

LA CONTEMPORANEIDAD EN LA POESÍA VENEZOLANA: ESQUEMA DE SU PROCESO

Leonidas Morales Toro

1

Se trate de poesía venezolana o latinoamericana, una obra, si es contemporánea, lo será, en primer lugar, sólo en la medida en que se constituya desde el ámbito de una determinada experiencia de la palabra poética como experiencia del tiempo. Una experiencia dentro de la cual la palabra se revela como vacía y ajena, *desposeída de sí misma*. Una palabra entregada al espectáculo de su abandono, recorrida por las nostalgias, agitada por los impulsos y la imaginación del deseo. Una palabra anclada en el tiempo histórico y cotidiano, el mismo que la traumatiza. Reducida a su propio reflejo, es a la vez sujeto y objeto, argumento y protagonista, historia y personaje. Una palabra, en fin, ante todo conciencia de sí misma: de la "anomalía" que la desgarrar y de la que ella da testimonio, de su diferencia (de su "ruptura") con respecto a la palabra tradicional, de la imposibilidad de plegarse a los modos de decir de esa palabra tradicional, y de la inevitabilidad de acogerse, para hacer comunicable su verdad, a unos modos enteramente otros: impersonalidad, fragmentarismo, contaminación de géneros, verso libre, poema en prosa, lenguaje hablado, etc.

Esta experiencia no agota de ninguna manera en sus elementos lo que podríamos llamar, con algún abuso, la estructura de la poesía contemporánea. Pero si no la agota, en cambio la sostiene: en ella descansa la estructura, a partir de ella se levanta y se desarrolla. Es su fundamento. Aún más: considerada históricamente, trasciende los límites de la poesía contemporánea. No es pues privativa suya. Con ella, en realidad, se abre un movimiento mucho más amplio y anterior en el tiempo, del cual la poesía contemporánea forma parte: el movimiento de la "modernidad", iniciado en Europa, en la primera mitad del siglo XIX, desde el seno del romanticismo. La poesía contemporánea prolonga la experiencia que da nacimiento a la modernidad. Al hacerlo, se inscribe de lleno en su trayectoria como su fase más reciente. Pero tal experiencia, para la poesía contemporánea, es sólo su punto de partida, más allá del cual, como veremos, despliega sus rasgos específicos.

En la descripción de la experiencia que pone en movimiento a la modernidad, y que la poesía contemporánea hace suya, hay algunas cuestiones históricas importantes que hemos omitido. Para que se vea entonces con más claridad cuáles

son los supuestos a los que se articulan los rasgos de la poesía contemporánea, es decir, cuáles son los elementos de la modernidad que incorpora a su base, por lo menos aquellos que nos parecen más atinentes a la visión que sustentamos, es necesario recordar brevemente las condiciones históricas que hacen posible el surgimiento de lo moderno. El proceso de esas condiciones lo acompaña en su trayectoria, determinándola.

Aun cuando sea el romanticismo el que produce las primeras formas y plantea los primeros problemas en los que reconocemos los signos del fenómeno de lo moderno, es sin duda Baudelaire quien lo asume con más lucidez y radicalidad, en los dos planos paralelos en que se estructura desde el comienzo: el plano de la creación propiamente tal y el plano de la reflexión sobre lo creado, el de la práctica poética y el de su teoría¹. La contemporaneidad recoge este desdoblamiento de lo moderno en imagen y en conciencia crítica de la misma. El poeta somete los mismos temas esenciales a un doble tratamiento: el del poema y el del ensayo. Pero el desdoblamiento se repite en el interior de cada uno de los planos: el poema desarrolla su imagen como conciencia crítica de sí misma, absorbiendo elementos intelectuales, y el ensayo desenvuelve su discurso como crítica de imágenes, impregnándose de poesía. Con lo cual el poema y el ensayo, como géneros, se contaminan, pierden su "pureza". En la poesía latinoamericana contemporánea los ejemplos son numerosos, desde Huidobro. Pero tal vez es en Borges donde la contaminación resulta más sistemática e intensa².

El complejo de formas y de problemas con el que identificamos lo moderno, e ilustrado ejemplarmente por la obra de Baudelaire, no se explica bien en su irrupción apelando exclusivamente al sistema literario. Esas formas y esos problemas, en cuanto históricos, se vuelven por el contrario inteligibles, en su aparición, si los referimos al sistema social, y en su destino, si los vemos ligados, no accidental sino estructuralmente, al destino de este sistema social. La modernidad, en efecto, irrumpe en un determinado momento de la evolución de las sociedades europeas: cuando la *burguesía*, que ha impuesto su modo de producción capitalista, industrial, y dispone ya del poder político (Revolución Francesa), logra también, en la primera mitad del siglo XIX, imponer su sello a la *vida cotidiana*, alojada ésta dentro de un espacio que, históricamente, funciona como metáfora de la instancia burguesa: el *espacio urbano*. El espacio urbano y su cotidianeidad burguesa se convierten así en el nuevo escenario de vida dominante. A estas nuevas condiciones de vida, a la nueva conciencia del tiempo y de lo histórico a que se abren, y a la transformación de las relaciones tradicionales de vida por la que tuvieron que pasar, está asociado, en su origen, el fenómeno de lo moderno.

Por entonces (primera mitad del siglo XIX), las grandes ciudades europeas ven modificado profundamente el cuadro de sus elementos tradicionales. Como

1. Hans R. Jauss, en "Tradición literaria y conciencia actual de la modernidad" (*La literatura como provocación*. Barcelona, Ediciones Península, 1976. pp. 63 y ss.), estudia en Stendhal y Baudelaire la formación del concepto de lo moderno, es decir, su plano teórico. Para una visión de conjunto sobre la trayectoria de la modernidad, Hugo Friedrich, *La estructura de la lírica moderna* (Barcelona, Seix Barral, 1961), y O. Paz, *Los hijos del limo* (Barcelona, Seix Barral, 1974).

2. Sobre el caso de Borges, véase Haroldo de Campos, "Superación de los lenguajes exclusivos" (*América Latina en su literatura*. Coordinación e Introducción por César Fernández Moreno. México, Siglo XXI, 1977, 4a. edic. pp. 293-294).

