

# Juan Liscano: poesía y modernidad en Venezuela (1939-1943)

Por *Ioannis* ANTZUS RAMOS\*

EL COMIENZO DE LA ACTIVIDAD LITERARIA de Juan Liscano (Caracas, 1915-2001) fue contemporáneo del proceso de modernización económica y social más importante de la historia de Venezuela hasta ahora.<sup>1</sup> El inicio de la explotación petrolera en los años veinte reanudó el “proceso de implantación” de la sociedad venezolana y provocó una transformación en todos los órdenes de la nación.<sup>2</sup> Se produjo entonces un conflicto no resuelto entre dos modelos de sociedad que acabarían superponiéndose: por un lado, la Venezuela precapitalista y pobre, fundamentalmente agraria, y por otro, la Venezuela moderna y urbana, enriquecida con los beneficios del petróleo y dependiente del comercio internacional. La incorporación de factores dinámicos permitió avanzar en la ocupación social del territorio y en la integración de sus habitantes, dando lugar, asimismo, a un aumento de la población y a una fuerte inmigración del campo a la ciudad que no pudo ser bien asimilada.

Ante estas abruptas transformaciones el joven Liscano se vio marcado por la experiencia del desarraigo. Al regresar de Suiza y Francia (donde había cursado el bachillerato entre 1930 y 1934) Liscano percibió que “la ciudad de los techos rojos” se transformaba a pasos agigantados y que con esa transformación se desvanecía una parte de su identidad. Como afirmará años después en un poema titulado característicamente “Identidad” del libro *Domicilios* (1986): “los nacidos antes de la destrucción / se miraban desvalidos, entre las nuevas edificaciones” (p. 554). Esta vivencia traumática llevó al joven intelectual a establecer un parangón entre su destino personal y nacional. La afirmación de su ser implicaba el reconocimiento

---

\* Profesor visitante en la Universidad Americana de Dubái, Emiratos Árabes Unidos; e-mail: <yananra@hotmail.com>.

<sup>1</sup> Juan Liscano Velutini (1915-2001) fue uno de los intelectuales venezolanos más importantes del siglo XX. Ensayista destacado, folklorista, crítico literario y promotor de empresas culturales públicas y privadas, su prolífica obra poética cuenta con más de veinte libros publicados. Todos ellos están recogidos en Juan Liscano, *Obra poética completa (1939-1999)*, Caracas, Fundación para la Cultura Urbana, 2007. Las referencias entre paréntesis a lo largo del artículo pertenecen a dicha edición.

<sup>2</sup> Germán Carrera Damas, *Una nación llamada Venezuela*, Caracas, Monte Ávila, 1983, p. 21.

de ese espacio físico y cultural que la modernidad diluía. Por ello el autor asumió una concepción negativa del tiempo histórico del progreso y, ante la experiencia del desarraigo, quiso rescatar a una Venezuela premoderna y conservadora, siempre igual a sí misma.

A lo largo de su vida, Liscano mantuvo una concepción de la poesía como un medio de exposición de ideas o como espacio de reflexión sobre la realidad. Esta circunstancia provocó que en su dilatada producción poética se entrometiese frecuentemente su vocación de guía, lo que se aprecia desde sus poemarios iniciales. En efecto, los primeros libros de poesía publicados por Liscano —*8 poemas*, *Contienda* y *Del Alba al alba*— son una reacción lírica del autor ante la llegada de la modernidad a Venezuela. En los poemas contenidos en estos libros se advierte un enfrentamiento contra los cambios que se estaban produciendo en el orden de lo real, oposición que se convierte por momentos en una pugna simbólica contra el tiempo sucesivo y la muerte.<sup>3</sup> Además, en ellos aparece un conflicto metapoético entre el Liscano-poeta y el Liscano-intelectual que da unidad al conjunto y que justifica que nuestro estudio se limite a estos tres libros iniciales. Este conflicto aparece cuando el vate intuye que la actitud de superioridad que justifica la orientación a los lectores se opone frontalmente al requerimiento de solidaridad común a los letrados de su generación.<sup>4</sup> Pero veamos este trayecto poético paso a paso.

8 poemas:  
*la crítica de la civilización*

EN *8 poemas* (1939) Juan Liscano se dirige a los lectores con la intención utópica de cancelar la civilización moderna en el país y

<sup>3</sup> En nuestro análisis del simbolismo en la poesía de Liscano seguimos lo establecido por Gilbert Durand, *Las estructuras antropológicas del imaginario*, México, FCE, 2004.

<sup>4</sup> Aunque algo más joven que la mayoría de sus integrantes, Liscano “se afilia espiritual y políticamente” a la Generación del 28, como él mismo reconoce en el poema “Somos”, en *Resurgencias* (1995), véase Liscano, *Obra poética completa* [n. 1], pp. 645-646. Los jóvenes asumieron la representatividad política de los nuevos sectores sociales surgidos a la sombra del régimen de Gómez y en los años que siguieron a la caída del dictador se comprometieron con la construcción ideológica de la nacionalidad en formación. En su discurso literario los intelectuales de la Generación del 28 empezaron a considerar a los sujetos obviados hasta ese momento por el Estado venezolano y propusieron un retorno al interior del país, que se consideraba una suerte de reducto espiritual de la nacionalidad que se quería construir. Estos letrados se situaron por tanto en una posición problemática entre el pueblo —al que se sentían unidos por un vínculo de solidaridad— y los intereses que los legitimaban en el poder, lo que dio lugar a contradicciones en su labor política y literaria.

