesante encuentro entre literatura y artes plásticas,

ustedes como Tráfico vivieron algún tipo de experiencia que los vinculara con artistas plásticos?

Armando: -Nosotros no logramos dar el salto hacia la búsqueda de convergencias con artistas plásticos o con músicos, o con hombres y mujeres del teatro. Pero era una preocupación subyacente en nosotros, por ejemplo, a mí me interesó siempre el trabajo de Carlos Zerpa y veía que esa era una propuesta parecida a lo que nosotros buscábamos, pero mi conocimiento en el dominio plástico es muy escaso.

Lía: -Armando, siempre me ha parecido muy interesante esa relación especial que mantienes con Dios, cuéntame un poco.

Armando: -Esa es una relación muy ancestral en mí, no depende para nada de Tráfico, pero quiero decir mi relación con Dios, con el Dios cristiano viene básicamente de mi formación espiritual y humana con los jesuitas, es muy importante ahí la instancia familiar, mi papá era un buscador de Dios, a su manera, pero en él se mezclaban una lecturas muy heteróclitas, y había cierta arbitrariedad en su búsqueda personal de lo sagrado.

Mi mamá era una católica por ósmosis cultural, aunque tenía una piedad muy sencilla, muy elemental, esa piedad religiosa permanecía como en las capas más superficiales de su personalidad.

Es sobre todo el colegio san Ignacio y después el noviciado y los dos años posteriores al noviciado jesuita, que pasé en la compañía de Jesús lo que me volcó a una búsqueda de Dios, sin la cual yo no me reconozco, es decir, creo que ahora soy más cristiano que nunca a mis 51 años.

Entonces lo que mi condición cristiana pudo influir en mi opción por Tráfico es sobre todo el punto de vista ético, yo te decía al comienzo que en Tráfico buscábamos una palabra compartida y eso es radicalmente una propuesta cristiana, la palabra judeo, cristianamente hablando, es interlocución, es interpelación con uno, personal y colectivo, no es el aspecto mallarmeanamente cónico de la palabra, la palabra introvertida, la palabra cerrada sobre sí misma, explorando en sus propias condiciones y posibilidades, lo que le interesa a un hombre cristiano vinculado a la poesía, sino la palabra como don de sí, la palabra como apuesta por esa interpelación y esa interlocución con los otros.

Aparte hay una influencia de lo cristiano en materia de Tráfico, por ejemplo en la palabra como servicio, ahí en el Manifiesto se habla de una

palabra que reivindica la dimensión servicial de la verbalidad, entonces esas son cosas que mi opción por Tráfico le deben al cristianismo.

 Mi acercamiento a la poesía exteriorista nicaragüense de la que doy cuenta en Yo que supe de la vieja herida en Postales de Solentiname, se debe a una experiencia en Nicaragua junto a Ernesto Cardenal, y que se debe a mi experiencia cristiana por los 4 costados, entonces mi relación con Dios trasciende a Tráfico, pero marca también mi experiencia con Tráfico.

Mérida, Julio de 2001

www.bdigital.ula.ve

ANEXO III

ENTREVISTA CON ERNESTO LEÓN

Lía Alzate

¿Qué se planteaba un artista joven como tú dentro del gran movimiento plástico que tuvo lugar en la década del '80?

Cuando yo llegué a los Estados Unidos venía de hacer una estética muy venezolana, un dibujo muy meticuloso y me encuentro con un mundo extraordinario, la primera vez que vi una pintura de Kister, sentí como un calor en el cuerpo y recuerdo que entendí que, a partir de ese momento, ya lo formal no tenía ningún sentido.

Cuando me hice la pregunta qué hacía a esta pintura tan especial, que yo la sentía en el cuerpo, tan diferente, en ese momento, comprendí que algo estaba pasando. Acababa de entrar a la universidad, justamente en el shojo, donde se estaban gestando todos esos movimientos. Es el gran momento del neoexpresionismo, y todas sus consecuencias.

Por esos días, había una clase de Aldo Rossi, uno de los hombres más importantes del pensamiento postmodernista, asisto a sus charlas, y esto unido a todos los movimientos que estaba viendo en Nueva York, hicieron que empezara a comprender la importancia de la libertad en el arte, de los grandes

formatos, de la participación del cuerpo en el acto de pintar, para sudar pintando.

Comienzo a entender la importancia de introducir los grandes formatos en los espacios urbanísticos, en esos espacios griegos, inspiración del postmodernismo, entiendo que se trataba de hacer una pintura, en donde todas las cosas fundamentales que se habían hecho en la historia, había que aprovecharlas, mezclando, combinando esos espacios urbanos, con arte ingenuo, con una paleta de colores desordenados, había que apoyarse también en el instinto.

-¿Cómo insertas en tu obra esa experiencia vivida en Nueva York?