“subproductos” de la actividad industrial, crecen en las afueras la miseria y los barrios proletarios. En el trazado y la arquitectura de una ciudad como París, la “capital del siglo XIX”, se hacen visibles las innovaciones introducidas por el gusto y las concepciones de la burguesía. Lo mismo en el interior de las casas, en el decorado y mobiliario. Desde otro punto de vista, las relaciones tradicionales de vida sufren alteraciones perturbadoras. Los espacios de las grandes ciudades se congestionan, pierden su rigidez y entran en una movilidad dinámica. Frente a la marea tráfuga de las multitudes que amenaza con disolver en el anonimato al individuo, éste, como lo vivenciamos en los relatos de Poe y en la poesía de Baudelaire, reacciona con una mezcla de terror y fascinación³. La conciencia tradicional es desestabilizada, puesta en crisis. Deriva en objeto de una agresión impersonal: en campo de dispersión. El tiempo ya no será más el tiempo de la metafísica: será en adelante un tiempo histórico y cotidiano. Un tiempo áspero, corrosivo, disolvente: un tiempo desposeedor.

Afirmamos al comienzo: la poesía contemporánea se constituye en el ámbito de una experiencia dentro de la cual la palabra se revela como palabra desposeída de sí misma: desquiciada, fuera de sí. Agregamos luego que con esta experiencia, en verdad, se inauguraba un movimiento mucho más amplio y anterior: el de la modernidad, en cuya trayectoria se inscribe la poesía contemporánea. Podemos ahora concluir diciendo que la experiencia de una palabra desposeída de sí misma es, esencialmente, experiencia de ese tiempo desposeedor, producido y reproducido por la cotidianeidad de los espacios urbanos. Es la instancia burguesa, en último término, la que está implicada en el ejercicio de la desposesión, a través de la cotidianeidad de los espacios urbanos, que son su metáfora. De ahí que esta poesía sea, constitutivamente, una *poesía urbana*. Y lo es incluso cuando sus formas comprometen otros contextos culturales, el de la cultura campesina, por ejemplo, porque tales formas, para que su sentido y su valor literarios sean históricamente pertinentes, tendrán que funcionar de alguna manera desde la perspectiva del orden socio-cultural dominante, el burgués, cuya expresión, sabemos, son los espacios urbanos.

Ahora bien, a principios de nuestro siglo, la historia de la instancia burguesa conduce a una situación nueva. Esta situación le impondrá a la modernidad un giro importante, abriéndole paso así al mundo contemporáneo. Veamos en qué consiste. Por una parte, a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX había tenido lugar una expansión neocolonialista de los países europeos industrializados (a los que se suma Estados Unidos), hacia África, Asia y América Latina, con lo cual la instancia burguesa se *universaliza*. Paralelamente, se desarrolla la conciencia de clase del proletariado y de sus funciones históricas como elemento de transformación social revolucionaria, dentro de un marco de proyecciones igualmente universalizado. La primera gran guerra, la del 14, refleja, con su carácter mundial, la universalización de que hablamos. Pero, a la vez, esta guerra desenmascaró los sofismas ideológicos de la burguesía: el “progreso” industrial, la “felicidad” que anunciaba, quedaron desmentidos por la destrucción en que

3. Sobre las transformaciones sufridas por una ciudad como París, y sobre las relaciones de la poesía de Baudelaire con el espacio urbano y su vida cotidiana, Walter Benjamin, “París, capital del siglo XIX” y “Sobre algunos temas en Baudelaire” (*Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos*. Caracas, Monte Avila Editores, 1970. pp. 125-138 y 89-124).

se tradujeron. El tinglado de la "belle époque" se vino al suelo, como un fraude. En este sentido, la guerra fue un factor que precipitó las contradicciones sociales y las expectativas revolucionarias. La Revolución Rusa de 1917, que estalla en el contexto de la guerra, lo confirma. Hay pues una aceleración del tiempo histórico. El horizonte del cambio se excita. La oposición a lo "viejo" y la exaltación de lo "nuevo" se radicalizan.

Desde el punto de vista literario y artístico, es en las llamadas "vanguardias" donde las condiciones sociales y culturales de comienzos de siglo, como determinaciones generales de lo contemporáneo, tienen su proyección y su respuesta inmediatas. Estas agrupaciones de escritores y artistas, cuya actividad cubre un período que va, aproximadamente, desde 1905 a 1938, tuvieron justamente una dimensión internacional en su propagación por las principales capitales del mundo, en los diversos orígenes nacionales y en el bilingüismo de sus miembros⁴. Lo que quiere decir que los problemas del arte y la literatura se *internacionalizan*. Pero esta dilatación en el espacio es también, y simultáneamente, una *dilatación en el tiempo*. El tiempo, por una parte, radicaliza la conciencia de sí mismo, de su historia como tiempo de la modernidad (el de las vanguardias es un pensamiento fuertemente temporalizado, historizado), y, por otra, se expande al universalizarse su historia.

Junto con dilatarse, el tiempo también se acelera. El punto de aceleración es el futuro. El futuro como el horizonte de una literatura y un arte "nuevos". Nuevos porque se pretende que sus formas respondan con más lucidez, con desarrollos más radicales y múltiples, a los problemas planteados por la modernidad, en cuya trayectoria las vanguardias se insertan. La literatura y el arte "satisfechos", "académicos", "oficiales", en la medida en que traicionan el espíritu de la modernidad, son rechazados con virulencia. Algunas vanguardias, coherentes con la lógica de la modernidad en cuanto fenómeno históricamente condicionado, extienden el rechazo a la burguesía como sistema y a todas las formas sociales y culturales que la expresan. Más aún: el futurismo ruso y el surrealismo vinculan el horizonte de una literatura y de un arte nuevos, al de un hombre y una sociedad igualmente nuevos. Pero saquen o no a la luz las cuestiones sociales involucradas, y aun cuando algunas se concentren en aspectos más bien formales, de hecho las vanguardias, en la práctica misma de su creación, por ser una creación dentro del marco de la modernidad, no pueden sino delatar a la instancia burguesa como *instancia implicada* en el origen y en el destino de los problemas de la literatura y del arte. La literatura y el arte modernos y contemporáneos son burgueses en el sentido en que es la burguesía la que crea las condiciones históricas que los hacen posibles; pero son constitutivamente antiburgueses en el sentido en que no se producen para ella, sino a pesar de ella; son su reverso, su contrafigura; surgen para dar testimonio, de una u otra manera, de la burguesía como instancia desposeedora. Por eso Octavio Paz decía que los poetas del *modernism* angloamericano (Eliot, Pound), si bien eran reaccionarios, eran sin embargo anticapitalistas⁵.