de revitalizar una cultura. Toma como punto de partida las ideas de *La decadencia de Occidente*, de Oswald Spengler, y la crítica de D. H. Lawrence a la modernidad para rechazar explícitamente en este poemario lo que de civilización occidental había en Venezuela.<sup>5</sup> Así, en las palabras preliminares el autor denuncia la existencia en América de “civilizadores de la decadencia [que] quieren prolongar la agonía de Europa a este mundo en busca de su propia expresión”, e indica que

[en los] pueblos americanos y sus incipientes culturas residen gérmenes de vida que enriquecidos con la experiencia de Europa pueden producir una nueva humanidad, superada al formulismo estéril de las doctrinas y de los partidos políticos, superada a las fuerzas disgregadoras del individuo y de las sociedades, superada al mecanismo y al industrialismo a gran escala, que esclavizan al hombre y a los pueblos y destruyen en ellos toda capacidad de ser y de amar.<sup>6</sup>

Esta crítica de la civilización implicará un rechazo al progreso, a las urbes y a lo intelectual como elementos de la decadencia foránea presentes en el país. Frente a esto se defenderá todo aquello que Spengler asocia con los estadios de esplendor de las culturas, que en América coincide con ese tiempo en que los hombres “no habían quebrantado el equilibrio entre el cuerpo y el espíritu”.<sup>7</sup> Así, ante el progreso temporal, las formas modernas de vida y la enajenación moral que acarrearán, en esta poesía se propone la pervivencia de

---

<sup>5</sup> Empleo las palabras *civilización* y *cultura* en el sentido con que las utiliza Oswald Spengler, *La decadencia de Occidente: bosquejo de una morfología de la historia universal*, Madrid, Espasa Calpe/Austral, 1998. Las ideas fundamentales de este pensador alemán dejaron huella en los textos de *8 poemas*. Ya en las palabras preliminares al poemario es evidente la huella de Spengler. Dice allí Liscano: “Nuestros hombres del pueblo y de la tierra [...] poseedores de los símbolos que expresan este mundo venezolano en la América, están haciendo una cultura”, Juan Liscano, *8 poemas*, Caracas, Impresores Unidos, 1939, s.p. Además, las ideas que aparecen en esos poemas tienen mucho en común con afirmaciones que Liscano hizo tiempo después sobre Lawrence: “El repudio de Lawrence a la civilización occidental procedía, pues, de una aspiración redentora, la de salvar al hombre moderno, corrompido, desvirtuado por una civilización que entronizaba las máquinas, las abstracciones, las substituciones, con lo cual pervertía la raíz misma del ser, que era el sexo, descubridor e inspirador de la belleza y del amor. Su obra toda tiende a comprender de nuevo la vida, para armonizar el espíritu y el cuerpo y obtener de ese modo un cumplimiento integral del hombre, dentro de los marcos de su época”, Juan Liscano, “Un iracundo poeta puritano, D.H. Lawrence”, *Zona franca* (Caracas), año II, núm. 26 (1965), p. 28.

<sup>6</sup> Estas dos últimas citas que aparecen en el texto están tomadas de las palabras preliminares de Liscano a la 1ª ed. de *8 poemas* [n. 5], s.p.

<sup>7</sup> Liscano, “Un iracundo poeta puritano” [n. 5], p. 28.

un orden sólido, representado por la tradición y por la (re)unión con lo natural que son, ante todo, las vías para imponer un control sobre los valores y la identidad.

El hablante lírico de este poemario considera que la pugna entre la civilización y la cultura es el resultado del desconocimiento de sí que advierte en sus conciudadanos. En un escenario urbano y caído —que presenta la lógica del progreso cuando se quiere para América el orden de la tradición— los hombres han rechazado la fidelidad a su “medida humana”, se han mecanizado y por lo tanto deben “recordar” quiénes son esencialmente. Así podrán trascender los límites impuestos por la modernidad, reintegrar la vida humana con la vida natural, y el alma y la inteligencia con el cuerpo.<sup>8</sup> En este poemario la “ciudad” más que un espacio exterior es uno interior que los sujetos han edificado para ocultarse de sí mismos. Liscano le dice al “hombre de la ciudad”:

Si las voces justas encarceladas dentro de ti [...] se libertaran de pronto para decirte lo que saben de tu asco y de tu tristeza disfrazados de una imposible alegría no quedaría en pie ni uno solo de esos muros impecables que has levantado para esconderte de ti mismo (p. 10).

La comprensión de sí mismo implicaría entonces la vuelta a una integridad que los hombres han olvidado o que el poder les ha hecho olvidar. Para Liscano, el conocimiento siempre es un retorno y a la vez una liberación de la caída (“recobrar”, “desatar”, “redescubrir”) y, por tanto, el rescate de la autenticidad personal debe proceder del autoconocimiento en relación con la propia tierra, con las tradiciones culturales y con los valores conservadores garantes de un orden y de una identidad sólidos. Se establece así una analogía determinista entre la comprensión del entorno y la del individuo, que se convierten en extremos solidarios. El hombre no es auténtico cuando termina en sí mismo, sino cuando forma parte de un ciclo más amplio, natural y social a la vez, que se mantiene idéntico en la repetición, como se manifiesta en su prefiguración personal de una edad de oro al final del libro:

---

<sup>8</sup> Aquí se aprecian las ideas de Lawrence que hemos citado anteriormente. A este respecto es esclarecedora la alusión a la poética de este escritor que Liscano ofrece en la elegía que le dedica en *Contienda* (p. 53). En ese poema se advierte que Lawrence abogaba por una vuelta de los hombres al ritmo de la naturaleza y de la sangre, y a un orden sólido (“centro de vida”; “luces antiguas y verídicas”), lo que Liscano comparte y reivindica.