La historia estaba fragmentada y se comenzaba a desarrollar un gran movimiento radical, basado en conceptos tradicionales, en donde algunos pensaban en las áreas más aristocráticas, pero lo más importante era la recepción de la obra, se trataba de romper con todo, era una reflexión humanizada.

De ahí se derivaron una gran cantidad de movimientos, en ese momento yo hacía muchas cosas: veía películas, hacía arte conceptual, esos movimientos neoexpresionistas fueron avasallantes, por lo menos, en Nueva York. En Inglaterra no, en Francia tampoco, había muchos movimientos más ricos plásticamente, en Italia, que en aquellos países.

Cuando regreso a Venezuela, me encuentro con Diego Rísquez, pensando en hacer una película; encuentro nuevamente a Carlos Zerpa, Irazábal, me

metí de lleno en la plástica, y entendí inmediatamente que el lenguaje postmoderno, había que traducirlo a lo que estaba aconteciendo en Venezuela, ahí entré en contacto con muchos artistas, galerías, críticos de arte, con Axel Stein, la Sala Mendoza. Mucha de esta gente está viva, otros no.

¿Cuál es tu reflexión sobre lo postmoderno en tu obra?

La base teórica de la visión postmodernista de la pintura está en la reflexión de todo lo que había sucedido, por ejemplo, los grandes formatos son una forma de rendirle culto a la propia pintura, culto al espacio griego.

Cuando recurro a los íconos nacionales, al escudo, al pájaro nacional, en *Así yo pinto para ti*, estoy recurriendo a una serie de elementos que tienen que ver con la fuerza visual, con la combinación de colores tribal.

Después me fui a La Guajira, me dediqué a pintar pájaros venezolanos, a pintar cosas que tenían relación con Venezuela, pero con una visión historicista, con eso que Rísquez estaba haciendo en el cine, también entro en contacto con algunos poetas.

- *Así yo pinto para ti* es una obra emblemática de la década de los '80 en Venezuela ¿qué puedes decirnos de ella?

Es una pieza de formato grande, fondo claro azul, dividida en dos, por un lado una mata de guindas, como las que venden en los supermercados, esta mata de guindas tiene un círculo rojo, también tiene 3 ó 4 hojas, cada hoja está

dibujada con un estilo diferente de la historia del arte, una como Wilfredo Lam, otro al estilo cubista, otra al estilo de Rauchenberg, otro al estilo de Matisse, otra al estilo fauvista.

Por otro lado está el turpial, para poder entenderlo hay que manejar que yo dibujé muchas aves venezolanas, he sido aficionado a las aves, lo retomo como ícono nacional, anteriormente no se había tomado el turpial como tal, incluso lo he visto poco en la literatura venezolana y, una que otra vez, en la música llanera.

Se ha dicho que es un ícono de los '80, yo creo que es porque pronostica la realidad nacional, representa el drama de lo que se estaba viviendo.

Hay un aspecto autobiográfico en esta pintura. Hay una combinación de dramas: el símbolo nacional, que estaba muy presente y la búsqueda de una visión naturalista que es una visión muy modernista.

También hay una combinación de ingenuidad que le pertenece al niño, una combinación de drama, que le pertenece a la ópera, no a la italiana, sino a la alemana, pienso en Butter, un alemán que se representa un sueño, una pesadilla, tiene ese espíritu dramático del sueño profundo y la locura, a la vez tiene un toque de apariencia naturalista, también alemana del siglo XVIII: naturaleza, plantas y aves tiene un toque de gestualismo de los años '50; nuevo expresionismo alemán, es esa combinación de cosas, pero planteadas como un hecho literario, reflexivo, en el que se hace con lo mejor que uno ha descubierto en la historia, digamos, este tipo de cosas no buscaban romper con nada, sino más bien, reflexionar la historia, de una manera, sensata.

Una reflexión sensata, no como me dijo en una oportunidad Manuel Espinoza, que eso que yo hacía era la expresión de una gran decadencia, no, nada de eso, se trataba de una reflexión muy seria, sobre las corrientes más importantes que se habían dado en la historia, incluso está presente algo de la era postnuclear, esa ha sido una de mis obsesiones.

Cuando llegué del exterior, estaba cansado de aquella gente que hablaba de la corrupción, de que los sindicatos pararan al país, de que siempre hubiera una queja, me cansé de las malas noticias, estaba fastidiado. Yo vengo de una Venezuela donde no había novedad de tipo político.

- ¿Qué puedes decirnos de los diferentes temas que aparecen en tu obra, la soledad, por ejemplo, el drama del hombre en cualquier época?

La soledad, siempre están presente en mi obra, yo aprovecho todo lo que salga de mí, esto es un tema que estoy tratando en los videos. Esa tradición me viene de los dibujos, el tratamiento que he dado a el ser humano, el hombre, la mujer, la sexualidad, la preocupación, el sueño, la tristeza.

