

LA POESÍA VENEZOLANA CONTEMPORÁNEA: EL RUIDOSO SILENCIO EN LA ESTÉTICA DE REYNALDO PÉREZ SÓ

Giuseppe Gatti

(Universidad de Salamanca)

RESUMEN: El presente artículo trata de analizar la obra de un poeta venezolano contemporáneo, Reynaldo Pérez Só, en el marco de la poética del silencio. Se examina, por una parte, la importancia de la mística religiosa europea y de las filosofías orientales en la producción poética del autor, que abarca casi treinta años de su vida. Por otro lado, se comparan los rasgos peculiares de Pérez Só (minimalismo, búsqueda de Dios a través de la ausencia de sonidos, incorporeidad) con elementos de la poesía de Luis Alberto Crespo, otro poeta venezolano del silencio.

PALABRAS CLAVE: poesía venezolana - poética del silencio - mística - espiritualidad - minimalismo estilístico.

ABSTRACT: The purpose of this article is to present the production of Reynaldo Pérez Só, a contemporary poet from Venezuela and his poetic of silence. We will try to analyze, at first, the importance of European religious mysticism and Asiatic philosophies in his work, alongside 30 years. Then, we will compare the peculiar characteristics of Reynaldo Pérez Só's poetry (minimalism, search of God through the absence of sounds, body's transparency) with elements of the production of another Venezuelan poet of the silence: Luis Alberto Crespo.

KEYWORDS: Venezuelan poetry - poetic of silence - mysticism - spirituality - aesthetic minimalism.

"A plena luz, somos nuestra apariencia; en la oscuridad, somos lo más que alcanzamos de nosotros mismos y, por ello, ya no somos". (E. Cioran)

1.- APUNTES DE TRAYECTORIA ARTÍSTICA Y VITAL

Reynaldo Pérez Só, el poeta de una sola pieza. O, como afirma Juan Liscano, el poeta que "sólo ha escrito un poema". Puede parecer paradójico e incluso arriesgado acercarse a la obra poética de Reynaldo Pérez Só empezando por una afirmación tan voluntariamente provocativa; se puede correr el peligro de un encasillamiento a priori, con el consecuente inconveniente de sobrevolar sus versos como si de un conjunto homogéneo

e invariable se tratara, sin detenerse en los matices que cada palabra guarda. Incluso, se podría caer en el error de clasificar su poesía con criterios poco flexibles o simplistas. Una maniobra de acercamiento tan arriesgada no es sino el resultado de una complejidad poética que, a su vez, se refleja en la trayectoria vital del escritor.

Nacido en Caracas en 1945, Reynaldo Pérez Só se licencia en Educación por la Universidad de Carabobo y luego ejerce de médico cirujano hasta el momento en que decide dejar su país para viajar primero a Brasil –donde se matricula en un curso de postgrado en Literatura por la Universidad Federal de Río de Janeiro– y más tarde a París. En la capital francesa el poeta ejerce un papel activo en el movimiento del Mayo de 1968, cuyo foco central son las protestas universitarias de la Sorbonne, universidad que él frecuenta entre 1967 y 1969.

Durante la década de los '70, otra vez en Venezuela, Reynaldo Pérez Só es miembro del *Grupo de Valencia* y co-fundador de la revista "*Poesía*" junto a Eugenio Montejo, Teófilo Tortolero y Alejandro Oliveros. Para comprender el clima social y cultural que se vivía por aquel entonces en Venezuela es importante dar un paso atrás y asomarse a la ventana del pasado más reciente del estado caribeño: cuando Pérez Só vuelve a Venezuela, la nación se encuentra en una delicada etapa histórico-política, que había empezado en 1958, cuando –a raíz del fin de la dictadura– se había instaurado en el país una democracia representativa, como consecuencia de la toma de poder de una junta patriótica. Este orden democrático, fundado en un sistema de bipartidismo que presenta más de un parecido con el *turno de los partidos*¹ instituido por Cánovas del Castillo en España a finales del siglo XIX, llega a su fin en el año 1998, cuando Hugo Chávez se hace con la presidencia del Estado.