La tierra es la madre y es la esposa,  
y el hombre de mi pueblo es el hombre de la tierra  
y la mujer de mi tierra es la madre y es la esposa  
y es la tierra con un sexo y con pechos de mujer,  
y el hijo es el amor hecho sangre en las cosas y en los surcos  
y el amor es la sangre de Dios y de mi tierra  
y la sangre es el ritmo de los ríos, de las danzas, de los cultos,  
de las lluvias, de la guerra y de la muerte, de la vida,  
y la sangre de mi tierra, madre, esposa, en el hijo y en el hombre,  
es la bandera oscura, inalterable, de mi pueblo levantándose (p. 26).

Frente a este orden ideal, los sujetos *civilizados* —sobre todo los que ostentan el poder político y económico— son inauténticos porque se niegan a conocer la naturaleza de su tierra tanto como la de los hombres y mujeres que la pueblan. Esta ignorancia los hace superficiales, fracasados en su intimidad, y es una condición que da lugar por un lado a la aculturación y por otro a la enajenación de la tierra (y de la mujer):

Te quieren vestir de señorita bien,  
tierra mía, ingenua y honda,  
arisca, dura, violenta y tierna,  
abierta como una esperanza de amor  
a la embestida brava.

Te quieren vestir de señorita bien  
los intelectuales de la república,  
para venderte al yankee petrolero  
—mala raíz de un árbol nuevo—  
o para gozar de tu cuerpo bebiendo alcohol (p. 19).

El verdadero peligro de estos hombres poderosos es que deshumanizan a la sociedad a través de la ideología, orientándola por caminos equivocados y desnaturalizados a través de los cuales la felicidad es inalcanzable. Y esto da lugar a que se cuestione su superestructura y sus instrumentos de legitimación. En particular, lo intelectual y los saberes del mundo moderno son blanco de las críticas de la voz poética, ya que alejan a los hombres de la integridad: “¡Ah, si no hubiera un inagotable recuerdo de plenitudes / rebotando sobre los muros de tu cárcel de intelecto!” (p. 16). El irracionalismo de Liscano también se aprecia en la crítica a los intelectuales —grupo aliado al poder que demuestra falta de responsabilidad social— y en el rechazo a los libros: “¡Que mil potros

desbocados, mordiendo la muerte, / pisoteen los libros paralíticos, llenos de suficiencias!” (p. 17). En la misma línea, el progreso social aparece en esta poesía como algo inconsecuente. Así, las “jornadas de ocho horas, programas, consignas” (p. 18) se introducen en las enumeraciones caóticas como un efecto de la decadencia moderna y, al final del poemario, el único emblema que se reivindica es “la sangre” del pueblo, símbolo del eterno retorno: “y la sangre de la tierra, madre, esposa, en el hijo y en el hombre, / es la bandera oscura, inalterable, de mi pueblo levantándose” (p. 26). Vemos, en suma, cómo en *8 poemas* Liscano trata de combatir el espacio urbano y el poder que lo determina a través de la palabra poética, que se establece entonces como el discurso predilecto para reivindicar un orden cíclico anterior a la caída que representa la modernidad.

Contienda:

“*ser hombre es más que ser un hombre*”

FRENTE a *8 poemas*, en que se traslada al orden de lo poético el conflicto civilización-cultura con la intención de que el discurso tenga efectos sobre los receptores, en *Contienda* (1942) —perdidas las esperanzas en la orientación y en el cambio social— el enfrentamiento con la modernidad queda reducido a uno más puramente poético: aquel que se establece entre la presencia de la temporalidad simbólica y su superación.<sup>9</sup> Este giro discursivo viene acompañado de un aumento del hermetismo en las referencias a la realidad concreta y de una reducción del tono consejero. Además, aunque la salvación todavía querría ser colectiva, se contenta ya con ser individual, hecho en que la aparición del amor juega un papel fundamental. De este modo, la descripción se convierte en narración, y el sujeto poético, que en *8 poemas* era mayoritariamente una entidad impersonal, interviene ahora en el espacio simbólico como personaje protagonista. Asimismo, la conciencia del problema de la modernidad y de sus efectos, que en *8 poemas* establecía la superioridad gnoseológica que legitimaba la orientación del hablante lírico, determina ahora su separación de la colectividad

---

<sup>9</sup> La frase que da título a este apartado pertenece a Lawrence. Al referirse a un libro de Juan Saturno Canelón, Liscano afirma, es “una comprensión estupenda del hombre hombre [*sic*] —‘ser hombre es más que ser un hombre’, escribía Lawrence— que había en Aristides Rojas”, Juan Liscano, “El Aristides Rojas de Juan Saturno Canelón”, *El Nacional* (Caracas), 4-III-1945, p. 12.

y su conversión en entidad sobrehumana —heroica o mesiánica— que encabeza la lucha simbólica por la trascendencia y contra la temporalidad dentro de la ficción poética. Por eso es normal que en *Contienda* el sujeto poético se sitúe bien en un espacio hostil dominado por las formas simbólicas de la temporalidad negativa o bien en uno que permite la trascendencia o al menos su búsqueda. La caída temporal se asemeja así a una suerte de apocalipsis en que los atributos divinos han sido enajenados:

El Minotauro se acerca por un rojo cielo de Anunciación  
con el dorado cetro del ángel y los verdes racimos de Adán.  
La luna se escapa de las celdas y muerde el sueño de los justos (p. 34).