4. Véase Miklós Szabolcsi, "La 'vanguardic' literaria y artística como fenómeno internacional" (*Casa de las Américas*, No. 74, septiembre-octubre de 1972, pp. 4-17). Sobre las vanguardias, además, O. Paz (op. cit. pp. 145 y ss.) y Guillermo de Torre, *Historia de las literaturas de vanguardia* (Madrid, Guadarrama, 1965).

5. Op. cit. (p. 153)

La internacionalización de los problemas del arte y la literatura como consecuencia de la expansión universal de la instancia burguesa, la dilatación y aceleración del tiempo histórico, y la conciencia de que la instancia burguesa está implicada en el origen y en el destino de esos problemas, son algunos de los rasgos centrales de lo contemporáneo.

La poesía contemporánea se establece, en su punto de despegue, desde el interior del espacio de las vanguardias. La palabra echada a rodar por la modernidad, es decir, esa palabra deficitaria y esclava, al pasar por el espacio de creación y de debate de las vanguardias, exagera la conciencia de la historicidad de su alienación y de las alternativas de su destino. Esta conciencia, al plantearse la palabra en términos de destino, se acoge a opciones distintas. Es alrededor de estas opciones, reformuladas y enriquecidas a partir de entonces, pero vigentes hasta hoy día, que se estructura la poesía contemporánea en su conjunto.

En todas las opciones subyace una misma contradicción percibida: entre una palabra que se sabe desposeída de sí misma y sueña su liberación, y una sociedad que reproduce las condiciones de la desposesión. Cada una de las opciones representa una manera diferenciada de asumir la contradicción. Pueden reducirse fundamentalmente a tres. 1) La opción *revolucionaria*, para la cual la liberación de la palabra es sinónimo de la liberación del hombre a través y en la transformación revolucionaria de la sociedad burguesa. 2) La opción de la *ambigüedad*, que renuncia a romper el círculo y hace de la contradicción, es decir, de la palabra atrapada en ella, el espectáculo de una reiteración interminable. 3) La opción del *olvido*, que busca liberar la palabra, no mediante la transformación de la sociedad burguesa, porque toda sociedad, cualquiera que sea, generaría siempre alienación, sino sacando la palabra de la historia, borrando su memoria, para inscribirla, a ella y al hombre, en otro tiempo: el del olvido de sí misma.

2

La poesía contemporánea latinoamericana realiza esta misma estructura de opciones. Por supuesto, lo hace desde dentro de la forma histórica en que Latinoamérica se articula al universo de la instancia burguesa, y de acuerdo con las características propias de los procesos socio-culturales de cada país, con el campo de proyectos (y su correspondiente horizonte de expectativas sociales y culturales) que definen la situación social en un momento dado, y con el modo de inserción del autor en ese campo (y en ese horizonte). La consideración de estas circunstancias proporciona un punto de vista metodológico productivo para explicarse el tipo de opción que un autor realiza, su forma y sus contenidos particulares, la posibilidad de su contaminación con otras opciones e incluso su tránsito eventual hacia una opción distinta⁶.

Para que la realización de la contemporaneidad en poesía pudiera darse, era indispensable la concurrencia de las condiciones históricas que hacen posible la experiencia de donde tanto lo moderno como lo contemporáneo parten. En otras palabras: que las sociedades latinoamericanas hubiesen entrado, modifican-

6. Un ejemplo de la productividad de este punto de vista metodológico es el trabajo de Alejandro Losada, "Rasgos específicos de la producción literaria ilustrada en América Latina" (*Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. No. 6, 1977. pp. 7-36), dedicado al estudio de ciertas formas literarias del romanticismo.

do el status de la vida cotidiana tradicional, en la órbita expansiva de la instancia burguesa, capitalista e industrial. Si bien es en la segunda mitad del siglo XIX cuando los países industrializados (Inglaterra, Estados Unidos, Francia, Holanda, etc.), movidos, entre otras cosas, por la necesidad de minerales para su industria, inician su penetración en Latinoamérica ⁷, introduciendo las primeras formas de capitalismo industrial, es sólo a contar de las primeras décadas del siglo XX que la reproducción (deformada y dependiente) de la instancia burguesa empieza a generalizarse, a afectar globalmente a las estructuras tradicionales, y, con ello, a las relaciones cotidianas de vida. Los efectos sociales generales son de sobra conocidos: formación de burguesías nativas mediatizadoras, y de un proletariado cuya historia comienza alrededor de las industrias extractivas; desplazamiento progresivo de la población desde las zonas rurales a las ciudades, y la conversión de los espacios urbanos, como espacios de vida dominante, en metáforas del nuevo modelo.

Puesto que durante el siglo XIX y parte del actual, las sociedades latinoamericanas siguen siendo esencialmente de economía agrícola y modos de vida semicoloniales, y, según acabamos de decir, sólo en el transcurso de nuestro siglo las estructuras tradicionales son tocadas en su centro ⁸, aquí, en Latinoamérica, a diferencia de Europa, lo moderno y lo contemporáneo se confunden; *son una misma cosa*. Ingresamos a la trayectoria de la modernidad bajo su forma contemporánea. Sabernos modernos significa sabernos contemporáneos de todos los hombres, en una perspectiva mundial, porque reproducimos la instancia burguesa en el momento de su expansión universal. Refiriéndose a la entrada del hombre mexicano, con la revolución de 1910, al mundo contemporáneo y moderno, Octavio Paz la determinaba como la entrada a una "soledad" mundializada ⁹. Es, en nuestro enfoque, la soledad de la palabra y del hombre desposeídos de sí mismos a escala universal.

No nos detendremos en las manifestaciones vanguardistas latinoamericanas ¹⁰, que, al igual que en Europa, presiden el nacimiento de la poesía contemporánea. Por ahora nos interesa recordar unas fechas: la poesía latinoamericana realiza la estructura de opciones de la contemporaneidad en las décadas del 20 y del 30. La opción revolucionaria, con Vallejo (y Neruda); la de la ambigüedad, con Huidobro; la del olvido, con Borges.