En este clima de renovada confianza, durante la década de los '70, Pérez Só es editor fundador de revistas como *La Tuna de Oro*, *La bicicleta*, *Amazonia*,

¹ Turno pacífico alternativo entre el Partido Liberal Conservador de Antonio Cánovas del Castillo y el Partido Liberal Fusionista liderado por Mateo Sagasta, después de la firma del Pacto del Pardo, en 1876. (cfr. Walther L. Bernecker, pág. 142).

y *Ediciones Poesía*, y al mismo tiempo – demostrando otra vez su “poliedricidad” cultural– destaca como incansable traductor de poesía inglesa, portuguesa, francesa, italiana, gallega, alemana, catalana, japonesa y en papiamento.² La cronología de su producción poética abarca los últimos treinta y cinco años de la vida cultural venezolana y cuenta con nueve libros publicados, un número indudablemente significativo, pero todavía lejos de la prolificidad poética de Luis Alberto Crespo –el otro gran poeta del silencio– cuyo camino en el mundo de la poesía se abre en 1968 con la publicación de *Si el verano es dilatado* y que en el 2003 llega a editar su libro número 14 (*La íntima desmesura*). La publicación del primer libro de Reynaldo Pérez Só, *Para morirnos de otro sueño*, se remonta al 1970, cuando el poeta tiene 35 años; en 1972 se publica *Tanmatra* y tres años más tarde ve la luz *Nuevos Poemas*. En la década de los ochenta sólo se editan dos libros: *25 Poemas* (1982) y *Matadero* (1986), mientras que en la década siguiente son cuatro los libros publicados en Venezuela: *Fragmentos de un Taller* (1990), *Reclamo* (1992), *Px* (1996) y *Solonbra* (1998). En el momento actual, en una etapa vital de recogimiento personal, Reynaldo Pérez Só se encuentra alejado de toda actividad literaria y ha atravesado otra vez el Océano para mudarse a Europa, en las islas Canarias.

2.- UN BALBUCEO EN EL SILENCIO

En un afán de clasificar cualquier actividad humana, se suele definir a Reynaldo Pérez Só como “poeta de lo breve” o maestro de la brevedad poética. Y es verdad: una parte de la complejidad temática mencionada a comienzo del texto depende de la constante utilización de lo breve en sus versos. Sin embargo, esta definición se torna disonante tras una lectura en profundidad de su poesía, por no abarcar la entera dimensión conceptual de su aniquilación física. Su brevedad es un *no querer decir, diciendo*. De este decir casi involuntario surgen inevitables cuestiones: ¿Cómo llega el poeta a la elaboración de una obra tan condensada, tan reducida a lo esencial? ¿A través de qué recorrido alcanza el despliegue de una metafísica tan abstracta? Una primera respuesta surge al remitirnos a las influencias

² Se trata de la lengua hablada en las islas de Curacao y Aruba, actuales dependencias de los Países Bajos.

iniciales que marcan la poética de Pérez Só: la mística española, el budismo Zen, la generación Beat norteamericana y otras fuentes orientales hindúes, en un crisol de referencias culturales que hizo que su poesía se definiera como "híbrida".

Estas influencias primigenias son evidentes en *Fragmentos de un Taller*, obra en la que el poeta se conecta a sus fuentes de carácter universal, valiéndose tanto de la Biblia como del Corán o de los textos de San Juan de la Cruz. "La Biblia nunca ha sido asunto de forma para formar el vacío... El *Cantar de los cantares* habla del hombre, no de formas, imaginaciones, fantasías. Los judíos, generalmente, escriben de sus miserias, grandezas; en ellos la imaginación no tiene lugar, porque la verdadera poesía es tocable. Juan de la Cruz, Fray Luis de León lo comprendieron, de ahí sus versiones, auténticas, fuera de toda imitación formal, [que] indagaron en lo tangible, vivido"³. Las fuentes que nutren sus versos, y que acabamos de mencionar, no pertenecen al mismo espacio poético de Luis Alberto Crespo, pese a que una parte de la crítica tiende a aglutinar el discurso literario de ambos autores bajo una común pertenencia a la estética del silencio.