Y paralelamente se identifica con la salida del Paraíso:

como un espejo se rompió el Paraíso  
pero tú, David Herbert Lawrence, adornado o parco,  
triste o alegre, soñador o concreto,  
fuiste el dueño de tus gestos, de tus insignias, de tus dudas (p. 54).

Esta caída da lugar a un espacio simbólico negativo (“noche perenne”, “hora de límites”) que es consecuencia de la pérdida del orden sólido, natural y premoderno:

Cómo sangran mis manos entre las ortigas  
en esta hora de límites y de renunciaciones,  
cuando la semilla es doliente atardecer  
y es el árbol nido frío de serpientes (p. 30).

Porque la más espesa ola de aceite cubre los mares.  
Porque la más candente ola de llanto seca los bosques.  
Porque la más amarga ola de vinagre roe los labios.  
Porque asesinos de débiles brazos cortan las flores (p. 55).

Para trascender esta situación mortuoria, el hablante lírico se identifica con todos los símbolos que Gilbert Durand asocia a la superación del tiempo y de la caída. Es habitual, por eso, que el sujeto poético se encuentre en un espacio nocturno, de reclusión o ascetismo, que suele estar marcado por elementos solares, de elevación: “Con los ojos cerrados andábamos a tientas, / soñando vuelos lejanos de gaviotas azules” (p. 37); “Ya sólo arden en la sombra mis espuelas y mi anillo / y los ojos azulados de mi caballo taciturno” (p. 31), o

que nos hable desde una situación simbólica en que, cumplida su actividad nocturna, aguarda el momento de trascender o de renacer en el filo de la aurora, entre “el sol y la sombra”. Vemos entonces que la voz poética se representa a sí misma como una entidad con características sobrehumanas, que es simultáneamente cuerpo y alma, suelo y cielo, sombra y luz.

Por otro lado, si la caída en la modernidad toma la forma de un apocalipsis o expulsión del Paraíso, es lógico que el hablante lírico (al sentirse llamado a superar esta situación) se identifique con diversas instancias mesiánicas. En efecto, en este libro la voz poética se transforma en entidades mitológicas que pertenecen a un mundo prístino y auroral, como Adán, o que se sacrifican por el resto de los hombres, como Cristo o Prometeo. Se implica así, por una parte, la proximidad simbólica entre el yo y el sujeto mesiánico en cuestión y, por otra, se establece una analogía entre la realidad referencial del presente y los sucesos míticos a que aluden las entidades con que se establece la identidad.

De este modo, en “Recuerdo de Adán”, el sujeto poético se identifica con el primer hombre bíblico y se narra un pasado simbólico en que siendo “un pequeño dios” ejercía un combate contra el tiempo, siendo sucesivamente un sujeto diairético, “Yo era un pequeño dios con todos mis gestos al hombro / como aljaba de mil flechas y dardos encendidos” (p. 50); un ser cíclico que muere y resucita, “Mi cuerpo era un bosque que cercaba el infinito / y yo me consumía y renacía, delirante” (*ibid.*); y una entidad capaz de aunar los contrarios (“Ínfimamente grande y cuán grandemente ífimo”, p. 51). Además, como en un juego de cajas chinas, en este poema hay una segunda identificación con Prometeo: “Le di mi destino al fuego y el fuego me hizo suyo. / Devoraba mi entraña un gran pájaro llameante” (p. 50). En definitiva, el poema supone un reconocimiento de la estirpe divina del hablante lírico lo que, pese a la presencia del mal, le permite definirse como un ser auténtico capaz de mantener “el gesto”, la identidad individual:

Dueño del gesto a pesar del cielo que volcaba  
sobre mi cuerpo trémulo su grito deslumbrado,  
a pesar de la tierra y de las fieras acechantes  
y del tumultuoso mar que golpeaba mi costado (*ibid.*).

Asimismo, en *Contienda* se da cabida a dos instancias que la voz poética reivindica, y que pueden considerarse sendos *alter ego* del hablante lírico: Lawrence y el “Toro fugitivo”. En la elegía que

Liscano dedica al escritor inglés son constantes las referencias a su permanencia después de la muerte y a él se adscriben los diferentes símbolos de lucha contra la temporalidad. En primer lugar aparecen vinculados a Lawrence los símbolos nocturnos y solares:

Tu cuerpo se cubre de silencios tremendos en el seno de la tierra  
allí donde tu voz buceaba buscando raíces para el grito,  
pero un enorme pájaro vibrante de plumas encendidas  
nace, para siempre, de la esencia reluciente de tu alma (p. 52).

