

Escribe Octavio Paz: A pesar de la preponderancia de la palabra impresa, por naturaleza silenciosa, la poesía nunca deja de ser habla rítmica, sucesión de sonidos y sentidos enlazados. Cada poema es una configuración de signos que, al leer, oímos. Leer un poema consiste en oírlo con los ojos.



Papel Literario

FUNDADO EN 1943

RESISTENCIA!

DOMINGO 18 DE DICIEMBRE DE 2022

Dirección Nelson Rivera

• Producción PDF Luis Mancipe León

• Diseño y diagramación Víctor Hugo Rodríguez

• Correo electrónico riveranelsonrivera@gmail.com / papelliterario@el-nacional.com

• Twitter @papelliterario

CENTENARIO >> JUAN SÁNCHEZ PELÁEZ (1922-2003)

Además de autor de una singular y extraordinaria obra como poeta, Juan Sánchez Peláez ejerció la docencia y fue agregado cultural de las embajadas de Venezuela en Colombia y España. En 1976 fue reconocido con el Premio Nacional de Literatura

ANTONIO LÓPEZ ORTEGA

Sentido de la vista:

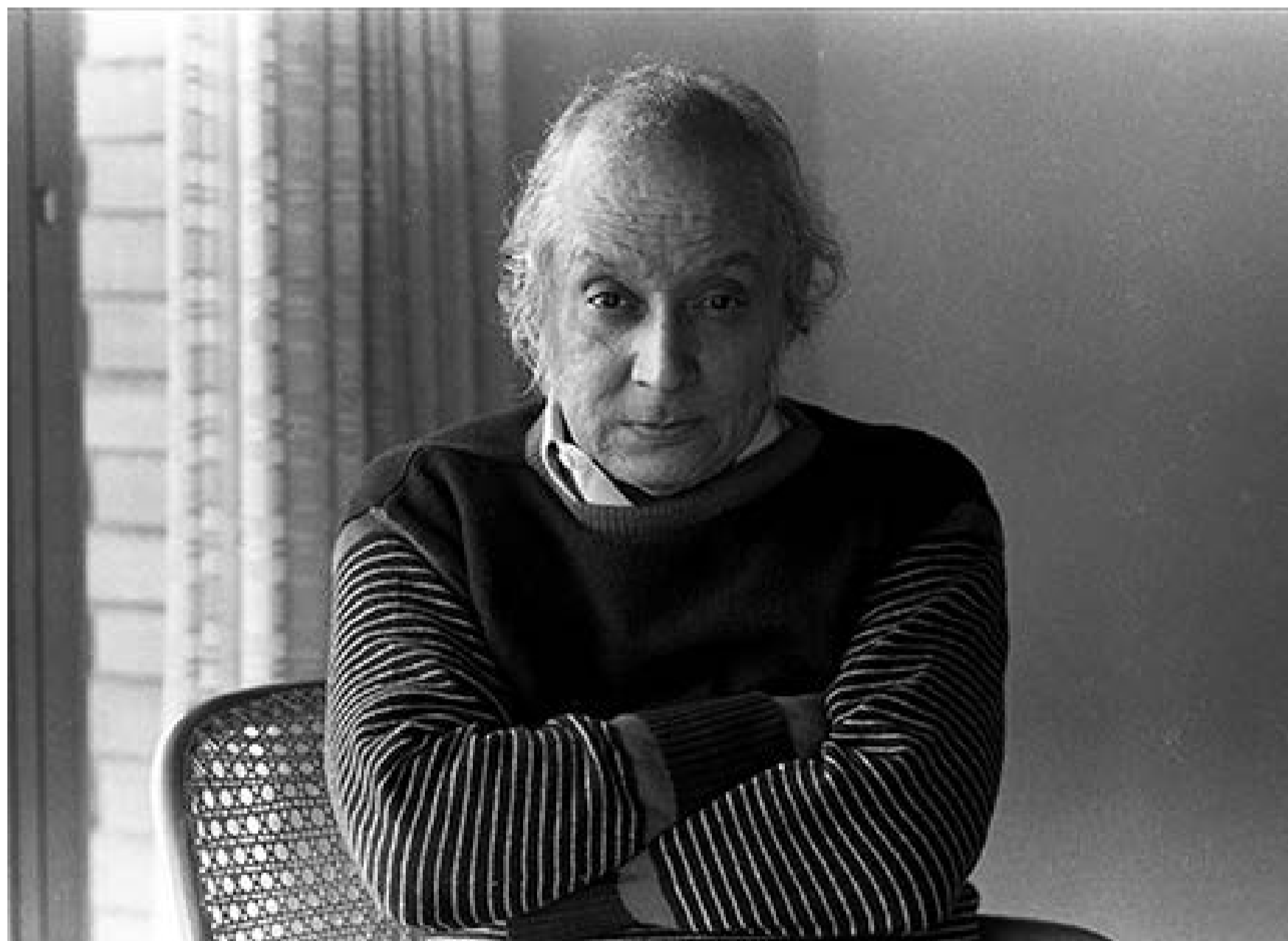
Si en un plano físico, por ojo se entiende el punto preciso donde el manantial aflora en la superficie terrestre; en un plano humano podríamos decir que el ojo es el punto donde el alma aflora a la superficie de lo que entendemos como realidad cognoscitiva. La mirada penetrante, exploradora, inquisitiva, paralizante, de Juan Sánchez Peláez era una de sus armas mayores. Si bien su visión de las personas no estaba exenta de timidez, en el momento del careo, del *tête-à-tête*, era capaz de desnudar a su interlocutor hasta los tuétanos. Los ojos de Juan eran quizás demasiado grandes para las órbitas que los contenían. De allí la sensación permanente de que su cuerpo los iba a expulsar en cualquier momento, o de que una pulsión orgánica, de origen desconocido, quería derramarse sobre lo extraño, sobre lo que estaba más allá de su corporeidad. Ojos siempre abiertos, ligeramente lacrimosos, que casi nunca pestañeaban, que se quedaban quietos frente al objeto o frente a la presa. Ojos de serpiente, ciertamente no amenazantes, pero sí devoradores de sentido. La vista quiere entender al mundo en una especie de acto de deglución que reanima a la vida misma.