Sin embargo, el silencio en Luis Alberto Crespo es un silencio relacionado con el espacio físico: a Crespo le apasiona oír el silencio; oírlo en la medida en que se aleja de Caracas, de lo urbano. En un acercamiento a la poesía bucólica de Jorge Manrique, Crespo busca el silencio en un sitio terrenal, rodeado de cardos, donde el mar se encuentra cerca de una llanura: en fin, en un desierto que tenga el mar a su lado. Si de veras Crespo pudiese vivir allí, no escribiría nunca más: y es justamente la carencia física de este lugar inalcanzable lo que le hace posible escribir, escribir y fantasear sobre este paraíso perdido.

En cambio, el silencio que construye Reynaldo Pérez Só es un silencio que no precisa de un lugar concreto: en su poesía no aparece la nostalgia por un lugar, no aparece ni siquiera un entorno geográfico definido porque su espacio físico es lo trascendente. Como dice el mismo autor, el silencio no es uno solo, sino que depende del amanuense. En el silencio de Pérez Só se vislumbra otra vez el árbol genealógico de su poesía, inspirada en el

³ Pérez Só, Reynaldo, *Antología poética*, Ed. Monte Ávila, Caracas, 1998, pág. 93.

budismo Zen: a través de frecuentes referencias a esta filosofía, el poeta plantea con pocas palabras el complejo mundo de la espiritualidad. El suyo es un continuo poético, un soliloquio sin interrupción discursiva, un ensimismamiento en comunicación con lo divino. Este ensimismamiento determina una aparente dificultad para expresarse, poniendo los cimientos para una poesía balbuceante, caracterizada por versos breves, en los que – a veces– la palabra se corta, dejando una inicial sensación de incompletud, de pensamiento inacabado, inexpresado.

En realidad, en este corte, el poeta da a la palabra el sentido de lo impronunciable y quizá una de las claves para entender su balbuceo poético sea la comprensión de que la pobreza expresiva es un medio para acercarse más a lo espiritual, a lo interior. La poesía se convierte así en un método de investigación interior: cuanto más balbuceantes los versos, tanto más estremecedor el vértigo, y mayor posibilidad de acercarse a lo supremo. Este planteamiento atribuye a la palabra un poder espiritual, en el sentido de convertirla en puente para la comunicación con lo sublime, lo cual lleva a Pérez Só a afirmar la sacralización de la palabra misma: “Un poema lleva a Dios, pues un poema es una forma de Dios. No es el hombre quien habla, es Dios, solamente Dios por medio del poeta. Salomón no nos canta en el *Cantar de los cantares*, es Dios, de aquí el misterio del verdadero poema”⁴.

3.- LA MIRADA CREADORA

Atribuyendo un poder sagrado a la palabra, el poeta se convierte en un sacerdote, en un oficiante; de esta forma, Pérez Só barre el dilema entre la aceptación de la palabra como don o como logro humano. Es el poeta quien está creando al creador. Aparentemente se podría afirmar que el *ars poética* que Pérez Só pone de manifiesto en *Fragmentos de un Taller* confluye –aunque matizada– con el creacionismo de Vicente Huidobro; sin embargo en la obra del escritor chileno la fascinación por el *Übermensch* de Nietzsche se manifiesta de una forma anti-divina: Dios ha muerto, el hombre ya está solo y no le queda otro remedio que ocupar el espacio dejado vacío por él. En la obra de Huidobro el hombre es, sí, un creador, pero afectado por una

⁴ Pérez Só Reynaldo, “*Antología poética*”, op. cit. p.93, parr. 1

enfermedad incurable: la megalomanía. Es el caso de *Cagliostro*, “primer actor” de una novela filmica en la que el protagonista –el mago italiano de finales del siglo XVIII, padre del eletromagnetismo y de la hipnosis– aparece como un hombre superior que ha atravesado los siglos buscando la manera de devolver el soplo vital a los difuntos.