Pero también se le identificará con el fuego, con la temporalidad cíclica, y se indicará su mezcla erótica con el universo:

Zarza inflamada que arde sin consumirse,  
incesante oleaje de los senos abiertos de la mar  
cráter burbujeante que enrosca y destrenza sus anillos  
[...]  
Tú buscabas un amor que no tuviera forma  
y allí donde todo arde, crepita y vuelve a nacer  
estás disuelto inmensamente y estás fluyendo siempre (*ibid.*).

Por último, se compara a Lawrence con un verdadero dios, anterior incluso a la cosmogonía bíblica y a cuya imagen se hacen tanto el hombre como los dioses:

Encendido, tierno y mortal creador de vida,  
tu soledad era una tierra apenas serenada;  
en medio de ella creció el árbol, el mágico manzano,  
en torno de éste floreció el jardín poblado de animales  
y a imagen tuya al fin se hizo el hombre.  
[...]  
David con o sin tu arpa, profeta, varonil, amante,  
criatura de la noche, hijo del sol  
de cuya imagen ganada nacieron dioses, hombres, fuentes, lumbres  
(p. 54).

Por otra parte, al final del poemario aparece una instancia mitológica inventada, símbolo de la fuga del orden sólido del pasado y que recuerda en muchos aspectos las luchas y congojas de la voz poética: el “Toro fugitivo”, el “Toro del Gran Poder”. Se trata de una entidad que se identifica con la totalidad simbólica de la lucha contra el tiempo sucesivo. Por un lado presenta elementos diairéticos —es “alto y duro”, “con un ave entre las astas”— pero

además es una entidad ubicua relacionada con el hijo mitológico que al simbolizar la totalidad de los ciclos representa también la unión de muerte y resurrección: “por tierra, mar y cielo, Toro del Gran Poder / con las tres divinas personas en una” (p. 60).

Al final del extenso poema dedicado a esta entidad simbólica se trata de la posible muerte del Toro pero se acaba describiendo el renacimiento del Toro Sol, del Toro Padre que muge en “nuestras raíces”, el Toro al que siguen los hombres que buscan el ansiado orden natural:

Si muerte hubiste, ¡Oh Toro de los barcos y del trigo!  
si cuchillos hirieron la paloma y la flor de tu cuello,  
si caído sobre tu soledad te debates y muges herido,  
mientras tu pueblo de hombres de sangre se asoma  
a las rutas del día,  
sobre tus muertes caben otros tantos nacimientos.

Toro Sol de mi pueblo mestizo, reciente y antiguo,  
de mi pueblo de hombres de arcilla, de plumas, de aceite,  
que buscan el orden del trigo, del pez, de la llama.  
Toro Padre mugiendo en todas nuestras raíces,  
retozón de las llanuras y alegría de los ríos,  
te vemos alzarte de tu suplicio, vivo, bienherido,  
joven como luz, intacto, perfecto y renacido (p. 63).

De este modo, mientras que al final de *8 poemas* se auguraba el retorno a una edad de oro en que sería posible la unidad entre el hombre y su entorno natural y social, al final de *Contienda* es el renacimiento de una entidad simbólica (el “Toro fugitivo”) lo que produce la resurrección de un orden capaz de garantizar el control sobre el tiempo. Por tanto, si en *8 poemas* la solución era social, en este caso la vuelta del cosmos premoderno depende de la llegada de una deidad o mártir simbólico capaz de recuperar el paraíso perdido y de ofrecerlo a la colectividad.

Del Alba al alba:  
*la escisión crítica del simbolismo*

EN *Del Alba al alba* (1943) se establece una distancia crítica con respecto a la propia poética que lleva, por un lado, a que el hablante lírico se disocie en varias “voces” y, por otro, a que dentro de los poemas se enjuicie la naturaleza misma del discurso poético.

Aunque en buena parte del poemario se mantienen las alusiones a un espacio hostil y temporal, el poeta ya no busca describir ese lugar ni intervenir en él como personaje protagonista. En este caso, lo que pasa a primer plano es la percepción crítica de las vías imaginarias para vencer la modernidad (y la caída), lo que redunda en una postura irónica y distanciada con respecto a la identidad y al discurso poéticos. En este sentido destacan “Voz de la soledad” y “Voz del sueño”, poemas en que se divide el simbolismo de superación de la temporalidad que en *Contienda* se había expresado conjuntamente y de manera acrítica.

En “Voz de la soledad”, por un lado, vemos que el advenimiento simbólico de la luz sobre el hablante lírico y su consiguiente identificación uraniana redunda en su transformación en “forma eterna y pura de [sí] mismo” (p. 72) y en una concepción explícita del ejercicio poético y de la propia autorrepresentación como vías de acceso a un espacio alternativo, permanente e ideal:

Buscadme ahora, soy el fecundado,  
voz y silencio en ciegas cúpulas antiguas.  
Buscadme ahora y mi desnudo herid  
cieguísimos hermanos.  
Buscadme ahora, en esta altura sola  
donde soy forma eterna y pura de mí mismo,  
sustancia maternal, muerte vencida  
y solitaria aurora (p. 72).