En relación con estas fechas, la poesía venezolana contemporánea, en la concepción que de lo contemporáneo venimos sustentando, presenta un notorio *desfase*: no aparece sino en la década del 40, con los poemas de Juan Sánchez Peñalé publicados en revistas como *Contrapunto* (editada entre 1948 y 1950) y que luego formarán parte de su primer libro, un libro crucial en este sentido: *Elena y los elementos*, de 1951. Vicente Gerbasi, aunque escribió una poesía afín a los temas y a la sensibilidad de lo moderno y contemporáneo, como lo revela *Mi pa-*

7. Véase el "relato" de esta penetración de la búsqueda de minerales, en Eduardo Galeano, *Las venas abiertas de América Latina* (México, Siglo XXI, 1979, 23a. edic.).

8. Con lo cual no se excluye ni se ignora la importancia de las "supervivencias", en pleno período contemporáneo, de formas sociales y culturales tradicionales (campesinas, indígenas).

9. *El laberinto de la soledad* (México, Fondo de Cultura Económica, 1976, 4a. reimpresión, pp. 171 y 174).

10. Sus textos principales, recogidos por Oscar en *Los vanguardismos en América Latina* (Barcelona, Ediciones Península, 1977).

dre el inmigrante, de 1945, es, sin embargo, para nosotros, un poeta de transición.

Si tenemos en cuenta que la industria petrolera y sus enormes ingresos, han sido la base de la transformación de Venezuela en sociedad capitalista, no debe entonces olvidarse un hecho para comprender el desfase en la aparición de la poesía contemporánea: recién en 1917 se inicia la explotación del petróleo, y, con ella, la introducción del capitalismo industrial. Reparemos, en forma muy simplificada por supuesto, en las condiciones dentro de las cuales se da comienzo a esa explotación. Tendrán consecuencias decisivas para la historia de la reproducción de la instancia burguesa, es decir, para la historia social y cultural de la Venezuela contemporánea, y, desde luego, para su poesía, que es parte de esa historia.

En 1917 gobierna Juan Vicente Gómez, una de las tantas dictaduras, pero la más larga (1908-1935) y cerril, que recorren el país desde fines del siglo pasado hasta 1945, y, después de un corto paréntesis, desde 1948 hasta 1958. Las dictaduras, en Venezuela, no han respondido a la continuidad de un proyecto histórico "nacional" 11, sino al mero ejercicio de un poder arrebatado, para beneficio propio y de los grupos que prosperan a su amparo. Lo que conviene al dictador y a su perpetuación en el poder, conviene al país. Y a Gómez, en 1917, le convenía identificarse con los intereses de los consorcios y monopolios extranjeros, mayoritariamente norteamericanos, que explotaban el petróleo. Las garantías dadas por el gobierno de Gómez fueron tales que, en el juicio de Héctor Malavé Mata, hicieron de la dependencia una verdadera "entrega" del país al capital extranjero 12. Tanto las garantías como el propio poder del garante, se sostuvieron en la represión feroz de toda disidencia, cualquiera fuera su signo: político, social, cultural, lo que influirá fuertemente, y más aún si sumamos la represión posterior, particularmente la retomada en la década del 50 por la dictadura de Pérez Jiménez, en el retraso con que Venezuela se incorpora a la asimilación crítica del pensamiento contemporáneo vivo, incorporación que no se dará, en plenitud, sino a partir de 1958 con la caída de Pérez Jiménez.

La "entrega" económica condujo a una penetración cultural e ideológica vasta, intensa y sostenida. El petróleo trajo consigo la "cultura del petróleo", estudiada por Rodolfo Quintero 13: los usos, los esquemas de pensamiento y de conducta de la cultura de masas norteamericana. El hombre venezolano es desencajado profundamente de su marco de valores tradicionales, y arrojado en otro, el traído por la reproducción de la instancia burguesa en su versión norteamericana, que se convierte en el escenario de su degradación cultural, del despojo de sí mismo, tenga o no conciencia de ello. El nuevo marco de valores impuso el espacio social que le es consustancial: el espacio urbano. Es en él donde se despliegan las

11. En un trabajo posterior, dedicado al estudio del "debate" sobre la poesía contemporánea en la década del 60, debate llevado a cabo desde el interior de grupos culturales, desarrollaremos el problema de la no existencia de un proyecto "nacional" y los efectos de este vacío histórico en el modo de producción de la instancia burguesa y en las formas que adopta la realización de la contemporaneidad en el pensamiento "doctrinal" sobre lo poético.

12. "Formación histórica del antidesarrollo de Venezuela" (D.F. Maza Zavala y otros, *Venezuela: crecimiento sin desarrollo*. México, Editorial Nuestro Tiempo, 1978, 4a. edic. pp. 159 y ss.).

13. Véase, por ejemplo, *El petróleo y nuestra sociedad* (Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1978, 3a. edic.).

nuevas formas y relaciones de vida cotidiana, y se asiste a la transformación de las antiguas ¹⁴.

Pero el cambio en la estructura de la vida cotidiana no viene a traducirse en desestabilización de la conciencia tradicional sino en la década del 40. Es entonces, también, cuando aparece la poesía venezolana contemporánea, es decir, cuando se hace posible la experiencia en la que este tipo de poesía se origina. La poesía de Juan Sánchez Peláez, puesto que de ella hablamos, pertenece a esta primera fase del proceso de reproducción de la instancia burguesa, extendible hasta 1958: la que pasa por la transformación de la estructura tradicional y por el desplazamiento de su vigencia histórica. La poesía de Sánchez tiene en su trasfondo la circunstancia de este tránsito. Esto explica que en ella sean frecuentes las imágenes, de infancia generalmente, que nos remiten a otro tiempo, perdido ya, y "corrompido" por el presente y su tiempo desposeedor.

Desde *Elena y los elementos* a *Rasgos comunes*, 1975, la de Sánchez es siempre una palabra del tiempo histórico y cotidiano; pero también, y sobre todo en *Elena y los elementos*, palabra erótica. El cuerpo femenino, como en los surrealistas, es aquí lugar de redención. Un lugar en el cual la palabra, sin embargo, no está. Está fuera, expulsada, diríamos, del paraíso, que es lo mismo que decir que está fuera de sí. La mujer y el brillo liberador de su cuerpo, son promesas no cumplidas: entran en el ámbito de la palabra sólo para fugarse de él, hiriéndolo, y para volver a remover sus cenizas, avivando el fuego con la inminencia del regreso, que acabará en otra fuga, en nueva herida, en más cenizas. Un movimiento circular: nostalgia de resplandores perdidos, pronósticos de pérdidas venideras. Conciencia de un tiempo que escamotea y roba. La memoria de esta palabra es memoria del futuro como repetición del pasado.