Huidobro proyecta sus aspiraciones en el protagonista y Cagliostro se convierte en un super-ego del mismo escritor. A lo largo de toda la obra, el autor chileno –que siempre estuvo orgulloso del magnetismo que despedía su mirada– hace que el lector de su novela/guión se fije en los ojos del mago: lo que busca Huidobro es una compenetración con el personaje que acaba de crear o reinventar; el suyo es un intento de compenetración con el super-hombre Cagliostro: “¿Habéis visto sus ojos? Sus ojos fosforescentes como los arroyos que corren sobre las minas de mercurio, sus ojos de repente han enriquecido la noche...”⁵

También en *Adán*, se repiten las alusiones a la mirada del primer hombre, identificado con el artista por su capacidad de ver la realidad con ojos vírgenes: “Veía en todo el verdadero sentido y todo lo que miraban sus pupilas su cerebro adquiría”⁶. Reynaldo Pérez Só parte del mismo planteamiento: si para Huidobro “el hombre empieza por ver, luego oye, después habla y por último piensa”⁷, para el poeta venezolano, “La primera lectura es visual, para los ojos; la segunda lectura es para el oído...”. Sin embargo, pese a este aparente planteamiento común, Pérez Só da un paso más: en sus versos, Dios no ha muerto, sino que es la meta; el poeta intenta instaurar un diálogo con la divinidad en un proceso de acercamiento paulatino que le permita tocar lo intangible a través de una poesía táctil, sonora. Para alcanzar este contacto entre lo divino y lo humano, su creación poética tiene evidentemente que ser el resultado de un vértigo que el poeta padece en su intento de transparentar el cuerpo.

⁵ Huidobro, Vicente, *Cagliostro*, Ed. Anaya & Mario Muchnik, Fuenlabrada, Madrid, 1993, pág. 3.

⁶ Huidobro, Vicente, *Obras completas*, Ed. Zig-Zag, Santiago de Chile, 1964, pág. 233.

⁷ Huidobro, Vicente, *Obras completas*, op. cit., pág. 661.

Este intento queda en evidencia ya desde su primer libro, *Para morirnos de otro sueño*, que se remonta a 1970: Pérez Só tiende a la consecución de la transparencia porque el cuerpo es sólo un lugar transitorio y la tarea del poeta es la de transparentar progresivamente su fisicidad:

*No me importo
porque yo no soy
un hecho de importancia
como mi padre
o
como mi madre
ellos eran diferentes
o el pedazo de tierra
tras la casa
eso era más importante.*

(de: *Para morirnos de otro sueño*, 1970)

Lo que nos presenta Pérez Só es una “desrealización” progresiva del hombre, del poeta, que se convierte en un ser afantasmado. Este proceso de marginación deliberada, que casi conduce a una desaparición material del autor, es propio de toda autoflagelación mística. Y si es cierto que puede haber una mística atea, el misticismo en la poesía de Reynaldo Pérez Só desemboca en la religión: ya a partir de su primer libro, el autor nombra directamente a lo divino, se dirige, busca a Dios. Y finalmente escribe la palabra “Dios”.

El poeta, evidentemente, “construye” una presencia sobrenatural que se convierte en meta a alcanzar; se sitúa, pues, muy lejos de la megalomanía creacionista de Huidobro, fundada en las teorías ateas de procedencia germánica (*Übermensch*). Al mismo tiempo, traza unas líneas poéticas que van definiendo su propio silencio, un silencio que –como ahora veremos– no coincide con aquello trazado por Luis Alberto Crespo en su obra.