De este modo, la “soledad” de la voz poética, que en *8 poemas* estaba determinada por su superioridad gnoseológica, y que en *Contienda* le permitía encabezar heroicamente el camino a la trascendencia, se manifiesta ahora como un desafío del individuo a la colectividad. Por tanto, llegamos a un extremo en que el discurso poético y el simbolismo que permitía la trascendencia se apartan de toda pretensión solidaria y quedan solamente como una vía de manifestación de la separación y de la diferencia del hablante lírico.

En “Voz del sueño”, por otro lado, tanto el simbolismo como el talante de la voz poética dan un giro radical y se alude a la otra forma predilecta para evadirse del entorno y de la temporalidad. En este caso, la salvación del sujeto poético se cumple por reclusión en el ámbito simbólico de la intimidad. Sin embargo, este descenso ya no está relacionado, como en *Contienda*, con el encuentro amoroso o con la búsqueda de la femineidad benefactora, sino que es un espacio analógico donde los contrarios se mezclan y donde

todo, “disuelto inmensamente”, está “fluyendo siempre” (p. 52). Situada de nuevo en un entorno hostil en que se dejan sentir las referencias a la Segunda Guerra Mundial en marcha, la voz narra su descenso simbólico a la nocturnidad benefactora, espacio ambiguo (“sueño sin alba y noche, sueño sin salida”, p. 73) donde es imposible encontrar las formas sólidas de la luz, pero donde, sin embargo, la perfección y la trascendencia pueden alcanzarse:

Por las vertientes de los sueños fluyo.  
Manso y viviente caigo en mar oscuro y denso:  
caos y olvido y dilatadas cópulas,  
inerte mar fecundo.  
Cielo sin luces, tierra sin contornos.  
Sordo y hundido en hueco y nieblas del olvido,  
vida inmanente, ya perfecto y neutro,  
persiste el infusorio (p. 73).

De este modo, los poemas “Voz de la soledad” y “Voz del sueño” tratan por separado las principales vías simbólicas que había empleado el sujeto poético para superar imaginariamente la modernidad y el tiempo sucesivo: la auroral y mesiánica —que toma un cariz nuevo al convertir la “soledad” de la voz poética en un desafío a la colectividad— y la reclusión en la intimidad redentora, en que la trascendencia, también individual, se produce por inmersión en un espacio analógico.

*La autocrítica en el poema “Grito”  
y en Del Alba al alba*

LA pérdida de la fe en la orientación —que da lugar a una consideración de lo poético como espacio autónomo de trascendencia y a la consiguiente identificación sobrehumana de la voz poética— determina, en última instancia, que la poética del autor entre en conflicto consigo misma. En efecto, en un determinado momento Liscano se da cuenta de que el compromiso de responsabilidad social que todos los intelectuales de su generación debían asumir había entrado en conflicto con el endiosamiento y con la separación de la colectividad que el sujeto lírico había experimentado en muchos de los textos de su primera poesía. Se produce entonces un desplazamiento crítico de la enfermedad (la modernidad/la caída) al antídoto (el discurso poético), de manera que la propia poesía empieza a ser considerada con cierto recelo pues se percibe por

un lado la injusticia de la representación del hablante lírico y por otro su incapacidad para trascender o modificar la realidad.<sup>10</sup> Esta crítica de la propia poética tiene al menos dos consecuencias: el sujeto poético pone en cuestión su caracterización sobrehumana, y la situación de enunciación se aproxima a la de escritura, por lo que se impugna el recurso al simbolismo.

El primer poema que muestra esta postura autocrítica es “Grito”, incluido en el libro *Contienda*. Este texto es una reflexión metapoética sobre el simbolismo que el hablante lírico se ha asignado a sí mismo y mediante el cual se ha endiosado en el discurso. A través de una serie de preguntas retóricas, el hablante lírico se rebela contra sus “vozes heridas” y busca un culpable de las identificaciones simbólicas y mesiánicas que ha recibido, porque al sentirse parte de una tradición parece arrepentirse de ellas. En efecto, esto parece corroborar el vínculo intertextual que el cuarto verso del poema (“amo de la sombra más honda, del fruto más puro”) establece con un fragmento de *El mestizo José Vargas* (1942) de Guillermo Meneses:

Es la voz de los ancianos pesada como semilla que crea un mundo. La tristeza de no ser dioses hace su nido en el corazón humano. Somos hombres solamente —carne nacida de carne— y hemos de crear dioses que tomen el lugar de lo que nos creímos nosotros mismos. ¿Te creíste gallo dios, amo del grito limpio de las madrugadas? ¿Te creíste dios árbol, *amo de la sombra más honda, del fruto más puro*? ¿Te creíste divino toro ornado de cuernos, coronado de maduros racimos?... Pues no. Eres carne nacida de carne y tienes que sostener el peso de un mundo prodigioso y sombrío, el peso de los recuerdos, de la memoria, de la conciencia humana: el peso de la voz de los ancianos.