Un drama que siempre me ha obsesionado es el paisaje que me rodea, por eso es que uno pinta, ese es el drama que he manejado en toda mi obra, dramatizo la realidad, a través de una cosa tan dulce como un pajarito, hay una relación profunda con la muerte, porque no le llegan las palabras.

Houston, Diciembre 2001

ANEXO IV

ENTREVISTA A YOLANDA PANTIN

Lía Alzate

¿Quisiera que habláramos sobre la génesis de Tráfico, cuáles fueron las principales motivaciones estético-literarias para que ustedes se propusieran crear un grupo y proclamar un Manifiesto?

Tráfico se desprendió del Taller Calicanto, del que alguno de nosotros formábamos parte. Fue un desprendimiento natural sobre la base, cierta o no, de que Calicanto privilegiaba modos de acercamiento a la escritura poética, conducidos de la mano de antonia palacios quien era nuestra guía.

Antonia traía sus lecturas, sus relaciones de odio y afecto por ciertos escritores y ciertos libros. Ella misma nos transmitió, siendo que éramos muy jóvenes, una manera de decir y de escribir. Ante la atmósfera literaria que antonia creaba en torno suyo, los futuros miembros del grupo tráfico sentíamos un creciente malestar. De pronto sentimos a calicanto un poco al margen de lo que entendíamos por “calle” y “realidad”.

En mi caso particular yo venía de escribir y publicar Casa o lobo la mayoría de cuyos textos los compartí en el taller y fueron bien considerados por el grupo. Pero Casa o Lobo recoge mi experiencia de casa de infancia, en un territorio mitificado que poco tenía que ver con mi nueva situación de persona urbana en caracas y no de persona que ha crecido en el pueblo de

Turmero. Mi malestar personal coincidió con calicanto cuando llevé al taller textos que no tenían la intención de ser “poéticos”, textos muy banales que fueron escritos y llevados al taller con el ánimo de molestar.

Yo sentía una rabia muy grande por mi condición doméstica, de ama de casa, en su pequeño y mediocre reino. Sentía una rabia muy grande cuando veía la distancia entre la yolanda de Casa o lobo y la Yolanda que ahora se desenvolvía en la “realidad” y en la “calle”, calle y realidad que en mi caso era apartamento, maternidad, etc., todo lo que rodea a una mujer común y corriente.

Pero habría que considerar los casos particulares de cada uno de los miembros del taller. Ahora, independientemente de nuestras particularidades, a todos nos unía el deseo de proponer un discurso alternativo al que se manejaba en calicanto, un discurso cercano a nuestras cotidianas vivencias, iguales a las de tantas personas.

¿Específicamente en lo referente al lenguaje, su manejo desde el punto de vista poético, qué cambios plantearon, y qué cosas novedosas propusieron ustedes?

No propusimos nada novedoso, de hecho, a la distancia, el grupo se presenta como anacrónico. Pero en nuestro pequeño círculo literario y de acuerdo a las expectativas del lector común, sí propusimos un lenguaje cercano, como dije, a la experiencia común, cotidiana, insuflado por la exaltación literaria y la intelectualización de esos mismos hechos. Así que no propusimos nada nuevo pero sí necesario desde el punto de vista de la recepción que tuvieron tanto el manifiesto y como los poemas del grupo.

Pienso que en ese momento había en la gente la necesidad de recibir algo como lo que nosotros ofrecíamos. Y eso no tiene que ver con calidad literaria sino con cosas más complejas y elementales que escapan a mi comprensión y análisis. Esa es mi opinión muy personal.

Por qué ustedes, poetas jóvenes, que propusieron una ruptura con la vanguardia poética de los '60 y de los '70, toman la Poesía Conversacional como eje estético del grupo, algo que se remonta a los años '20, el movimiento New Poetry, de Estados Unidos; no era eso un desfase histórico?

Éramos muy jóvenes y por lo tanto presumidos e ignorantes. Pero también éramos “auténticos” en el sentido que no queríamos engañar a nadie y menos a nosotros mismos, éramos en ese sentido sumamente serios. Pero éramos, sobre todo, muy ingenuos, puristas y moralistas.

El encuentro con la poesía conversacional lo que hizo fue reforzar nuestras premisas, darnos la seguridad que no teníamos, ni remotamente. Era como si Antonio Cisneros, por ejemplo, nos diese permiso para continuar, y así Mario Rivero, Juan Gustavo Cobo Borda, Idea Vilariño, José Emilio Pacheco, Cardenal, lecturas que conciliaban en nosotros el énfasis en lo conversacional y también en lo sentimental, en el melodrama y no en la tragedia. Todo ello para “comunicar” una experiencia personal, una experiencia que pudiera ser compartida. Para nosotros era muy importante que el otro recibiera el poema, y eso lo puedo valorar con más claridad a la distancia.

¿Cómo reinsertaste esa tradición de la poesía conversacional en su poesía?