4.- SILENCIOS DIFERENTES

El proceso interior de alejamiento del ruido llevado a cabo por los dos “poetas del silencio”, Reynaldo Pérez Só y Luis Alberto Crespo, converge sólo en parte hacia un centro común. A nivel comparativo, es verdad que también Crespo construye una poética de lo breve que exige un léxico de depuración y precisión, descubriendo el silencio como *leit-motiv*:

*Me doy con amargura
donde dice Aregue
Y me arde aquel sucio
como una herida
Digo palabras con cabras
El viento apura todo
Sólo el crujido del monte
es como ser.*

(de *Si el verano es dilatado*, 1968)

Hay que nombrar las cosas todos los días (*donde dice Aregue*), afirma Crespo, si no desaparecen; el poeta trata de emparentarse a la sonoridad, al ruido del silencio: por eso en algunas palabras (*arde, crujido*) las aliteraciones aparecen como un intento de dar corporeidad a lo sonoro. El *viento que apura todo* transmite la idea de un movimiento constante, todo va, todo se mueve: se trata de contar la esencia de las cosas cuando ya se han ido. Crespo se sirve del ensimismamiento del lenguaje y a través del silencio traza las líneas de una *poética de la ausencia*, que –sin embargo– no es lo mismo que la *poética de la transparencia* y la iluminación instantánea de Reynaldo Pérez Só. Otra vez, Crespo:

*Entre nosotros el áspero
La puerta,
su marca en las manos,
llaves perdidas
Esta, la otra, su polvo
El día, en el reloj, igual de noche*

*De cuarto en cuarto,
caminos cerrados
Hablando como tierra
Palabras de quedarse, de irse,
pero adentro, más adentro.*

(de: *Si el verano es dilatado*, 1968)

Lo áspero aparece aquí como metáfora de la lejanía, como ausencia: es una falta que agobia al poeta y que él necesita expresar. Crespo no escribe *lo áspero*, sino *el áspero*: le está atribuyendo una individualidad, ve a lo áspero como ser, en un incesante transcurrir del tiempo (*El día, en el reloj, igual de noche*). Hay mudez, mutismo, enmudecimiento en la poesía de Luis Alberto Crespo.

En cambio, el silencio en Reynaldo Pérez Só se convierte en algo más: es el misterio a través del cual la poesía consigue plantear, con pocas palabras, la inmensa complejidad del mundo espiritual. Para ambos poetas la palabra es un puente, pero Crespo se sirve de ella para crear su espacio, porque su escritura es su paisaje y en la escritura está su paisaje; él teme nombrar, pero debe hacerlo; tiene miedo de dar un nombre a lo que no existe, pero sabe que –cuando lo nombre– esa ausencia “existirá”: nombrar en su poesía se convierte entonces en un *delirium tremens*. Por el contrario, en los versos de Pérez Só el espacio físico se desmaterializa, el paisaje no existe porque el poeta mismo es el espacio, es él quien se prolonga: ... *yo era el viento...* (de *Tanmatra*, 1972) en un desplazamiento hacia dentro en el que cualquier temblor es un crepitar espiritual: ...*y ellas van al fondo / temblando...* (de *Tanmatra*, 1972).

Reynaldo Pérez Só necesita construir su silencio, y el silencio no es uno solo, sino que depende del amanuense, como indicábamos antes. Por eso crea esta poesía balbuceante que testimonia una aparente dificultad para expresarse; en algunos versos la palabra se corta de improviso y es justamente mediante ese corte que el poeta consigue dar a la palabra el

sentido de lo impronunciable. Hay que construir lo etéreo a través de la descripción de un ser menudo, pequeño, porque es en el cuerpo donde se encuentran los obstáculos para que el ser se produzca, para que se alcance lo espiritual:

*Yo debo creer
en dios
por eso me da miedo
correr por este lado del río
escucho a veces el rumor
de su voz gruesa
y el fuego silbando
por amanecer
otras
me siento pequeño
y camino
está frente a mí
mirándome.*

(de: *Para morirnos de otro sueño*, 1970)

El hombre se convierte en un ser precario, que puede morirse en cualquier momento, anonadado frente a Dios. Pero sólo esa condición tan pequeña, reducida a lo inhumano, le puede permitir captar lo supremo. El proceso se compone de dos fases: el poeta no puede pronunciar lo celestial, lo espiritual, sin pasar por el cuerpo; pero luego tiene que deshacerse de él. La anulación del cuerpo, la desmaterialización de la carne se convierten en la clave para entrar en contacto con lo eterno:

*así se silencia su cuerpo
y su piel despide
nombres ajenos
voces o remordimientos*

(de: *Matadero*, 1986)

A partir de aquí el cuerpo ya no es sino un cuerpo-tumba:

*La carne está hueca
Y yo me ocupo
adentro*

(de: *Matadero*, 1986)

Sólo a través de su personal "desdibujamiento" el individuo puede captar lo intangible, porque el cuerpo sigue siendo un obstáculo en el camino hacia lo divino.