El hombre se creyó dios. Vive en él a través de los sueños un destino divino que lo une a la tierra y lucha con el destino humano que es la voz de los viejos. De la tierra surgen los sueños que lo hacen dios; del oscuro fondo del pasado viene la memoria que lo hace hijo de la carne. Luchan en él dos mundos. Es un soñador y crea dioses para confundirse con ellos y ser

---

<sup>10</sup> Liscano parece anticipar así en su propia poesía una afirmación que hará muchos años después, en 1973: “En efecto, la poesía y la política son modos excluyentes en sus finalidades y procedimientos [...] Plegar la poesía a la política, inclusive en su aspecto idealizado de revolución, de transformación de la realidad, es comprometerla con una acción ajena, más aún, contraria”, Juan Liscano, *Panorama de la literatura venezolana actual* (1973), Caracas, Alfadil, 1995, p. 184.

dios, aunque indirecto, una vez más, ya que no puede dejar de ser hombre, hijo de la carne.<sup>11</sup>

De acuerdo con esta relación intertextual, la reflexión metapoética de “Grito” se debe al hecho de que saberse dentro de una tradición y de un orden impide creerse superior al resto de los hombres. Y vemos precisamente que en el poema de Liscano la sucesión de preguntas retóricas busca poner en cuestión las identificaciones mesiánicas del hablante lírico:

¿Quién dijo que yo era sierpe, que yo era pez, que yo era toro,  
que yo era pájaro de la mañana conquistando el aire?  
¿Quién dijo que yo era arcilla, que yo era espiga, que yo era árbol,  
“amo de la sombra más honda, del fruto más puro”?

¿Quién dijo que en mis hombros descansaba el peso de la tierra?  
Que por robar el fuego me ataron a una roca  
donde un buitre devoraba mi entraña inacabable?  
Quién dijo que yo era Yo frente a la esfinge fabulosa? (p. 42).

Así, la voz poética, que aparece en este texto dedicado al propio Meneses, reconoce que se había identificado con símbolos de diversa naturaleza y con diferentes entidades mitológicas, como el gigante Atlas, Prometeo y Edipo. Y al final indica que son sus propias “voces heridas” las que le han identificado de esa manera, las que han dicho “inútilmente [su] poder” y le han acercado erróneamente a la divinidad. Además, en un giro de humildad, el sujeto poético declara que él sólo sabe que está rodeado de un espacio hostil, temporal, artificial, desnaturalizado:

¿Cuáles son estas voces heridas que cercan mis sienes,  
como dardos, como espinas, como racimos de vid,  
diciendo inútilmente mi poder en la noche triste  
que agoniza en la tierra como solitario pez?

Yo sólo sé de un horrible sueño de manos cercenadas  
sobre paisajes de alambres, de humo, de pantanos.  
Sé de la traición de la semilla, del crimen de la espiga  
y de este atardecer sangriento que inunda mi jardín (p. 42).

---

<sup>11</sup> Guillermo Meneses, *Especios y disfraces*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1980, p. 4. Las cursivas son mías.

De este modo, el hablante lírico justifica las sucesivas caracterizaciones míticas que ha recibido por conocer lo que está sucediendo en su entorno. El conocimiento de la modernidad y de los males que conlleva (“yo sólo sé”; “sé”) aparece entonces como un acto maldito que “le duele y le enciende” (p. 39): el don es a la vez una condena que le obliga a endiosarse y a decir su poder.

Esta autocrítica del poema “Grito” encuentra continuidad en el poema “Mi voz” de *Del alba al alba*. En él un hablante autocrítico explica las causas de esa “verdad” y de esa “pena” (p. 77) que han provocado su “soledad” y su endiosamiento en el discurso. Como vemos, se sigue tratando de un sentimiento contradictorio —de un don (“verdad”) que también es un pesar (“pena”)— que se justifica, como en “Grito”, por la intuición de los peligros de la modernidad. En “Mi voz”, de acuerdo al hablante lírico, la unión de los hombres y las mujeres auténticos (no enajenados ni reducidos a su función esencial de amantes) conlleva una liga de los contrarios simbólicos, del cielo y de la tierra, de la luz y de la sombra, que es también una totalización de los ciclos temporales:

Sé que el hombre es la aurora.  
Materia del Levante, alba carnal,  
humana lumbre levantada  
por terrenales y profundos cielos,  
cielos con gritos, labios, vírgenes sustancias,  
yertos planetas, inquietantes astros  
y ocultos universos.

Sé de luces del hombre y para el hombre hombre  
y sé también de la noche fecunda y femenina,  
cuando bajo el hombre varonil  
la hembra es jardín de la cintura abierta (p. 77).

Al lado de esta “verdad” (la consideración esencialista y ordenada de la identidad genérica), la “pena” de la voz poética aparece porque sabe que la identidad sexual y simbólica de hombres y mujeres ha sido enajenada, hecho que se relaciona con la caída y con la lógica pernicioso del progreso:

Y si pena siento, y si duélenme el alma y la ternura,  
[...]  
es por saberlos tan caídos,  
al hombre de su aurora en la noche masculina,

a la hembra, de su noche en la aurora femenina,  
y a los dos, resentidos y cobardes bajo el peso de Adán (p. 77).

Sin embargo, la autocrítica en este poemario va más allá y lleva al hablante lírico a cuestionar el simbolismo empleado y a reducirlo a la literalidad del signo. De esta manera se da un avance con respecto a “Grito” porque ahora no sólo hay una autorrecriminación por el endiosamiento de la voz poética, sino que entra en crisis toda la poética del autor. En este sentido es importante el poema “Voz del odio”, en que el hablante lírico toma conciencia de la distancia entre los efectos simbólicos del “Alba” (y de sus sinónimos “el sol”, “la mañana”, “la luz”) y los reales del “alba”:

¿Acaso el sol puede negar la sombra?  
¿la soledad humana, el odio entre los hombres  
ciegos, sordos, caídos de su hombría,  
gimiendo entre las cosas?  
¿Acaso el alba en su pureza activa,  
cierra las llagas, limpia el mundo y le devuelve  
paz al soldado, su ternura al hombre,  
sus casas a las ruinas?  
¿Detiene acaso la mañana al arma  
fría, cuando ésta hiere a un niño matinal?  
¿La luz acaso triunfa de la guerra? (p. 70).