Junto con hacer visible la trama de la experiencia de lo moderno y contemporáneo en poesía, Sánchez introduce simultáneamente en la poesía venezolana los modos de decir inherentes a la comunicabilidad de la nueva palabra: impersonalidad, fragmentarismo, verso libre, lenguaje hablado, y ya no como exterioridades o atisbos de sus implicaciones, sino de manera sistemática e integradas a la naturaleza de la experiencia, inseparables de ella.

Cuando observamos que la memoria de la palabra de Sánchez es memoria del futuro, pero como repetición del pasado, memoria circular, donde la circularidad no pone en movimiento ningún elemento que, por los valores de su contenido, pudiera representar una expectativa de cancelación del círculo, liberadora por lo tanto, donde, por el contrario, la palabra parece aceptar, resignándose a él, su destino de palabra robada, estamos frente a una forma en la que reconocemos la presencia de la opción de la ambigüedad. Sánchez, efectivamente, realiza la contemporaneidad bajo esta opción. Manteniendo el punto de vista metodológico desde el cual hemos venido reconstruyendo, en su esquema, el proceso de la contemporaneidad en la poesía venezolana, intentaremos explicar por qué esa opción tenía que ser la de la ambigüedad.

Es en la década del 40 cuando el ordenamiento social y la institucionalidad tradicionales, de un carácter marcadamente feudal todavía a pesar de ciertas "aperturas" iniciadas luego de la muerte de Gómez en 1935, sufren un principio

14. En R. Quintero, op. cit. (pp. 25-44), hay observaciones valiosas sobre los cambios operados en el espacio urbano, referido al caso de Caracas.

de ruptura con la llamada "revolución de 1945" ¹⁵, detrás de la cual, directa o indirectamente, está la presión de la nueva realidad social y política generada por la reproducción de la instancia burguesa: una burguesía criolla vinculada a la economía petrolera e interesada en reformas; un proletariado ya numeroso, nacido originariamente de los campamentos petroleros, que plantea reivindicaciones económicas y cambio en sus condiciones de vida; una pequeña burguesía con sectores políticos e intelectuales socialmente sensibilizados en la lucha contra las dictaduras, e identificados con ideas de libertad y democracia; partidos políticos modernos; etc.

A los nuevos grupos y clases sociales emergentes, corresponden nuevos proyectos sociales y partidos que les dan forma. Ahora bien, en la década del 40 se define una situación que influirá en la realización de la contemporaneidad en la poesía venezolana. Nos referimos a lo siguiente: la carga potencialmente revolucionaria, liberadora por lo tanto, del proletariado, es desviada y adormecida al pasar su conducción a grupos políticos pequeñoburgueses, incorporados fundamentalmente al partido socialdemócrata fundado por Rómulo Betancourt, Acción Democrática, quienes instrumentan una ideología y un proyecto reformista, de colaboración con la nueva burguesía ¹⁶. Como veremos, este proyecto, después de 1958, acabara consolidándose.

La poesía contemporánea, por la experiencia en que se origina, por los términos de la contradicción que subyace en su fondo, no puede evitar, dijimos, ser antiburguesa. Pero el anti, dijimos también, se resuelve en opciones distintas, cada una de las cuales aparece determinada por el modo de inserción del autor en el campo de proyectos sociales a la vista. En la década del 40, en Venezuela, el horizonte de expectativas socioculturales surgido en el marco de la reproducción de la instancia burguesa, está prácticamente copado por el proyecto reformista. Este hecho es decisivo para comprender la opción bajo la cual Sánchez realiza la contemporaneidad. Porque Sánchez no es un "marginal", como a veces la crítica lo quiere presentar. Lo habría sido si hubiera realizado la contemporaneidad bajo una opción inscrita en un proyecto social también marginal en el momento, o, como lo hará más adelante Rafael Cadenas, "fuera" del campo de proyectos. Pero no es el caso de Sánchez. Si bien no ha sido un militante propiamente tal, formó parte de grupos de intelectuales ideológicamente insertos en el campo del proyecto reformista. Y desde nuestro ángulo de mira, una poesía de la ambigüedad, por la manera en que en ella se asume la contradicción entre la palabra y la instancia burguesa, es decir, suspendiendo el juicio con respecto a una "salida" para la palabra y el hombre poseídos de sí mismos, y entregando la contradicción a un movimiento reiterativo, circular, no puede, por su propia lógica, sino hallarse atada a un proyecto social reformista. Más claramente: en la poesía de la

15. Inicialmente un golpe de Estado contra el gobierno del general Medina Angarita, dado por la suboficialidad del ejército y el partido Acción Democrática, de ideología socialdemócrata, fue un proceso de reformas que culmina en 1948 con la elección, por primera vez mediante voto popular, de Rómulo Gallegos como presidente, derrocado ese mismo año por una Junta Militar de cuyo seno saldrá la dictadura de Pérez Jiménez.

16. En Federico Brito F., *Historia económica y social de Venezuela* (Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1978, 3a. edic. T. II, pp. 589 y ss.), y en Salvador de La Plaza, "La revolución venezolana y la estrategia revolucionaria" (*Antecedentes del revisionismo en Venezuela*, Caracas, Fondo Editorial Salvador de La Plaza, 1975, pp. 46 y ss.), pueden encontrarse contribuciones importantes a la explicación de la situación mencionada y de sus antecedentes inmediatos.

ambigüedad, el reformismo social, en el sentido de una "actualización histórica", como la concibe Darcy Ribeiro 17, está necesariamente implicado.

Sánchez no ha abandonado esa opción en ninguno de sus poemarios publicados, desde *Elena y los elementos*. Ha fijado en ella su residencia poética. Esto aclara, por otra parte, la forma en que su poesía ha evolucionado. Utilizando la terminología de Jakobson, diríamos que la evolución no se ha dado en la línea de la "contigüedad", sino en la de la "semejanza". Como en los círculos concéntricos sobre el agua, cada nuevo libro arrastra y reproduce el anterior. Todos los libros de Sánchez son, en el fondo, un solo libro con distintas versiones. Y todos sus poemas, un solo poema con distintas elaboraciones. Un indicio confirmativo de esto último se obtiene observando el texto de los poemas que han aparecido por primera vez publicados en revistas. Al reencontrarnos con ellos incluidos luego en alguno de sus libros, son y no son los mismos: han sido reelaborados. Otro tanto pasa de un libro a otro.