En nuestras lecturas privilegiábamos al Chino Valera Mora y al primer Caopolicán Ovalles, sobre todo. Éramos conscientes de una deuda pero no creo que nos planteáramos el tema de la continuidad, porque nos separaban al mismo tiempo y de manera paradójica, la manera de asumir el hecho poético, aquello que tenía que ver con lo estrictamente vivencial y que se traducía en bohemia y nocturnidad. Nosotros privilegiábamos lo “solar”. También nos separaba la filiación con el surrealismo de los miembros, sobre todo, de la generación de los sesenta quienes hacían de la “conversación” y del texto poético un asunto algo delirante y no “claro” como nosotros lo pretendíamos.

¿Cuáles son los temas más importantes de tu trabajo creativo como poeta?

Los temas son los mismos de siempre: el amor, la muerte, la soledad. Lo importante para mí es la manera de encarar esos temas, la manera de eludir el lugar común, aunque mi poesía está afianzada en el lugar común, sólo que yo lo tuerzo un poco para obligarlo a decir. Me ha tentado desde hace un tiempo escribir acerca del tema del lugar común pero visto también como el lugar de encuentro, el lugar donde el otro existe. En todo caso es un reto para mí torcer un poco la expresión común y deslizarla hacia otro lugar. Pero es cierto que mi poesía está saturada de frases hechas.

¿La muerte aparece en algunos de tus poemas, como sientes la muerte?

Yo empecé a escribir poesía cuando de una manera trágica en un accidente murieron dos de mis hermanos. Por eso ese tema está tan presente en mi trabajo. Mi primer libro Casa o Lobo es un intento de elaboración de ese duelo.

¿Puedes hablar de algunas influencias en tu poesía, el caso de escritoras o escritores que hayan sido determinantes?

No puedo hablar de una influencia en el sentido estricto de la palabra, sin embargo, en el proceso de escribir mi libro Correo del corazón que coincide con la poética del grupo me interesó mucho la poesía de Idea Vilariño, por la mezcla de lirismo y prosaísmo, altamente elaborado y los primeros libros de Cristina Peri Rossi, donde aprecié el tono de la poesía narrativa y sus posibilidades. Curiosamente ambas son mujeres y en tal sentido tendría que reconocer a la distancia que la lectura de poesía producida por mujeres me pareció, por los temas que introducía y su tratamiento, muy estimulante.

Empecé a valorar y en esto coincidí con muchas escritoras y poetas de mi generación una manera de ver el mundo, una forma de valoración que me parecía específica de las mujeres.

Caracas, Marzo 2002

ANEXO V

ENTREVISTA A IGOR BARRETO

Lía Alzate

- ¿Quisiera que habláramos sobre la génesis de Tráfico, cuáles fueron las principales motivaciones estético-literarias para que ustedes se propusieran crear un grupo y proclamar un Manifiesto?

La mayoría de nosotros formábamos parte del taller Calicanto y después de algún tiempo empezamos a sentirnos sintonizados con la expresión de algunas cosas en la poesía, que no eran compartidas ni por Antonia, ni por otros integrantes de Calicanto, como eran: el acercamiento a la cotidianidad, la reivindicación del yo, la sentimentalidad latinoamericana, eso entendido, desde la primera persona del singular.

Se da entonces un quiebre emotivo con Antonia Palacios, no es una ruptura, sino que ella representaba una manera de decir literariamente, aunque reconocíamos su importancia, sentimos que teníamos que irnos de allí.

- Vamos a referirnos ahora específicamente al Manifiesto

El Manifiesto se dio, porque era una necesidad comunicacional.

¿Específicamente en lo referente al lenguaje, su manejo desde el punto de vista poético, qué cambios, qué cosas novedosas propusieron ustedes?

Nosotros retomamos la poesía anglosajona, la poesía castellana, de México, y de España, estructuramos una crítica a un lirismo convencional, a palabras sagradas, a la vanguardia surrealista, ten en cuenta, que éramos muy jóvenes, y estábamos tratando de construir una obra personal.

¿Podemos hablar de Tráfico como un grupo de poetas comprometidos?

No podemos hablar propiamente de esta forma, pues en nuestra poesía, no hay un compromiso político, como el de los poetas en Nicaragua, o en Cuba, que nos antecedieron. Teníamos nuestras ideas políticas, una sensibilidad, una cercanía con algunos movimientos políticos que se estaban dando en Latinoamérica, pero no participamos directamente. Armando Rojas Guardia vivió en Nicaragua, sí tuvo un contacto directo con Ernesto Cardenal y con la revolución nicaragüense, pero ese es un caso particular.

En nuestro caso, la poesía conversacional tenía más que ver con la oralidad, con esa cotidianidad, propia de la ciudad, más que con lo político. Lo anecdótico, la crónica, era una poesía más sustantiva, menos objetivada, hay una ruptura con el poeta maldito, con los arquetipos del poeta de la nocturnidad poética.

¿Cuáles son los temas más importantes de tu trabajo creativo?