La aparición de la conciencia crítica da lugar a que la quimera de la trascendencia a través del discurso poético se venga abajo y de esta manera no sólo es el símbolo del “Alba” el que se cuestiona, sino que todas las vías simbólicas que habían servido para la superación de la caída “se derrumban”:

Impulsos de las plantas y del ave,  
légamo y fruta, formas altas y raíces,  
se derrumban y púdnense en mi boca  
de tiesos pedernales (p. 69).

Este fragmento que crítica el simbolismo encuentra continuidad en el poema “Mi voz” en que una instancia autocrítica se dirige a las demás voces que han participado en el poemario para explicarles la diferencia entre el plano del símbolo, nacido de la arbitrariedad subjetiva, y el plano de la realidad:

Asqueárame como a vosotras voces,  
el alba repetida,  
cada vez recién nacida, cada vez tan pura,  
precisando sus acordes por el mundo  
donde todo es ya discordia  
—hambre sustancial y derramada sed—,  
si el alba en verdad pudiera ser el Alba.  
Pero el Alba, voces, sólo existe por nosotros.  
[...]  
Y porque tú la cantas ¡oh amor! resulta pura,  
Y porque tú maldices, odio, resúltanos malvada  
(pp. 74-75).

Vemos entonces cómo en los poemas “Grito”, “Voz del odio” y “Mi voz” se da un cuestionamiento metapoético de la superioridad adoptada por el hablante lírico y hasta del propio simbolismo, lo que pone punto final a la voluntad de orientar a los lectores y de escapar de la modernidad que había aparecido en *8 poemas* y *Contienda*. Con esta autocrítica la órbita se cierra y nos damos cuenta de que los tres poemarios constituyen un ciclo poético coherente.

En conclusión, en un contexto marcado por hondas transformaciones en todos los órdenes de lo real, la primera poesía de Liscano surgió como un discurso capaz de enfrentar el conflicto que advertía en la realidad, es decir, aquel que se presentaba con la llegada de la modernidad y del progreso. Este problema, que sin duda obsesionaba al autor, penetró en sus primeros poemarios y se convirtió simultáneamente en un enfrentamiento simbólico contra el tiempo. Sin embargo, el autor se dio cuenta de la imposibilidad de superar poéticamente los males de la realidad por lo que su intento concluyó en el reconocimiento del fracaso. En efecto, al final de este trayecto poético que abarca *8 poemas* (1939), *Contienda* (1942) y *Del Alba al alba* (1943), Liscano parece reconocer la inutilidad de la poesía para hacerle frente al tiempo sucesivo y la incapacidad del orden de los signos para cancelar los excesos de la modernidad y hallar un consenso perfecto. Lo que se aprecia en los tres primeros poemarios de Liscano es un conflicto entre el poeta-héroe y el intelectual-solidario que acaba con el triunfo de este último al reconocer críticamente que el arte no puede transformar la realidad ni la historia puede ser detenida poéticamente. En los textos se advierte claramente cómo la asunción de la superioridad individual y la tendencia al simbolismo entran en pugna con las exigencias democráticas de solidaridad e igualdad, lo que deter-

mina que el discurso poético entre en crisis consigo mismo. Estas oscilaciones y ambigüedades no son privativas, sin embargo, del joven Liscano sino que constituyen una característica de los grupos intelectuales en ascenso para quienes la necesidad de afianzarse en el poder cultural coexistía conflictivamente con la necesidad de comprometerse socialmente y de ser uno con el pueblo.

#### RESUMEN

En un momento en que Venezuela se modernizaba con suma rapidez, el poeta Juan Liscano (1915-2001) reivindicó en su obra un orden conservador garante de la identidad nacional. Se analizan aquí sus tres primeros poemarios: *8 poemas* (1939), *Contienda* (1942) y *Del Alba al alba* (1943). En ellos la oposición a la modernidad tomó la forma de un enfrentamiento simbólico contra el tiempo y concluyó en un ejercicio de autocrítica que puso en cuestión la caracterización mesiánica del hablante lírico y la capacidad del discurso poético para intervenir en el orden de lo real.

*Palabras clave:* poesía venezolana siglo xx, modernidad económica Venezuela, simbolismo, discurso poético.

#### ABSTRACT

At a time when Venezuela was quickly growing modern, poet Juan Liscano (1915-2001) defended in his work a conservative order, responsible for safeguarding a national identity. His three first poetry books are here analyzed: *8 poemas* (1939), *Contienda* (1942), and *Del Alba al alba* (1943). An opposition to modernity takes shape in all of them as a symbolic confrontation to time; they reveal a self-critical exercise questioning the messianic characterization of the lyrical speaker and the poetic discourse's ability to intervene in the realm of reality.

*Key words:* Venezuelan poetry 20<sup>th</sup> century, economic modernity Venezuela, Symbolism, poetic discourse.