Por extrema que haya podido ser su mirada, por excesiva y no claudicante, en un punto dado de ese recorrido se convertía en *sobremirada*, esto es, en conciencia del propio ejercicio de ver, en puro deleite visual. ¿No es en parte esta la condición del *voyeur*? La realidad según nuestro entrañable poeta comienza por la imagen y no por las palabras, que más bien la atisban o la descifran. Si en el Génesis bíblico, nada existía antes de Dios; en la poética de Sánchez Peláez, nada existe antes de la imagen: y las palabras tienen el encargo de adivinarla.

Ojos de agua, manantial vivo. Mirada señera, fija, como la que atrapó el fotógrafo Vasco Szinetar: Juan de brazos cruzados, en un retrato ya muy difundido. Mirada abierta, nuevamente inquisidora desde esa cabeza quieta y despeñada, pero a la vez el cuerpo amarrado entre los brazos, como retenido, para que no se vaya detrás de la inquisición visual y pueda preservar un mínimo de integridad. Derramarse del todo en el objeto del deseo, hacer suya la presa, podía comprometer el principio mismo de individuación.

Sentido del oído:

La escucha de Juan, su ejercicio de interlocución, era de las ceremonias



JUAN SÁNCHEZ PELÁEZ / ©VASCO SZINETAR

Juan Sánchez Peláez: sus cinco sentidos (texto confesional)

más agudas. Visitarlo en el patio de su altamirana quinta 'Ramyrtenar' o en su apartamento de Las Palmas era un rito de escucha y de diálogo verdadero, vertical. Entrar en materia con él era entrar en profundidades. No se salía inmune de ese diálogo, no se salía sin que ciertas palabras, consejos o juicios removieran el espíritu hasta su base misma. Visitarlo no era un ejercicio de iniciados sino una verdadera prueba de vida. De allí que hubiese que escoger con tino las horas, los momentos y los pretextos de esos encuentros. La cotidianidad quedaba por de pronto suspendida y un espacio abismal se abría entre los seres como una prueba de fuerza. Si la vida no es un insondable e infinito misterio, ¿entonces qué otra cosa es? Esta noción parecía ser el punto de partida de cualquier acercamiento o conversación con Juan Sánchez Peláez, y quien no lo entendiera así perdía su tiempo con el poeta.

La escucha se hizo dificultosa con los años y en los últimos tiempos había que sentarse a su diestra o siniestra –no recuerdo ya cuál– para que el poeta pudiera oír bien a su interlocutor. Se me antoja que esa sordeza era hasta cierto punto selectiva y que sabiamente le permitía prescindir de los falsos discursos o posturas. En una conversación dada, entre cuatro o cinco, Juan podía terciar con absoluta propiedad en el diálogo de los más distantes como una manera de obviar el diálogo más cercano. Aunque aparentemente maltrechas, sus orejas se orientaban como antenas satelitales y eran capaces de ras-

trear siempre el sentido medular de las cosas.

Antes de escribir sus versos, Juan los susurraba, se los recitaba a sí mismo como una música quieta. Era un procedimiento extraño, original, que lo emparentaba con toda una generación de poetas. Pude presenciar alguna vez una escena milagrosa en el patio trasero de la quinta 'Ramyrtenar': una conversación sobre poesía entre el chileno Gonzalo Rojas y nuestro Juan Sánchez Peláez. Si bien en el diálogo vivo fluían la memoria, los recuerdos de Mandrágora, el recuerdo de los amigos comunes y una que otra secuencia llena de cómplice humor, a la hora de valorar libros o de recitar versos *todo era oído*. Eran poetas musicales, para los cuales el sonido antecedía a la escritura. Más de una vez le escuché decir a Juan que los poetas se dividían entre los que tenían oído y los que no lo tenían. Una confesión en la intimidad de una conversación, a la hora de recorrer obras mayores o de reconocer escritores emergentes, podía ser: "El problema de fulano es que no tiene oído", y ya esa sentencia era como una condena definitiva.

Debo revelar ahora que en la última visita que le hice en vida –Juan convaleciente en una bata de anchos bolsillos, Juan sentado en una poltrona donde incidía la luz de la tarde–, mientras Malena se alejaba para traernos agua, café, galletitas de avena, algún recorte de prensa o algún libro, el poeta me recitó como susurrando, pero sin trastabillar ni por un segundo, su texto "Si como es la

Sentencia", que él sabía era uno de mis poemas de cabecera. En los últimos recitales o lecturas que ofreció, cuando encarecidamente le pedía que lo incluyera en su listado, él me regalaba una sonrisa misteriosa, como intrigante, celebrando esa fidelidad, pero reservándose el azar de sus lecturas. Los segundos que me dedicó aquella para mí última tarde de presencia, recitando un poema de mi predilección, para cerrar luego con la frase "¿este es el que te gusta, no?", condensaba años de espera y le daban un sentido único a las postergaciones anteriores. Ese poema recitado también fue puro sonido, pura melodía, pura cadencia, y también, debo reconocerlo, quizás el mejor regalo que como escritor se me ha hecho en vida. El poeta me recitaba uno de sus poemas mayores como un testamento personal, claramente dirigido, y esa escucha permanece en mi memoria como un punto de incandescencia, como si ese legado fuera inmerecido.