3

Al ritmo de la explotación y de los ingresos crecientes del petróleo, en la década del 50, durante la dictadura de Pérez Jiménez, la reproducción de la instancia burguesa, en su modelo norteamericano, completa su primera fase: se ahonda y se extiende, saturante. La estructura de la vida cotidiana como expresión burguesa y asentada en los espacios urbanos, desaloja de sí los elementos tradicionales que aún conservaba en la década del 40, o los marginaliza asfixiándolos. En otros términos: ha extremado su alienación. Paralelamente, el espacio de una ciudad como Caracas, por ejemplo, es objeto de una "remodelación" profunda: grandes torres, complejos urbanísticos, autopistas y avenidas, van arrasando con la arquitectura y el trazado tradicionales. Pero también con el hombre, en la medida en que se ve habitante de un mundo hostil, agresivo, que, aun admitiéndolo, pareciera rechazarlo. Mientras tanto, éste y otros espacios urbanos han continuado congestionándose con el desplazamiento de la población desde las zonas rurales 18, acumulando miseria como encuadre de un lujo ostentoso, y convirtiéndose cada vez más en espacios regidos, y enajenados, por las pautas del consumismo. El espacio urbano y su vida cotidiana establecen así los rasgos que, en adelante, le serán constantes.

Sobre esta realidad como supuesto, se inicia la segunda fase de la realización de la contemporaneidad en la poesía venezolana, pero dentro de una situación social enteramente nueva, que le dará unos condicionamientos históricos no sólo distintos, sino mucho más complejos.

El inicio de la segunda fase coincide con el derrocamiento de la dictadura de Pérez Jiménez el 23 de enero de 1958, después de años de resistencia y lucha clandestina, de cárceles y exilios (muchos poetas: Rafal Cadenas, Guillermo Succi, Jesús Sanoja, Arnaldo Acosta, etc., conocieron la una o el otro, o ambos). Con la caída de Pérez Jiménez se levanta la barrera que había venido conte-

17. *El proceso civilizatorio*. Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1973, 3a. edic. Para el concepto de "actualización histórica", pp. 38-44).

18. La población urbana, que en 1941 era de un 31.3 o/o, en 1961 ya es de un 62.5 o/o, aumentando prácticamente en un cien por ciento (Miguel Bolívar Ch., "El comportamiento demográfico en el subdesarrollo: el caso venezolano". En D. F. Maza Zavala y otros, op. cit. p. 369).

niendo, pero al mismo tiempo haciendo intolerable su diferimiento, la necesidad del cambio y la renovación en todos los niveles de la sociedad y la cultura. Se liberan fuerzas sociales largamente reprimidas y postergadas. Luego de un breve lapso caracterizado por la euforia y los sentimientos de "unidad nacional", estas fuerzas se antagonizan. Con el comienzo de la década del 60, dos proyectos se perfilan: el reformista de los partidos socialdemócrata (Acción Democrática) y socialcristiano (Copei), y el revolucionario de las organizaciones de izquierda, cuyo eje era el Partido Comunista, que en la resistencia y la lucha clandestina contra la dictadura había aumentado considerablemente su influencia. Desde el gobierno, Acción Democrática y Copei hacen suya la instancia burguesa en la perspectiva programática de su renovación "actualizadora", y enfrentan la amenaza, para la identidad de esa instancia, del proyecto revolucionario. Este último, bajo la estimulación del éxito de la Revolución Cubana en 1959, recorrerá el camino de la vía armada y la guerrilla. Durante la primera mitad de la década del 60, el país vivirá en estado de convulsión social permanente, intensamente desgarrado. Son los años de la "violencia". Aunque la violencia se prolongará más allá de 1965, el proyecto revolucionario, sin embargo, está ya quebrado después de 1963.

El proceso de la contemporaneidad en la poesía venezolana, en su segunda fase, se expande, diversificándose, y se multiplica. La poesía responde de esta manera a una doble dilatación histórica: por una parte, a la producida en el campo de proyectos sociales, y, por otra, a la que tiene lugar cuando, derribada la dictadura, se precipita un movimiento de incorporación crítica, ávida porque había conciencia del "retraso", al pensamiento, el arte y la literatura del mundo occidental moderno y contemporáneo 19. Los encargados de articular este vasto horizonte al de las expectativas socioculturales abiertas por la situación de efervescencia en que el país se encuentra, fueron los grupos de intelectuales jóvenes (artistas, narradores, poetas) 20, que entonces emergen y proliferan. En sus revistas, en los suplementos y páginas literarias de periódicos, hacen la crítica del pasado y el diagnóstico del futuro, reeditando, algunos de estos grupos, los gestos y el énfasis de las primeras vanguardias europeas (el futurismo, el dadaísmo). Desde el interior de esos dos horizontes, los poetas descubren una pluralidad de posibilidades de creación, hasta ese momento oscurecidas.

La poesía venezolana contemporánea, es decir, la que había empezado a escribir solitariamente Juan Sánchez Peña a fines de la década del 40, y a la que los grupos culturales se refieren ahora en términos de la "nueva poesía", experimenta un giro drástico a contar de 1958. Consiste, ese giro, en que la poesía no puede disimular más su naturaleza estrictamente histórica: la nueva situación social del país la ha vuelto flagrante. Sabe que allí donde pone en juego el sentido, con los procedimientos y los modos que le son específicos, pone en juego también la sociedad, la que se tiene y la que se espera. La poesía adquiere conciencia "pública" (los grupos son el vehículo de su "publicidad") de ser portadora de la imagen de su destino: la de su palabra y la del hombre, palabra y hom-

19. Véase Angel Rama, "La década renovadora venezolana" (*Papel Literario de El Nacional*. Caracas, 9 de febrero de 1969, p. 1).

20. Para un estudio de estos grupos, de su estructura ideológica y de su inserción en el campo de proyectos sociales, Alfredo Chacón, *La izquierda cultural venezolana: 1958-1968* (Caracas, Editorial Domingo Fuentes, 1970. Véase el "Prólogo". pp. 9-57).

bre sociales. De ser, por eso mismo, memoria del futuro. Pero el futuro, ahora, se ha expandido, dilatado; se ha tornado múltiple: más rico. Su memoria ya no sólo podrá ser, como lo era en Sánchez, la de la repetición del pasado, memoria circular, sino que será también, como en Ramón Palomares o Rafael Cadenas, memoria del futuro como transformación (Palomares) o abolición (Cadenas) del pasado, ampliándose así la estructura de opciones de la contemporaneidad.