Los temas siempre son los mismos, está el amor, la soledad, la muerte, el amor es muy importante, tiene que ver con la definición sexual, la manifestación de lo que sentimos.

Para mí, la soledad es un tema que tiene que ver con la ciudad, una manera de experimentarla; las grandes ciudades son templos de la multitud. Yo siempre relaciono la soledad con el exilio, en el caso de algunos de nosotros, en Tráfico, que veníamos de ciudades del interior, es el vínculo con un pasado que casi ha desaparecido, la soledad tiene una connotación también con la incomunicación.

Entiendo la muerte como una energía, una energía ordenadora, y esto es muy importante dentro de la arquitectura del texto. Es como una conciencia que gravita sobre el poema. Acabo de terminar un libro, llamado Carama, es un largo poema épico, donde la muerte ocupa un lugar fundamental.

¿Con qué objeto hacían los recitales?

Los recitales eran una manera de acercarnos a la gente, de comunicarnos con ellos, que la gente participara de lo que estábamos haciendo.

¿Cuál es tu reflexión sobre ese largo poema llamado Ciudad Alianza?

Es un poema confesional, tiene que ver con un período de mi vida, que yo quise reivindicar. La gran protagonista del poema es la clase media, y Tráfico se identificó con la clase media, que era lo negado por los intelectuales de la generación del '60, ellos no querían reflejar el lenguaje, las costumbres, la emocionalidad de esa clase media. Nosotros hablábamos como representantes de esa clase media, que venía de un cierto auge, y ya empezaba a entrar en decadencia.

Durante el período de Tráfico, publiqué **Y si el amor no llega**, y un poco más adelante **Soy el muchacho más hermoso de esta ciudad**, que tiene mucho que ver con Tráfico, pero es más elaborado que el anterior.

- A 20 años de Tráfico, ¿qué puedes decirnos de esa experiencia?

No estoy en condiciones de responder eso, todos estamos en proceso de creación, tenemos compromisos existenciales, no me he detenido a pensar eso, estoy inmerso en la corriente de mis preocupaciones de pensamiento y escritura. A veces participo en recitales, pero estoy aislado. El poeta problematiza su momento, tengo 49 años, y no sé qué pasará después.

Creo que Tráfico fue muy importante en su momento, se ganó un espacio, una manera de decir, por ejemplo, Armando Rojas Guardia es hoy una referencia, él además de toda la significación que tiene como poeta, pudo exteriorizar abiertamente su homosexualidad dentro de su poesía, sin ser atacado por esto.

Creo que cada uno ha acentuado sus búsquedas, hemos continuado el proyecto inicial, pero cada uno con un lenguaje poético propio, yo comencé con un ciclo llamado Poesía de la tierra, allí están muchas de las ‘clave’ de mi

poesía, tengo un lenguaje más maduro, aunque uno escribe siempre con muchas incertidumbres.

¿Por qué se separaron?

La disolución del grupo se da, porque pasa igual que en los matrimonios, la convivencia se agota. Cada quien quiere hacer las cosas a su modo, buscar un camino personal. No hubo un hecho concreto, para que se diera la ruptura.

Caracas, Marzo 2002

www.bdigital.ula.ve

BIBLIOGRAFIA

www.bdigital.ula.ve

BIBLIOGRAFIA

- Alzate, L.A. (1996). Trayectoria vital de un artista: Ernesto León. Heráldica de nuestro tiempo. (Comp.). Caracas: Centauro.
- Aries, P. (1999). El hombre ante la muerte. Madrid: Taurus.
- Avila, A. (1993). Imágenes y Símbolos. Barcelona: Anthropos.
- Bachelard, G. (1986). La Poética del Espacio. México: Fondo de Cultura Económica.
- Balza, J. (1985). Ideario de Silencios. Caracas: Mendoza.
- Barreto, I. (1983). Y si el amor no llega. San Fernando, Edo. Apure: Rómulo Gallegos.
(1986). Soy el muchacho más hermoso de esta ciudad. Caracas: Fundarte.
- Baudrillard, Jean. El intercambio simbólico y la muerte. Caracas. Monte Avila, 1980.
- Bravo, V. (1985). Los Poderes de la Ficción. Caracas: Monte Avila.
(1994). Letras en el sueño. Mérida: Venezolana.

- (1994). Ensayos desde la pasión. Caracas: Fundarte.
- Cadenas, R. (1979). Derrota. Caracas: Fundarte.
- Camon Aznar, J. (1977). Pintura Moderna: Simbolismo-Modernismo. Barcelona: Plaza y Janés.
- Cárdenas, M. L. (1985). El rumbo postcontemporáneo de la pintura. Catálogo de la Exposición. Caracas: Mendoza.
- Castillo Zapata, R. (1984). Árbol que crece torcido. Caracas: Del Guaire.
(1995). Providence. Caracas. Angria.
- Cerda Cuitiño, M. (1993). Estudios de Literatura Latinoamericana. Mérida: Consejo de Publicaciones, ULA.
- Chevalier, J. (1984). Dictionnaire des symboles. París: Robert Laffont.
- D'Empaire, Oscar. (1987). La presencia guajira en los tapices de Ernesto León. Porlamar: Museo de Arte Contemporáneo Francisco Narváez.
(1986). Tapices. Maracaibo: Centro de Bellas Artes.
- De Micheli, M. (1974). Las Vanguardias Artísticas del Siglo XX. México: Siglo XXI.
- De Souza, S. (1998). El Cambio de Época y sus Implicaciones.