De todos los sonidos que deben asociarse a la figura de Juan, quizás las ranitas nocturnas del patio boscoso de 'Ramyrtenar' sea uno de los más perdurables. Ese espacio estrecho con cuatro poltronas reclinadas de cuero y una mesita de madera, ese instante de frescor caraqueño, contuvo al poeta por muchos años. Era allí donde recibía sus visitas, donde oía a los poetas jóvenes, donde podía compartir con amigos un trago de buen escocés que solo Malena sabía preparar con proporciones secretas de licor, hielo y agua. El trasfondo de toda

ceremonia o rito de encuentro eran las ranitas con su sonido de flauta apagada, especies de señuelo –vengo a reconocer ahora– que encarnaban la nocturnidad de Juan, que proyectaban la particular constelación de su espíritu. A falta de estrellas, en un rincón de poca luz, buenas son las ranitas. La circunstancia sonora antes que la circunstancia visual.

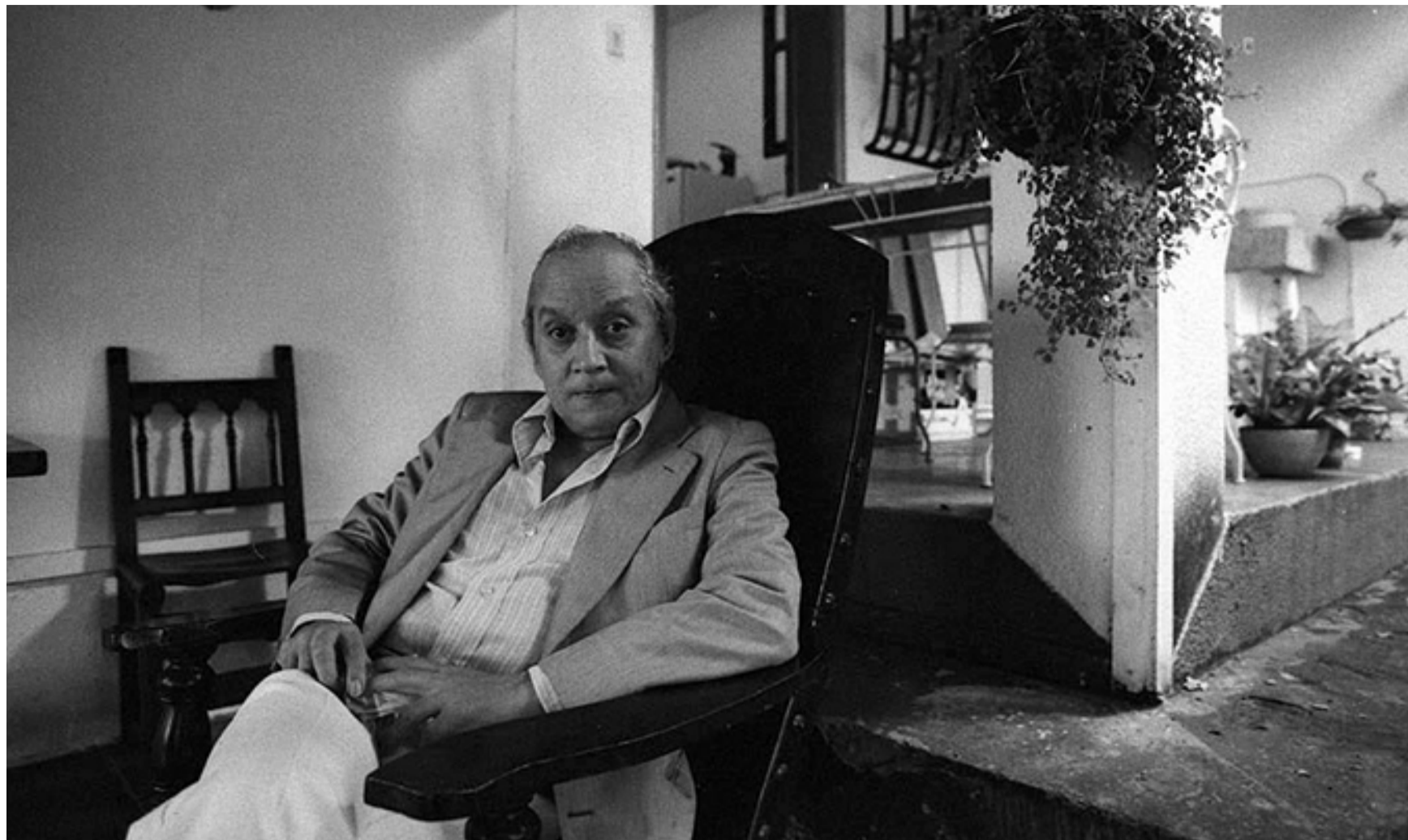
Sentido del gusto:

De todos los elementos orgánicos que pueden intervenir en el gusto, de Juan habría que rescatar sus labios, y más precisamente su labio inferior. Labio carnoso, sin estrías ni arrugas; labio de adolescente, permanentemente ensalivado, como si un esmalte transparente le asegurara brillo eterno. El fulgor de sus ojos encontraba un eco remoto en sus labios, un principio de continuidad. En definitiva, dos aberturas: una primera por la que se devora al mundo y una segunda por la que volvemos al mundo.

Hombre de poco comer, o de comer caprichoso, es difícil recordar a Juan mascando con devoción. Animal aéreo por excelencia, su alimento era el aire mismo, que paladeaba como su único nutriente. Alimentarse era para él un acto inconsciente, un accidente. Si el gusto no tenía una dimensión orgánica, al menos sí tenía una dimensión estética: gusto por las imágenes, por las premoniciones, por el misterio, por el deseo, por lo carnal, por la condición femenina que está en el origen de la vida misma.