4.- LA CREPITACIÓN DE LO ESPIRITUAL

En la poesía de Pérez Só la subjetividad está potenciada casi a niveles deíficos y esto produce un desgarramiento que hace consciente el poeta de la muerte y de su precariedad. En su obra se genera, entonces, una estridencia interior y él se pregunta cómo puede nombrar esta íntima intemperie en la que los ruidos y los crujidos son un instrumento necesario para alcanzar un estado de contemplación mística. Otra vez, no hay más que volver a su primer libro *Para morirnos de otro sueño*:

*escucho a veces el rumor
de su voz gruesa
y el fuego silbando
por amanecer*

(de: *Para morirnos de otro sueño*, 1970)

El fuego silba en una crepitación de lo espiritual: el poeta se sirve de esta introducción sonora para que aparezca lo supremo. Se vislumbran aquí los dos temas príncipes de la poética de Pérez Só; por un lado, su necesidad pujante de entrar en contacto directo con Dios, sin intermediarios. Esta misma exigencia de conectarse directamente con la divinidad la manifestó,

ya antes de la Segunda Guerra mundial, Emile Cioran: "El mayor fracaso del Cristianismo es no haber sabido endurecer las relaciones entre el hombre y el Creador. Demasiadas soluciones y demasiados intermediarios."⁸

Por otra parte, la segunda gran temática es la presencia del ruido dentro del silencio. En Pérez Só el silencio tiene que ser ruidoso. El ruido es, al mismo tiempo, la manifestación de una necesidad de ser oído (y escuchado) por lo divino y un instrumento para alcanzar aquel estado de contemplación que sólo es posible gracias a los sonidos que suben a la superficie del hombre.

Hace dos siglos, William Blake inundó sus versos de un silencio que gritaba. De la misma manera que Pérez Só, el poeta inglés también precisó del ruido para que la divinidad pudiese oírle. *Mad Blake*, como le llamaban sus contemporáneos, se acercó a Dios tanto componiendo versos como sirviéndose del arte plástico: ilustraciones, grabados y acuarelas con los que decoraba sus propios libros. La publicación de obras como *Song of Innocence*, *Song of Experience* y sobre todo *Marriage of Heaven and Hell*, a finales del siglo XVIII, le hizo tachar de visionario y rebelde; sin embargo, lo que hizo Blake –al igual que Reynaldo Pérez Só– fue simplemente utilizar "imágenes" provenientes de culturas y tradiciones muy distintas, del budismo al arte hindú (incluso rescatando rasgos místicos que ya habían desaparecido en Inglaterra después de la supresión de los monasterios católicos) para crear una poética de estridencia silenciosa que le pudiese acercar a lo intangible: "Sólo las cosas mentales son reales. Nadie conoce el domicilio de eso que llaman corporal. Su situación es una falacia y su existencia una impostura."⁹

Ambos poetas comparten la preocupación de rescatar el mundo invisible que se esconde delante de nuestros ojos; ambos quieren penetrar en lo intangible hasta alcanzar el estado de trascendencia que Blake llamó *eternidad espacio-temporal* ("Si las puertas de la percepción se depurasen,

⁸ Cioran Emile, *El ocaso del pensamiento*, Ed. Tusquets, Barcelona, 2006 pág.121.

⁹ Keynes Geoffrey; *William Blake: complete writings*, Oxford University press, 1969 p. 431

todo aparecería a los hombres como realmente es: infinito"¹⁰). Para Pérez Só se trata de la comunión con lo espiritual.