Es evidente: la poesía no se sustrajo (no podía hacerlo) a las condiciones históricas de su producción. Por lo demás, y al final, lo que se decidía en el terreno de la lucha social era la misma contradicción que la constituye como poesía moderna y contemporánea, y la forma de su destino. Tomó pues partido y de alguna manera se volvió "militante", no importa si la militancia era pública, o secreta y silenciosa. Aunque con inserciones muy diferenciadas dentro del proyecto reformista, Hesnor Rivera y Guillermo Sucre realizan la contemporaneidad bajo la opción de la ambigüedad, continuando por lo tanto, en otro contexto social y de acuerdo con otros esquemas literarios, la línea trazada por Juan Sánchez. En cambio, Ramón Palomares y Juan Calzadilla, con elementos lingüísticos y culturales muy distintos entre sí, la realizan bajo la opción revolucionaria, insertos en el proyecto social revolucionario. El de Cadenas es un caso aparte: transita desde la opción revolucionaria a la del olvido.

La poesía de Ramón Palomares responde a una problemática muy semejante a la de Violeta Parra, en Chile, y a la de José María Arguedas, en el Perú. Los tres parten de una misma constatación: la de que la cultura campesina o folklórica, en Palomares y Violeta Parra, y la cultura étnica, en Arguedas, han sido sometidas, en el transcurso de la reproducción de la instancia burguesa, a un proceso de erosión creciente de sus valores. Al borde su desintegración por la cultura burguesa de masas dominante, han devenido en su propio fantasma, cada vez más en "supervivencias". Para los tres, el progresivo desalojo y pérdida de esos valores se traduce en una palabra desposeída de sí misma, lo que no es más que la cara cultural del despojo social. Los tres, por último, apoyándose en elementos y formas tomados de estas culturas agredidas, han creado un lenguaje literario donde la palabra es de nuevo dueña de sí, de su libertad; pero como la historia real no la reconoce sino que por el contrario la niega, esa palabra literaria libre y dueña de sí se vuelve expectativa, futuro. En otros términos: se queda a la espera del proyecto social que realice la verdad de su mensaje.

Desde el ámbito de la experiencia que funda a lo moderno y contemporáneo en poesía (la experiencia de una palabra desposeída de sí misma, la de una instancia social desposeedora), y desde la situación social venezolana en la década del 60, en cuyo interior esa experiencia es realizada en la perspectiva del proyecto revolucionario, Palomares descubre en la cultura campesina de los viejos pueblos de la zona andina de Venezuela²¹, o mejor, en el habla que la contiene, una palabra también dislocada, fuera de sí, que se sostiene en el recuerdo de sí misma, en la memoria de lo que fue y ya apenas es. Con *Paisano*, de 1964, Palomares se instala en esa memoria, que es memoria colectiva, pero no para sancionar-

21. Palomares es nacido en uno de estos pueblos: en Escuque. La zona fue productora de café, y el café y el cacao fueron la base de la economía exportadora tradicional del país hasta las primeras décadas del siglo, desplazada luego por la economía petrolera. Desde entonces esos pueblos han asistido a su decadencia, viviendo del recuerdo de pasados esplendores.

la, haciendo de ella una memoria elegíaca, sino para recrear sus objetos, sus mitos, sus ritmos, afirmándolos en su derecho a no morir, en la verdad de su brillo. Una verdad literaria, desde luego: la palabra del poema la hace visible, es cierto, pero a partir de una realidad exterior que conspira en contra de ella de su belleza, que usurpa su sitio en la comunidad campesina. Sin embargo, desde el momento en que se hace visible, su presencia genera una expectativa con respecto al vacío de la palabra campesina: la de una palabra histórica y social otra, reconciliada consigo misma. De esta manera la poesía de Palomares convierte la memoria en memoria del futuro: un futuro donde la palabra campesina dejaría de guardar luto, para celebrar su propia resurrección. Esta memoria del futuro es, en sí misma, revolucionaria: un llamado implícito, pero claramente estructurado, a la transformación de la instancia burguesa que junto con producir la desposesión de la palabra, bloquea su liberación.

Está casi demás decirlo: si en todas las sociedades latinoamericanas la reproducción de la misma instancia burguesa ocasiona el mismo trauma y la misma desposesión en la respectiva cultura campesina o étnica y en el pueblo que la porta, en su palabra y en el hombre que la habla, entonces la liberación tendrá necesariamente un radio continental. Esta dimensión latinoamericana de la poesía de Palomares, es decir, del problema sociocultural de que parte y de la "salida" que en su elaboración literaria misma se abre, es también, y por idénticas razones, la de las *Décimas* de Violeta Parra y la de la narrativa de José María Arguedas.

Con el fracaso de la guerrilla y de su proyecto, Palomares no se retira de la perspectiva revolucionaria, pero esta perspectiva, sin un proceso social que la encarne y la realice, se queda abstracta, virtual, y no puede evitar que su poesía se deslice y caiga en las visiones elegíacas. Al frustrarse la viabilidad del proyecto, la memoria, de una gran vivacidad en *Paisano*, se torna mortecina en *Adiós Escuque*, de 1974. Las sombras se infiltran en ella, y sus objetos, sus mitos, sus ritmos, derivan en fantasmagorías. Esta memoria (colectiva, comunitaria, del pueblo) se llena aquí de nombres familiares, pero son todos nombres de muertos. La memoria los revive en sus gestos de dulzura, de grandeza, de esperanza, pero lo hace desde el sentimiento de lo irreparable, desde la conciencia desgarrada por su pérdida. El movimiento de dolor con que se los evoca, es el mismo movimiento con que se los despide. Un "adiós", como lo dice el título del poemario. Cerrado el horizonte histórico liberador, la memoria del futuro (de la resurrección, de la palabra y del hombre reencontrados consigo mismos) se vuelve pura memoria del pasado: memoria de muertos sin salvación. La palabra del poema, hundida en su desposesión, en la memoria de lo que fue y ya no es, ni podrá ser, termina siendo una palabra funeraria 22.

Como Palomares, Rafael Cadenas también se inserta en el espacio del proyecto revolucionario. Pero en Cadenas el fracaso tiene, para su poesía, otras consecuencias.