Costa Rica: ISNAR.

Díaz Orozco, C. (1997). El Mediodía de la Modernidad en Venezuela. Mérida: Venezolana.

Duque, L. A. (1985). El arte después de los ochenta. Caracas: Mendoza.

Eliot, T.S. (1968). Función de la poesía y función de la crítica. Barcelona: Seix Barral.

Foucault, Michel. (1981). Esto no es una pipa. Buenos Aires: Anagrama.

(1986). Las palabras y las cosas. México: Siglo XXI.

García M., G. (1977). Diez narradores colombianos. Barcelona: Burguesa.

Guevara, R. (1985). Venezuela en la XVIII Bienal Internacional de Sao Paulo. Caracas: Museo de Bellas Artes.

(1979). Primer Salón del Dibujo Nuevo en Venezuela. Caracas: FUNDARTE.

Guzmán, P. (1992). Ser Otro. México, D.F.: Armando Reverón, Embajada de Venezuela en México.

Gombrich, Ernst. (1965). Historia del Arte. Barcelona: Kairós.

Habermas, Jürgen. (1985). La Postmodernidad. Barcelona: Kairós.

Heidegger, M. (1995). Caminos de Bosque. Madrid: Alianza Universidad.

Hemingway, E. (1975). París era una fiesta. Barcelona: Seix Barral.

León, E. (1989). La Mano. Exposición Internacional por el fin del hambre en el mundo. Artist to end Hunger, Inc. y Worldview International Foundation. Madrid: Julio Soto, S.A.

(1988). José Félix Ribas: Una proposición conceptual. Caracas: PDVSA.

Lessing Gottold, Efraim. (1985). Laocoonte. Barcelona: Orbis.

López O., A. (1995). El camino de la alteridad. Caracas: Fundarte.

Lovera Navarro, N. (1993). Los animales en el arte contemporáneo venezolano. Maracay: Museo de Arte de Maracay.

Macherey, P. (1974). Para una teoría de la producción literaria. Barcelona: Kairós.

Márquez, Alberto. (1989). Circulación de la sangre. Caracas: Angria.

- Márquez, Miguel. (1981). Soneto al aire libre. Caracas: Angria.
(1982). Cosas por decir. Caracas: CELARG.
- Molina, Molina. J. (1998). Hendidura e Hipérbole del Cuerpo. Mérida: Venezolana.
- Morin, E. (1994). El hombre y la muerte. Barcelona: Kairós.
- Ordaz, R. (1993). Diario de Derrota. Caracas: José Antonio Ramos Sucre-CONAC.
- Palenzuela, J. C. (1992). Imágenes de Ernesto León. Caracas: Galería D'MUSEO.
- Panovsky, E. (1974). Estudios sobre Iconología. Madrid: Alianza Universidad.
- Pantin, Yolanda. (1981). Casa o Lobo. Caracas: Monte Avila.
(1985). Correo del Corazón. Caracas: Monte Avila.
(1991). Poemas del Escritor. Caracas: Fundarte.
- Pau-Llosa, R. (1991). La simbolización del tiempo en Ernesto León. Caracas: Galería Astrid Paredes.
- Paz, O. (1986). Los Hijos del Limo. Bogotá: Planeta.
(1990). La Otra Voz. Barcelona: Seix Barral.
(1986). El Arco y La Lira. México: FCE.

Pérez Borjas, E. (1991). Dime cómo vives. Caracas: Arte.

Picón Salas, M. (1984). Formación y Proceso de la Literatura Venezolana. Caracas: Monte Avila.

Pozuelo, J. M. (1992). Teoría del Lenguaje Literario. Madrid: Cátedra.

Praz, Mario. (1979). Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales. Madrid: Taurus, S.A.

Rafalli Arismendi, E. (1991). 10 De los '80 en los '90. Caracas: CANTV.

Rivero, Mario. (1980). Baladas. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.

Rocca, C. (1992). Hacia una teoría del dibujo. Mérida: Consejo de Publicaciones, ULA.

Rojas Guardia, A. (1985). Yo que supe de la vieja herida. Caracas: Monte Avila.

(1985). Poemas de Quebrada de la Virgen.

Maracay: Secretaría de Cultura del Estado Aragua.

(1979). Del mismo amor ardiendo. Caracas: Monte Avila.