(Continúa en la página 2)

CENTENARIO >> JUAN SÁNCHEZ PELÁEZ (1922-2003)



JUAN SÁNCHEZ PELÁEZ / ©VASCO SZINETAR

Solo de sed

“El autodesierto de Peláez en un entorno hostil llevó a que se le considerase un poeta frío y torremarfileño, pero eso no obstó para que fuera prácticamente unánime el reconocimiento a su labor de orfebre y a su conquista de un espacio propio, en un país que ya tenía en Ramos Sucre a un ilustre solitario”

SELENA MILLARES

Comenta irónico Mircea Cărtărescu en uno de sus ensayos que la poesía “es el gato muerto del mundo consumista, hedonista y mediático en el que vivimos. No se puede imaginar una presencia más ausente, una grandeza más humilde, un terror más dulce”. Añade que los poetas ya no tienen reputación ni estatuas, y que las editoriales, obsesionadas por las ventas, “huyen de la poesía como alma que lleva el diablo”. En ese contexto, es motivo de celebración que siga habiendo sellos que apuesten por la poesía, y que el autor rescatado sea como en este caso el venezolano Juan Sánchez Peláez (1922-2003), que a pesar de su marginalidad y de su condición oscura, fue decisivo en la deriva literaria de su país. Su misión fue la de quemar las naves, frenar la inercia de una tradición caduca e incorporar la poesía venezolana al ritmo de los tiempos, a través de un surrealismo heterodoxo y una incursión en lo órfico sustentados en la contención y el rigor que surcan sus siete poemarios, todos representados en esta breve revisión antológica.

En la dicotomía que estableció Pound entre los poetas del cántico y los del diálogo, Peláez se situó entre los primeros: los de la introspección, la soledad y la noche. Nació a

la poesía al calor del grupo chileno Mandrágora, y se posicionó junto a Humberto Díaz Casanueva –que en Venezuela colaboró con el grupo Viernes– y Rosamel del Valle, uno de los más deslumbrantes entre los oscuros. Después Peláez decidirá permanecer en esa atmósfera y estirpe, que es también la de otros latinoamericanos, como el martiniqués Aimé Césaire y los peruanos César Moro y Emilio Adolfo Westphalen.

El autodesierto de Peláez en un entorno hostil llevó a que se le considerase un poeta frío y torremarfileño, pero eso no obstó para que fuera prácticamente unánime el reconocimiento a su labor de orfebre y a su conquista de un espacio propio, en un país que ya tenía en Ramos Sucre a un ilustre solitario. Su poesía nocturna y visionaria, entregada a un viaje vertical de anátesis o de catátesis hacia lo absoluto, no habla de la búsqueda sino que quiere ser esa búsqueda, y su aventura sacrificial asumió el riesgo de la incomunicación o el fracaso, desde el convencimiento de que había que alejar la hojarasca de una poesía sentimental y un folclorismo ya agostados. Peláez mostró en este sentido una lealtad obstinada al camino elegido: recuperar la misión original del poema. Y eso supuso un salto cualitativo en la poesía venezolana hacia la modernidad. Apparentemente alejada del contexto y de lo co-

tidiano, se instala en el duermevela y la ensoñación, y evoluciona de la exuberancia inicial hacia la depuración, siempre desde los emblemas que vertebran y cohesionan su mundo autónomo: el poeta-isla frente al entorno hostil, el poema y su alquimia entre el frío y el fuego, y la palabra como encarnación de la mujer-poema.

En sus versos, Peláez se presenta como un extranjero en su propia patria: “el crepúsculo adora la esclavitud de esta tierra desolada. Yo soy mi propio ángel y mi único demonio”; “al margen / de rodillas en el país”; “con una casi absurda paciencia / vivo / amurallado u oculto / libre / muerto”. Sus claroscuros hablan de la alquimia y el proceso hacia su *albedo*, desde imágenes como las del relámpago y su centelleo, de astros y desiertos, de nieve y de hielo, o de imaginarios océanos blancos como páramos que conjuran la muerte: “yo blanco y anciano en mi libro”; “rogamos y aullamos en nuestros surcos de hielo”. Recurrente, frente al calor circundante, es el fervor por la pureza de la palabra y el anhelo de un frío cauterizador: “quienes nos observan deberían amarnos, y ser menos esquivos a nuestros boscajes quemados por racimos de hielo”.

El primero de sus poemarios, *Elena y los elementos* (1951), dio a su autor una fama inmediata, aunque su carnalidad, inusitada en la tradición

venezolana, fue denostada por muchos. Ahí se identifican el cuerpo y la página, y la Elena del título habla del poema, el sueño y el silencio, del fuego que puede habitar el frío, de lo sagrado, la libertad y el destino. Ella es vida y muerte, diosa y amante, espectro y deseo; es la fatalidad de la belleza, como lo fueron la *Aurelia* de Nerval, la *Nadja* de Breton, la Helena del *Fausto* de Goethe –afín a la Helena fatal de Troya–, o la *Eva* de Rosamel del Valle. Son en realidad, como lo señaló Víctor Bravo, los nombres de Eurídice. Según las palabras del poeta Eugenio Montejo, el propio Álvaro Mutis se sintió atraído por este poemario inaugural, tras el cual publicó su libro *Los elementos del desastre*, y ante la involuntaria coincidencia de títulos le propuso jocoso hacer una edición conjunta que se titulara *Elena y los elementos del desastre*. En el caso de Peláez, y según sus propias declaraciones, esos “elementos” se referían a una época de bombas y de amenazas apocalípticas, y a una visión del amor como refugio en un tiempo de muerte; pocos años después, Octavio Paz presentará también en su *Piedra de sol* a unos amantes que, en plena guerra civil, en la madrileña Plaza del