5.- ELEVACIÓN MÍSTICA Y MINIMALISMO

Reynaldo Pérez Só utiliza su poesía como método de investigación interior y de elevación hacia lo divino, en un proceso en el que el poeta no precisa de una ayuda humana exterior, sino que dirige su búsqueda hacia dentro. Se trata, evidentemente, de una desmaterialización que nada comparte con la tradición de presencias externas (sobre todo, femeninas) que levantan al hombre elevándolo al cielo.

Marc Chagall, en su cuadro "*Promenade*" (1917-18) se auto-representa anclado al suelo, en un mundo monocromático en el que las casas de Vitebsk aparecen verdes como la campiña: sólo la llegada desde el cielo de una mujer que vuela –su esposa Bella Rosenfeld– y que le toma la mano, deja entender al espectador que el artista está a punto de elevarse en vuelo, metáfora de una elevación espiritual, posible a través de la presencia femenina.

El mismo tema de la elevación conseguida a través de un ser querido se aprecia en Oliverio Gironde, esta vez gracias a la conjunción carnal con la mujer amada: "No me importa un pito que las mujeres tengan los senos como magnolias o como pasas de higo; un cutis de durazno o de papel de lija... Pero eso sí. Y en esto soy irreductible, no les perdono, bajo ningún pretexto, que no sepan volar"¹¹.

En la obra de Reynaldo Pérez Só, sin embargo, no existen presencias exteriores, ni mujeres salvíficas: es el vacío creador lo que le permite alcanzar un punto trascendente en el centro. Su poesía es mística y no hay misticismo poético sin el vértigo de este vacío creador. El poema necesita estar "centrado" –dice Pérez Só– porque el centro es ebullición, es donde el

¹⁰ Ibid. p. 611

¹¹ Oliverio Gironde, *Espantapájaros (Al alcance de todos)*, Buenos Aires, S.R.

vértigo se encuentra. Como los místicos, que se retiraban en cuevas, aislados del mundo, el poeta decide vivir al margen para que lo omnipresente aparezca. Pérez Só lo consigue planteando una realidad inhóspita, incluso desastrosa, que debe ser superada a través de una rebelión, de una trasgresión: se trata de una rebelión en contra de la corporeidad que le lleva por el camino de un progresivo minimalismo estilístico y conceptual.

Este minimalismo estilístico es evidente en la ya mencionada y voluntaria insuficiencia del lenguaje: ahora bien, decía San Juan de la Cruz que la insuficiencia del lenguaje es una consecuencia de la naturaleza de Dios y de la incapacidad del entendimiento del ser humano para comprenderlo. No es posible, dice el Santo, aprisionar lo que Dios da a conocer y sentir porque esto carece de parecido con los conceptos y las experiencias que entran por los sentidos. Por eso, Pérez Só se sirve de este minimalismo expresivo y lo lleva a lo extremo ya en su primer libro:

*Esta es una silla
sólo una silla
en ella
se sentó mi padre
mis hermanos
todos
mis mejores amigos
ahora está sola
sin nadie
una silla*

(de: *Para morirnos de otro sueño*, 1970)

Una silla como emblema de lo estrictamente necesario; una silla para representar una vida vivida como en una celda de clausura, en un afán de misticismo. La silla se convierte en un *alter ego* del poeta: él está sólo como una silla en un proceso de traslación del ser al objeto, lo mismo que los místicos con los elementos de la naturaleza.

*se seca la hierba al
verano
y todo el fuego quema
la raíz
el agua llega en invierno
chorrean los árboles
y los ríos crecen*

(de: Nuevos Poemas, 1975)

El poema, que es Dios mismo, contiene y expresa el tiempo a través del natural desarrollo de las estaciones: flor, viento, raíz son palabras del léxico místico que Pérez Só va utilizando más a menudo a medida que avanza en su elevación espiritual. Sus versos logran nombrar lo inefable, referirse a todo cuanto –desde las entrañas del espíritu– se niega a ser verbalizado y, sin embargo, puede serlo. Todo eso en virtud de una expresión lingüística que aúna la música del propio poema, el ritmo y –ante la insuficiencia del lenguaje– el símbolo.