(1994). La Nada Vigilante. Caracas: Pequeña Venecia.

Santaella, J. C. (1992). Manifiestos Literarios Venezolanos. Caracas: Monte Avila.

Selden, R. (1994). La Teoría Literaria Contemporánea. Madrid: Cátedra.

Stein, A. (1990). Tropical Birds. Londres: Bolivar Hall.
(1988). Three Venezuelans in Two Dimensions. Nueva York: Americas Society Art.
(1987). Sequía. Caracas: Sala Mendoza.

Viloria, E. (1994). Lo animal en el arte contemporáneo venezolano. Caracas: Pavilo.

www.bdigital.ula.ve

Tuchman, P. (1991). Venezuela The Next Generation: 9 Painters. Miami: Community College Wolfson Campus.

Wirth, O. (1996). Le Tarot des Imagiers du Moyen Age. París: Robert Laffont.

Zambrano, G. (1993). Los Verbos Plurales. Mérida: Venezolana.

FUENTES HEMEROGRAFICAS

Alzate Rendón, L. A. (1992, Septiembre 18). *La reinención de un estilo*. Catálogo José Félix Ribas (6), p. 1.

Antillano, Laura. (1980, octubre). *Aquí no ha pasado nada*. *Papel Literario*. El Nacional, p. 1.

(1980, Noviembre, 09). *La Mejilla para una Agresión*. *Papel Literario*. El Nacional.

Araujo, E. (1985, Marzo 10). *La importancia de llamarse Ernesto León*. El Nacional, p. C-20.

Arbeláez, M. (1987, Junio). *Un gran espíritu guajiro se apodera del Museo Francisco Narváez*. Sol de Margarita, p. 4.

Auerbach, R. (1986, Enero). *Cuatro proposiciones venezolanas en Sao Paulo*. Criticarte. (8), pp. 5-6.

Balza, José. (1989, Octubre 01). *Ideario de Silencios*. Reporte. Revista del Diario de Caracas, p. 17.

Blanco, N. (1992, Noviembre 19). *El instinto es el camino de mi arte*. El Nacional , p. C-12.

Bravo, V. (1994, Ene-Abril). *Introducción al Debate de la Modernidad*. Actual. (28), pp. 7-16.

Delgado, L. (1987, Julio 07). *Soy un artista conservador*. El Universal. (4), p. 1.

Dahbar, Sergio. (1981, Diciembre, 20). *¿Para qué Tráfico y Güaire?*. *Papel Literario*. El Nacional.

D'empaire, O. (1985, Diciembre 15). *La presencia guajira en los tapices de Ernesto León*. Panorama, pp. 1-8.

Ernesto León Gran Hombre. (1990, Enero 22). El Nuevo País. (Exposición Rainforest art exhibition), p. 25.

Ernesto León afirma en su obra el tema ecológico. (1990, Enero 20). Diario de Caracas, p. 30.

Ernesto León expone en Colonia. (1988, Mayo 07). El Mundo, p.33.

Ernesto León inaugura muestra de tapices en CBA. (1986, Febrero, 02). Panorama, p. 12.

Ernesto León expone en la Sala Mendoza. (1989, Septiembre 29). El Mundo. (Exposición Ideario de Silencios), p. 33.

Guevara, R. (1987, Diciembre 08). *La urgencia del paisaje*. El Nacional, p. C-12.

(1987, Julio 14). *Expuesto al clima*. El Nacional, p. C-8.

González, J. A. (1992, Diciembre 13). *La dialéctica de Ernesto León*. La Revista de Caracas. (70), pp. 14-17.

Guédez, V. (1987, Julio 12). *Aproximaciones evaluativas a su propuesta reciente*. El Universal. (4º), p. 5.

Jiménez Emán, Gabriel. (1980, Diciembre 05). *La Generación del Harakiri*. Papel Literario. El Nacional.

Jiménez, M. (1992, Noviembre 26). *Los '80 fueron una plataforma*. El Universal, p. 1.

(1990, Agosto 04). *Las aves como defensa y tema*. El Universal, p. 4.

(1987, Julio 12). *El disfrute simple de la pintura*. El Nacional, p. C-13.

(1985, Enero 05). *El arte no es más importante que la vida*. El Universal, p. 1.

Jiménez Ure, A. (1981, Febrero, 04) ¿Por qué generaciones

perdidas. *Cuerpo A-4*. El Nacional.

Liscano, J. (1981, Enero, 18). *Las Nuevas Generaciones Literarias*. *Papel Literario*. El Nacional.

Márquez, M. (1981, Enero, 18). *Ricardo Ray nos hace falta*. *Papel Literario*. El Nacional.
Tráfico, 20 años después. *Papel Literario*. (2001, Noviembre, 03). El Nacional.

Méndez, Consuelo. (1980, Diciembre, 12). *Una Generación Convergente*. *Papel Literario*. El Nacional.