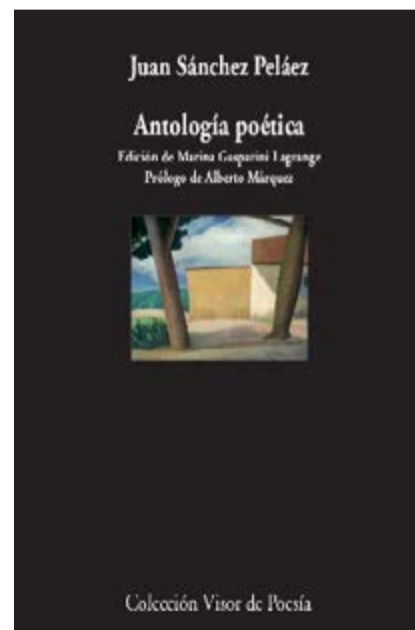
Ángel, se desnudan para amarse en medio de las bombas. *Elena y los elementos* es la llave que abre la poesía de Peláez, y más allá del escándalo en Caracas por su sensualidad, el autor recalcaría que había ahí algo más, como lo muestran también sus versos: “Sé que vendrás aunque no existas (...) Mis amigos salen del oscuro firmamento / Mis amigos reclusos en una antigua prisión me hablan”; “Y los trabajadores, deslucidos por el hollín impuro de las factorías se ocultaron en las tiendas del poniente, con sus harapos incendiados. Y galoparon hasta mi sangre”.

Elena y los elementos fue, como *Mi padre el inmigrante*, de Vicente Gerasi, un poemario fundacional. Después Peláez abandona esa línea, y llega a renegar de él y de ese estadio de su poesía para avanzar hacia algo “puramente lírico”. Le siguen otras seis entregas, cuya oscuridad fue a menudo rechazada como europeizante, y sin embargo supuso el único camino que el poeta quiso o pudo transitar, a veces en enigmáticos desdoblamientos: “Tú entregas un racimo de uvas al asesino. / Yo me pongo una máscara / y me muestro distraído. / Y todos en fin bailamos la danza nupcial”. A pesar de esas disquisiciones en torno a sus textos, y al decir de Adriano González León, estos quedaron en la memoria de tres generaciones que lo reconocen como fundador de una palabra limpia y llena de enseñanza. Después, la huida de posibles influjos impulsará a Peláez a seguir indagando en la misma línea, a arriesgarse en la dificultad, el hermetismo y la marginalidad, lejos de anécdotas o descripciones. En otro poema, dedicado a Rafael Cadenas, leemos: “Cuando nos echaron de la ciudad (porque mirábamos en demasía el colibrí), abrimos la ruta que tiene mil pétalos, y ya viejos, no exentos de alegría, nos restregamos los ojos con piedras”. En cuanto a Eurídice, que es la amada y es el poema, no parece abandonarla nunca: “Si vuelvo a ti, si muero, si renazco en ti. / Sí, en el interior, es mi promesa. Si esta irisada raya, relámpago súbito, oh Solo de sed”.

En los últimos poemas de Peláez se mantiene la angustia ante un entorno opresivo –“Prueba la taza sin sopa / ya no hay sopa (...) / prueba el traje (...) / te cuelga te sobra por / la solapa”–, aunque las referencias sean mínimas y figuradas, en tanto que el silencio se va imponiendo. Los poemas se hacen más breves, se abre camino la prosa, pero siguen el zumbido, el fósforo, el relámpago, la búsqueda, la alquimia y la obsesiva memoria. Se impone la albura anhelada, cauterizadora, y el dramatismo contenido en el deseo de “navegar dentro de lo absoluto y el mar blanco”, junto con los poetas ausentes, como Pound o Nerval. En definitiva, y a pesar de toda su marginalidad, la obra de Juan Sánchez Peláez viene a ser un concierto para una voz que quiere hablar por muchas voces, o si seguimos un verso suyo, un “solo de sed”. ☉

*Selena Millares (España, 1963) es poeta, ensayista, narradora, investigadora, editora y compiladora. Desde 2017, Miembro Correspondiente de la Academia Chilena de la Lengua. Premio Internacional de Literatura Antonio Machado (2014).

**Antología poética*. Juan Sánchez Peláez. Edición: Marina Gasparini Lagrange. Prólogo: Alberto Márquez. Visor Libros, Fundación para la Cultura Urbana. España, 2019.



Juan Sánchez Peláez: sus cinco sentidos (texto confesional)

(Viene de la página 1)

Sentido del tacto:

El tacto en Juan eran sus manos, sus manos de dedos alargados, de uñas perfectas. Manos virginales, podría decirse, que escondían la línea de la vida y no mostraban pliegues ni arrugas. Dedos carnosos –pálpitos de la sangre– que no arrojaban huellas: pulgares e índices sin señas de identidad. Sus manos eran el principio de la conectividad. Caminar con Juan,

por ejemplo, significaba dar tres pasos y luego detenerse para respirar o para recordar algo. En esa suspensión instantánea de la caminata, su manera de hacerse acompañar por el interlocutor de turno era sujetarlo por el brazo, como reteniéndolo o haciéndolo cómplice de sus propios pensamientos. El tacto, en verdad, era una posibilidad de compañía.

Otro gesto perdurable era el de levantar el dedo índice en algún momento de énfasis, nunca de manera

imperativa pero siempre en posesión de una verdad que ya parecía definitiva. Fin de la discusión o atisbo de la mejor resolución para un momento de duda o perplejidad. Enemigo de las sentencias terminales, las opiniones de Juan, los versos que citaba, los recuerdos que evocaba, el dolor frente a la circunstancia ajena, eran siempre ensayos que merecían mayor redondez pero que él prefería mantener en un terreno de duda, donde obviamente se sentía más cómodo.