El poeta, al igual que San Juan de la Cruz, quiere entregarse a Dios, desea alcanzar lo divino. El Santo lo intenta conseguir a través de la Nada: en el dibujo *Monte de perfección*, en el que se propone la subida al Carmelo, San Juan define tres caminos posibles para alcanzar lo divino. El camino primero –errado– se trata de poseer el gozo, el saber, el consuelo y el descanso terrenos; el segundo –imperfecto– se inclina por los bienes del cielo, gloria, gozo, saber, consuelo y descanso. Por fin “describe el tercero con una sola palabra repetida seis veces a lo largo del camino y otra en la cima: “Nada, nada, nada, nada, nada, nada, y aun en el monte, nada¹². El camino del poeta no es tan seguro y él avanza tambaleándose y tropezando, en un continuo ascender:

¹² Melquiades Andrés, *San Juan de la Cruz, maestro de la espiritualidad*, Ed. Temas de hoy, Madrid, 1996, pág. 51.

*Este mi ser
también sube la montaña
también baja.*

(de: *Nuevos Poemas*, 1975)

El proceso pasa por una primera fase en la que se produce una ascensión espiritual, para luego volver a lo terrestre. Es un vaivén ininterrumpido en el que el poeta vive la tensión hacia lo sublime como una exaltación espiritual, un éxtasis del ser; el simple perfume de una flor es un efluvio, una fragancia espiritual que crea un puente con Dios:

*La flor que crece es blanca
y se abre a Dios*

(de: *Nuevos Poemas*, 1975)

Una flor, su perfume: es la representación de lo tangible, de lo vivido, que le permite al poeta llegar a la simplicidad absoluta y así, desdibujándose, atravesar por fin el umbral.

BIBLIOGRAFÍA

- Antillano, Laura, *Reynaldo Pérez Só*, Poesía.org./Poesía, Sociedad Anónima, 2004.
- Arráiz, Lucca Rafael, *Antología, La poesía del siglo XX en Venezuela*, Ed. Visor de Poesía, 2005.
- Bataille George, *El erotismo*, Ed. Tusquets, Barcelona, 2000.
- Bernecker, Walther L., *España entre tradición y modernidad; política, economía, sociedad en los siglos XIX y XX*, Ed. Siglo Veintiuno, Madrid, 1999.
- Bregante, Jesús, *Diccionario de literatura española*, Ed. Espasa, Madrid, 2003.
- Cioran, Emile, *El ocaso del pensamiento*, Ed. Tusquets Barcelona, 2006.
- Girondo, Oliverio, *Espantapájaros*, Buenos Aires, S.R.

- Huidobro, Vicente, *Cagliostro*, Ed. Anaya & Mario Muchnik, Fuenlabrada, Madrid, 1993.
- Huidobro, Vicente, *Obras completas*, Ed. Zig-Zag, Santiago de Chile, 1964.
- Keynes, Geoffrey, *William Blake: complete writings*, Oxford University press, 1969.
- Melquíades, Andrés, *San Juan de la Cruz, maestro de la espiritualidad*, Ed. Temas de hoy, Madrid, 1996.
- Oropeza, José Napoleón, *"El habla secreta, rostros y perfiles en la poesía venezolana del siglo XX"*, Barquisimeto, Asociación de escritores del Estado Barinas, 2001.
- Pérez Só, Reynaldo, *Para morirnos de otro sueño*, Ed. Monte Ávila , Caracas, 1970.
- Pérez Só, Reynaldo, *Antología poética*, Ed. Monte Ávila, Caracas, 1998.
- Poletti, Federico, *Il Novecento; Avanguardie*, Ed. Electa, Milano, 2005.
- San Juan de la Cruz, *Obras completas*, Ed. de la Espiritualidad, Madrid, 1980.
- Serra, Cristóbal, *Pequeño diccionario de William Blake, Caracteres simbólicos*, Ed. José J. De Olañeta, Palma de Mallorca, 1992.