Moros, C. (1981, Enero, 28): *Mea Culpa*. *Cuerpo C*. El Nacional.

Olalquiaga, M. C. (1981, Septiembre, 13): *El realismo en la poesía venezolana*. *Papel Literario*. El Nacional.

Pantin, Y. (1981, Julio). *La Poesía en casa*. Hojas de Calicanto.
(No. 10).

Ordaz, R. (1992, Marzo-Junio). *Realidad y Espejismo del Manifiesto Literario en Venezuela*. La Tuna de Oro. (13-14), pp. 5-6.

Pantin, B. E. (1992, Noviembre 20). *Los otros que son ellos*. El Diario de Caracas, p. 45.

(1990, Agosto 28). *Habla uno de los chicos malos de la plástica*. El Diario de Caracas, p. 49.

Ramos, M. E. (1988). *Ernesto León: El Jardín Botánico para la pintura*. Carta Ecológica. LAGOVEN. (41), p. 11.

Revista de Crítica Literaria Latinoamericana. (1982, Ene-Jun.) (mon.) Latinoamericana Editores. VIII, (15), pp. 30-53.

Rodríguez, P. (1990, Enero 28). *Cronista de la fauna americana*. 2001, p. 10.

(1990, Enero 20). *Tres aves a favor de la ecología*. El Universal. (4º), p. 2.

Rojas Guardia, Armando. (1980, Noviembre, 02). *¿La Discusión empieza?*. *Papel Literario*. El Nacional.

(1980, Octubre, 12). *Generación Perdida, Generación Hallada*. *Papel Literario*. El Nacional.

(1981, Mayo, 05) *La Discusión Termina (II)*. *Papel Literario*. El Nacional.

(1981, Junio, 28). *De la sentimentalidad y el Sentimentalismo*. *Papel Literario*. El Nacional.

Santaella, Juan Carlos. (1980, Octubre 05). *Una Generación Perdida*. *Papel Literario*. El Nacional.

Sanoja H., J. (1981, Diciembre, 20). *¿Para qué Tráfico y Güaire?* *Papel Literario*. El Nacional.

Stein, A. y Raffali N. (1985, Marzo). *No sé a dónde voy, lo hago con goce y naturalidad*. *Ernesto León*. Imagen. (100-5), pp. 32-33.

Varderí, Alejandro. (1980, Noviembre, 11). *Nuestro Espacio Intelectual*. *Papel Literario*. El Nacional.

Viloria, E. (1994, Octubre 20). *Ernesto León: la muerte absurda*. Diario de Caracas, p. 34.

OTROS

Castaño, L. y Anzola S. (1991). Análisis iconológico de la obra Así yo pinto para ti. Tesis no publicada. UCAB. Caracas.

Chevalier, J. y Gheerbrant, A. (1982). Dictionnaire des Symboles. París.

Hernández, R. (1994). El Arte de Ernesto León. Díptico. Viajando por Venezuela. Caracas.

Olsen, R. (1990, Octubre). León y Maya pintan juntos en Richmond Park. Londres.

www.bdigital.ula.ve

ANEXOS

Anexo I :
Breve Reseña Biográfica

AnexoII:
Alzate, L. Entrevista con Armando Rojas Guardia. (2001). Mérida.
Entrevista con Ernesto León (2002, Enero). Estados Unidos.
Entrevista con Yolanda Pantin (2002, Febrero). Caracas.
Entrevista con Igor Barreto (2002, Marzo). Caracas.

PÁGINA WEB

Poesía Conversacional. (1990) (On Line) Disponible en: [HTPP//www.Tercera.Icarito.cl](http://www.Tercera.Icarito.cl). (Consulta: 2001, Octubre 15).

La Muerte (1994). /Argos 13/(On Line) Disponible en: [HTPP//Network.Net.Ar](http://Network.Net.Ar). (Consulta: 2001, Julio 20).

La Página del Viajero Solo (1985) /Ensayo/. (On Line). Disponible en: [HTPP/Yahoo.Auctions](http://Yahoo.Auctions). (Consulta: 2001, Agosto 14).

Yolanda Pantin/Poesía. (1998). (On Line). Disponible en: [HTPP/Auyantepui.com](http://Auyantepui.com). (Consulta: 2001, Noviembre, 06).

Poetas. Mercurio. (1997). (On Line). Disponible en: [HTPP//www.sisib.ch](http://www.sisib.ch). (Consulta: 2001, Noviembre 08).

Ernesto León (1998). (On Line). Disponible: [HTPP:Analítica.com](http://Analítica.com). (Consulta: 2001, Diciembre 18).

ILUSTRACIONES

(Fig. 1). Así yo pinto para ti. Obra de Ernesto León.

(Fig. 2). Oído Medio. Obra de Ernesto León.

(Fig. 3). El Rey del Pescado Frito. Obra de Ernesto León.

(Fig. 4). S/T. Serie Sequía. Obra de Ernesto León.