Un último gesto que también han recogido algunas fotografías era el de llevarse ambas manos a la cabeza, como quien se aplasta los cabellos

terales en un ejercicio inútil. Más de una vez, frente a visitas inesperadas, sobre todo femeninas, lo vi recogerse el alboroto de esos cabellos largos para quedar más despeinado aún. Lo hacía frente a un espejo invisible, como de crío regañado, y era solo su memoria la que preservaba ese acto ya inconsciente.

Sentido del olfato

Quizás el más atrofiado en el caso de Juan y en el de muchos de nosotros. Olfato agudo no, pero sí respiración profunda, en la que se involucraba todo el cuerpo. El poeta tenía momentos reales, que no metafóricos, de profunda inspiración. Una toma

de aire que no dejaba nada para los demás. Pero si el olfato no fue orgánico, al menos sí lo fueron las maneras, los modos, los hábitos. La capacidad perceptiva del poeta era adivinatoria, qué duda cabe, y siempre se adelantaba a los hechos, a los accidentes. Veía venir las cosas, buenas y malas, y se protegía a su manera. Sus palabras eran talismanes sonoros, pero es muy probable que en el proceso de la escritura también las oliera: su esencia primera, su fragancia, acaso su sexo. Intuición en vez de olfato, intuición como un sexto sentido, justo lo que se necesita para develar el misterio: la operación poética no se cumple sin el aliento de los dioses. ☉

CENTENARIO >> JUAN SÁNCHEZ PELÁEZ (1922-2003)

Donde canta un pájaro

"Juan *in angulo cum libro* solo escribía sus poemas, lo que es ya inmenso y más que suficiente, pero el oficio de ese legado inconmensurable no parece poder residir amablemente en nuestra desgarrada *civis*"

LUIS PÉREZ ORAMAS

La poesía de Juan Sánchez Peláez ha venido a ser, desde mediados del siglo pasado, un rito de pasaje necesario para quienes en Venezuela ejercemos la escritura poética. Paso de aguas siempre renacientes, anunciando su inabarcable lectura, para probar en sus cantos "el higo y la sal / como un mundo más vasto". Terredad, por decirlo montejianamente, es la raíz gutural que esta poesía, devenida voz en canto y verso luminoso, lleva consigo desde *Elena y los elementos* —precisamente— hasta *Aire sobre el aire* y que vino en la obra de Juan Sánchez Peláez a decir la primera experiencia en el mundo, el tamaño fulgurante de las tierras que nos han acunado, la imposible soledad de nuestras voces.

Quienes frecuentamos la casa de Juan Sánchez Peláez y Malena Coelho durante los últimos días del siglo XX y al alba de los años 2000 podemos dar cuenta de su vocación *exclusiva*: la poesía, y también fuimos testigos de la ardua experiencia que ello implica en un país como el nuestro. Juan *in angulo cum libro* solo escribía sus poemas, lo que es ya inmenso y más que suficiente, pero el oficio de ese legado incommensurable no parece poder residir amablemente en nuestra desgarrada *civis*. En el marasmo dramático de nuestra historia el ejercicio de la poesía ha sido un empeño desasido. Nuestro primer poeta fue Andrés Bello y huyó. Los últimos siguen nombrando la misma terredad como elegía. Una cierta forma de nostalgia —incluso en la poesía más violenta— parece ser nuestro lugar común. A ello se añade la dificultad para nombrar la tierra que nos abarca, o para reconocernos en la ficción de una historia que parece inventada para olvidarnos, la imperdonable infancia de una conciencia política que no termina de entender su fundamento en el más humilde ejercicio de la palabra. Todo lo cual contribuye a ignorar la poesía, a desconocer su inteligencia en los espacios donde se vocifera el discurso público como si fuese una mercancía perecedera, donde se ignora culposa o culpablemente la discreta pero monumental importancia del poema.

Islas fueron *Válvula*, *Viernes*, *Contrapunto* y *Sardio*. Isla fue Salustio González Rincones que escribía como el mexicano Tablada inventando en París una lengua primal para componer un libro de poemas herméticos, ardientes; isla José Antonio Ramos Sucre que habrá configurado la prosa poética más coherente y luminosa de nuestra lengua moderna con sus secretos códigos ancestrales y misterios de Lautréamont criollo; isla fue Fernando Paz Castillo, agnóstico y místico, cuya palabra se hará a imagen de la sobriedad de lo absoluto, innumbrable; Luis Fernando Álvarez isla enamorada de la muerte y de una sangrienta noche; e isla fue también Sánchez Peláez que vino de Chile y publicó a los 29 años, en 1951,



: J. SÁNCHEZ PELÁEZ, GÓMEZ-CORREA, E. ROSEMBLATT, BRAULIO ARENAS, TEÓFILO CID Y JORGE CÁCERES FOTOGRAFÍA ACOMPAÑA ARTÍCULO DE MARCELO NOVOA / BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE

su primer libro, *Elena y los elementos*, "solo al fondo del furor" —como reza su primer verso de petición sonora: "apórtame el olvido con voces de bestias infieles trepando en una habitación / suntuosa sin puertas ni llaves. Primera comunión en el hambre y las batallas" donde se asumía desde entonces ese estado de victoria incommunicable que es estar "lúcido en la derrota".