En la poesía de Cadenas hay siempre una suerte de "personajes", de figura

22. Valdría la pena comparar esta poesía de Palomares, la de *Adiós Escuque*, con los relatos de Juan Rulfo, especialmente su novela *Pedro Páramo*. En los dos casos se trata de lenguajes literarios contruidos sobre la base del habla y la cultura campesinas. En ambos también la palabra literaria y su memoria, son palabra y memoria funerarias: de muertos y muerte. El mismo punto de vista que explica la poesía de Palomares, explicaría el relato de Rulfo: un horizonte social liberador cerrado, por el fracaso del proyecto revolucionario de la década del 60, en Venezuela, y por la "revolución traicionada" de 1910, en México.

dramática en actividad e introspección constantes²³. En *Falsas Maniobras*, de 1966, y en la poesía publicada en revistas y páginas literarias de periódicos de la primera mitad de la década del 60, el personaje se nos presenta crispado, debatiéndose consigo mismo y con lo que lo rodea, atento a los movimientos solapados de un "adversario" ubicuo, que está dentro y fuera de él al mismo tiempo, y que tiende sus redes invisibles para atraparlo y hacer de él un esclavo, un ser grotesco, y de su palabra, una palabra secuestrada. El personaje (miembro de la misma clase a la que pertenece el de Nicanor Parra, en *Poemas y antipoemas*) se defiende: "maniobra": lucha.

Es el tiempo histórico y cotidiano el escenario de la lucha. Este tiempo y esta cotidianeidad difieren en Sánchez y en Cadenas. Para empezar, sus poesías corresponden a fases distintas de la reproducción de la instancia burguesa expresada en términos del espacio urbano y de su vida cotidiana. La poesía de Sánchez, de la primera fase, da testimonio de un mundo cotidiano donde lo tradicional, "provinciano", si bien está ya tocado de muerte, aún permanece a la vista, y su silencio es todavía perceptible en el poema, en el movimiento de su tiempo. La de Cadenas, en cambio, tiene otro supuesto, el mismo que preside la segunda fase, a la que está ligada: el desalojo traumático o la marginalización compulsiva de lo tradicional (formas de vida, valores) al radicalizarse y completarse, en la década del 50, durante Pérez Jiménez, la reproducción de la instancia burguesa. A lo largo de esta segunda fase, lo cotidiano desarrolla, como componente suyo, un elemento neurótico. En *Falsas maniobras* se hace visible en la crispación del personaje. Pero las diferencias con Sánchez no paran ahí. Sánchez no lucha con su tiempo: simplemente se entrega a sus desgracias. Cadenas sí lo hace. El tiempo histórico y cotidiano, como tiempo desposeedor, no es para él sólo el escenario de la lucha: es también el adversario. No podríamos imaginarnos la liberación del personaje sino en la forma de una derrota de ese adversario, es decir: de la instancia burguesa que lo segrega.

El enfrentamiento social, dijimos antes, se prolonga más allá de 1965, año en que se escriben los poemas de *Falsas maniobras*. Pero el fracaso era ya una evidencia después de 1963, y este libro, en cierto modo, está bajo su sombra. A través de su título Cadenas introduce un principio de respuesta al desenlace social: califica las "maniobras" del personaje como "falsas", en el sentido en que quizás su lucha pudiera estar mal planteada, porque tal vez la verdadera identidad del adversario fuera otra. El título, sin embargo, refleja una conciencia que todavía no ha entrado de lleno en los poemas, que está en su umbral, pero que anuncia el futuro rebasamiento de la estrategia del personaje. En los dos libros siguientes, *Memorial*, que recoge textos desde 1970 a 1975, e *Intemperie*, ambos publicados en 1977, esa conciencia está ya interiorizada y copa el ámbito de los poemas. Con estos dos libros Cadenas practica el ingreso a la opción del olvido. Con lo cual, y por las características de esta opción, Cadenas no sólo deja atrás la opción revolucionaria y el proyecto social que la sostenía, sino que se retira de todo el campo de proyectos e inscribe su poesía fuera de él. Una poesía pues que quiere ser, literalmente, marginal.

Aun cuando el personaje no ha desaparecido completamente, sus rasgos son otros: abandona la crispación y los primeros planos, tiende a diluirse en una at-

23. No tomaremos aquí en cuenta el primer libro importante de Cadenas, *Cuadernos del destierro*, de 1960, ni los problemas específicos que plantea su personaje.

mósfera de irrealidad, y su voz llega velada y distante, como porosa. Lo que se corresponde con la identidad que el adversario ha terminado por exhibir y con la nueva estrategia desarrollada por el personaje. El adversario, aquí, es el "yo", correlato interior y subjetivo, alienado y alienante, de la sociedad. Pero no sólo de la sociedad burguesa: de toda sociedad. Todas las sociedades y todas sus historias han hecho del yo, que las reproduce, una estructura de violencia que le arrebató al hombre su libertad y le roba su palabra, poniendo a ambos fuera de sí. La lucha entonces no podría ser por otra sociedad y por otra historia, sino por ninguna. De lo que se trata es de zafarse del yo, disolverlo y borrar su memoria, que es memoria histórica, como condición para alcanzar la liberación del hombre y de su palabra. Memoria del futuro como abolición del pasado: memoria como olvido de sí misma. Esta lucha a puerta cerrada, secreta, silenciosa (como en los místicos, con quienes la opción del olvido tiene notorias afinidades), es el tema de los nuevos poemas de Cadenas.

La poesía de Juan Sánchez, de la primera fase de la reproducción de la instancia burguesa, hasta la década del 50, y la de Palomares y la de Cadenas, de la segunda, de 1958 en adelante, son las tres grandes realizaciones de la contemporaneidad en la poesía venezolana. Desde ellas es posible comprender y valorar las demás realizaciones, pero no al revés. Representan la estructura fundamental de problemas, lenguajes y opciones de la poesía venezolana contemporánea.

Casa **de las américas**

REVISTA BIMESTRAL

**Colaboración de los mejores escritores latinoamericanos y
estudios de nuestras realidades**

Director

ROBERTO FERNANDEZ RETAMAR

Suscripción anual en el extranjero

**Correo ordinario:
4.25 dólares canadienses**

**Por vía aérea:
8 dólares canadienses**

CASA DE LAS AMERICAS
Tercera y G. Vedado
LA HABANA, Cuba