Elena y los elementos vino de Mandrágora y trajo en su equipaje un luminoso fardo leopardiano de amor y muerte: "¿Qué pasará más tarde, por no decir mañana? murmura el viejo decrepito. Quizá la muerte silbe, ante sus ojos encantados, la más bella balada de amor". Ocurrencia neorromántica en la que, haciendo camino sin mapa a través de una modernidad impura, residual, acaso involuntaria de nuestra poesía, entre las líneas más fervorosas de un portentoso poema amoroso se asomaba el carácter por hacerse de la poesía de Juan Sánchez Peláez, pronunciando nuestra venida imprevisible al mundo. Bien lo ha dicho la crítica: primer poeta contemporáneo, Juan Sánchez formaliza definitivamente ese rasgo común, ese moderno rasgo que es nuestro brutal advenimiento al mundo, nuestra querencia *ctónica*, aún antes de Montejo nuestra sorpresiva, inesperada, precipitada pertenencia a la vida terrestre, a su trascendencia y a su inframundo: "Por alimento la furia del hijo pródigo (...) Mi frente es la arcilla trágica, el cirio mortal de los caídos (...) Yo soy mi propio ángel y mi único demonio (...) Nada es tuyo, nada puede socavar tu sed terrestre / Nada es mío, sino perforación de muerte".

En 1959 Juan Sánchez Peláez publica *Animal de costumbre*, como para cumplir —o buscar— la realización de un deseo que había sido expresado en *Elena*: "Yo te buscaré, claridad simple". Si *Elena* es libro nocturno —aún desgajado de la noche surreal— *Animal de costumbre* es obra matinal, poema que busca su día propicio: "Mi camino que ignoro hasta encontrar tu paso, tu huella / Tibia en la tierra, / el nacimiento del nuevo día". Así se va constituyendo un sistema de recurrencias binarias, de pequeñas tensiones dialécticas en la voz que va nutriendo la obra de Sánchez Peláez: sequedad versus palabra, ir y venir a paso de sorprendentes borbotones, verbalidad desafiada en un verso, contenida hasta el esquema en otro, búsqueda riesgosa de la sobriedad del aire en el poema. Si *Elena* fue la música como gracia, en *Animal de costumbre* se inician los trabajos del despojo: "Libre alguna vez de mi tristeza. / Libre de este sordo caracol".

Animal de costumbre —el poema— es un texto prodigioso sobre aquello que

los medievales escolásticos llamaban el *habitus*: la connaturalidad del hacer que procede del estar en el mundo, que no es costumbre ni reflejo, sino inteligencia encarnada. Si *Elena* era poesía abrevando en las fuentes de la mandrágora inconsciente, Sánchez Peláez parece llegar en *Animal de costumbre* al preconsciente, a la imprevisible inteligencia de la vigilia que se hará explícita mucho más tarde en *Por cuál causa o nostalgia* (1981): "...me dirijo a ti / con palabras anteriores / a cualquier reflexión". Este yo anterior —fundamental, inédito en la poesía venezolana— se anuncia pues en *Animal* con voz rotunda: "Yo me identifico, a menudo, con otra persona que no me revela su nombre ni sus facciones. Entre dicha persona y yo, ambos extrañamente rencorosos, reina la beatitud y la crueldad. Nos amamos y nos degollamos. Somos dolientes y pequeños. En nuestros lechos hay una iguana, una rosa mustia (para los días de lluvia) y gatos sonámbulos que antaño pasaron sobre los tejados". Pero ese libro fundamental es también un lugar de familia: "Inerme ante vocales y vocablos" en él se pronuncian Madre y Padre, el hermano cuyo nombre es Abel y Felipa, aya en el poema, refulgente ante la inutilidad de la queja, "bailando el tamunangue", en aquel cuarto perdido donde "no se encienden tulipanes / no se enciende nunca una lámpara".

Desde entonces, la poesía de Sánchez Peláez en plena posesión de su propia potencia de claridad —es decir de iluminación, porque en su luz hace con la falta de otras claridades su verdadero oficio, como Paul Celan— vendrá a desplegarse en dos libros donde resuenan sus temas fundamentales: *Filiación oscura* (1966) y *Lo huidizo y permanente* (1969). En el primero de ellos me parece asomar, si no inédita en su poesía sí de forma recurrente, una novedosa brevedad del verbo poético llamada a marcar de forma determinante la poesía venezolana hasta fines de la década de 1970; en el segundo surge como en vida póstuma, o *nachleben*, la sobrevivencia de la prosa poética que Ramos Sucre había inaugurado, acaso llevada como toda resurgencia de formas que erran en el tiempo hacia contenidos antitéticos: no es el ensueño, ni el sueño, ni la mitología de los modernistas, ni la fantasía de lo anterior; es el lugar presente y huidizo, "el hueco de nuestra sombra, (...) el sitio que ocupa el rayo con brazos de roble". Todo sucede como si el hijo de la modernidad viniera a engendrarla nuevamente, como si apareciendo así en un sitio fundamental de la creación poética contemporánea, cuatro décadas después de su insomnio en Ginebra y de su lenta muerte de con-

denado a la vigilia, adviniera Ramos Sucre a su pleno destino moderno en el crisol, en el nicho generoso de la poesía de Juan Sánchez Peláez.

En 1975, con la publicación de *Rasgos comunes*, Sánchez Peláez recibe el Premio Nacional de Literatura. Es este el libro central, el eje ardiente de su producción, el nacimiento de la madurez en la obra, a partir del cual todo será en adelante decantación e intensificación formal. Una vez más el mensaje estaba ya cifrado desde *Filiación oscura*: "Una piedra con un nombre o ninguno. Eso es todo. / Uno sabe lo que sigue. Si finge es sereno. Si duda, caviloso. / En la mayoría de los casos, uno no sabe nada. / Hay vivos que deletrean, hay vivos que hablan tuteándose / y hay muertos que nos tutean. / pero uno no sabe nada. / En la mayoría de los casos uno no sabe nada".

Rasgos comunes es el lugar de muchas sobrevivencias, un libro imán, un magneto para todas las voces que lo habían precedido —muertos tuteando— y un descampado para la vida de los poemas por venir. En sus versos florece, como una especie rara, inexplorada en la poesía venezolana, una disyunción formativa entre la gracia rotunda de la palabra y la inaccesible dificultad del verbo. El poeta "mancha el papel" pero "la cacería verdadera ocurre donde no hay límites, quizás en esa grieta visceral al filo de la hermosa fábula y el lustre lejano". Esta disyunción entre palabra y verbo —*dictio* y *oratio*—, que conlleva una compleja problemática retórica y ontológica —de Marco Cornelio Fronto hasta John Austin y Pascal Quignard— se hace eco de la fractura, cuando no del quiasma, entre enunciación y enunciado, magistralmente teorizado durante aquellos años por Emile Benveniste.

En *Rasgos comunes* se hace manifiesta entonces una poesía que nace de la cesura entre ambos, palabra y verbo, y que encuentra su resonancia, su sonido, su música, su chasquido en el intervalo de silencio que da cuenta de la imposibilidad para el enunciado de enunciar su enunciación. Poesía de la palabra, en tanto que esta escapa del verbo, de su verbalización; en tanto que es errancia en el aire entre los cuerpos, glorioso desfallecimiento en el aliento de la voz que no alcanza el enunciado a asir, ni a decir, predador que aguarda en vano a su presa, animal de aire (y no solo de costumbre) que siempre escapa de sus redes. *Rasgos comunes* está plagado de referencias a este asunto capital, y su presencia encarnada como poema en la obra de Sánchez Peláez sería suficiente para confirmar el protagonismo central de su poesía en la literatura de su tiempo y lugar: "A semejanza de quien borra

una frase de un manuscrito inacabable", el sujeto poético se yergue, se instala, se prepara como para una afrenta: "dale y dale a tu campana en la inmensa tarde" mientras liman "el lenguaje / inocente y peligroso". De esta riesgosa inocencia de la poesía *Rasgos comunes* es como el canto obsesivo y la canción de cuna en nuestras letras: "A la intemperie nuestro candor" para luego decir "¿A quién decir soy, no en el mundo y sí en el mundo?"

La sabiduría contenida subrepticamente en *Rasgos comunes* puede resumirse como sigue: que la palabra se esconde del verbo y que el trabajo del poema, anidando en su seno huidizo, es a la vez quimera y palimpsesto, por lo cual nuestra certidumbre de estar en el mundo danza en ese vaivén; pero "De esta suavísima, tierna, relampagueante palabra / hay un susurro, (...) hasta que no la halles / continuarás en el reflejo, en la mitad / de lo entrevisto; / lleno de atribulado silencio, / mientras no sabes si / apagas o no tu endecha fuera de / tono / o calientas con el borde / luminoso de tu mejilla una campana".

La claridad formal que esta poesía había alcanzado encuentra entonces su desengaño: la palabra es un velo, una resonancia infranqueable entre nosotros y la claridad del mundo: opaca transparencia, su construcción es un gesto efímero; su efecto apenas en el verbo un eco, un rastro, una sombra: ruina. Sorprende entonces la coincidencia epocal: también en 1975 Fernand Deligny, rodeado de niños autistas clamaba solo en el desierto de Cévennes por una imagen que no puede imaginarse, ni devenir lenguaje ni el lenguaje devenir imagen, y recordaba entonces que todo puede ser dicho lenguaje salvo su propia nuez secreta, aquel meollo afásico en él donde el mundo se asila de sus trampas.

Después de *Rasgos comunes* Sánchez Peláez publicó dos libros: *Por cuál causa o nostalgia* (1981) y *Aire sobre el aire* (1989). En ellos su poesía encuentra una rara perfección, una intensidad formal en el despojo lírico que solo cabe nombrar con la voz de Gracián, la brevedad genial de quien en pocas palabras dice mucho: la extremosidad. Los signos visibles de este rasgo definitivo de la poesía de Sánchez Peláez son, básicamente, la asunción de una distancia como soberanía emocional frente a los eventos que respiran en el verso —reciedumbre y estoica abnegación ante la experiencia— y pasión en el sosiego "con el amor esquivo / y algún mirlo a cinco pasos de nuestra queja".

La poesía de Juan Sánchez Peláez tiene su origen en una inserción heterodoxa en las fuentes del surrealismo latinoamericano —Juan fue el quinto miembro de Mandrágora, junto a Braulio Arenas, Jorge Cáceres, Teófilo Cid y Enrique Gómez Correa. De esas fuentes mantuvo hasta el final la libertad de tono, la ausencia total de prejuicios formales, el poema como lugar de espera para una revelación. Pero en la densa madurez de sus poemas últimos brilla una resignación sublime, una levedad en la certeza de que acaso la revelación no llega nunca y solo queda el poema como construcción de su espera, tal lo enuncia el último verso de *Por cuál causa o nostalgia*: "el día aún por segar". De allí el constante desprejuicio, la apertura formal incesante, saber que en las brevísimas coordenadas del texto poético todo —que nunca llega— puede haber; saber la poesía sometida al aguardo de su augurio: "ciertos vocablos, si nos guían, / velan con ardor (...) y espera / en el arduo país / nuestra raíz sin tiempo".

Desde la pregunta incesante: "¿Qué queda hacia el norte, hacia el sur / lo oscuro o bien lo luminoso / o tal vez nuestro amparo / tal vez la desdicha / qué armadura / dura, liviana sobre los hombros / hoy nos sostiene y lleva?", hasta la mirada que esboza un término para el viaje, horizonte siempre diferido, en la depuración del poeta ya venerable e infalible, en ese despojo, pues, definitivo, la poesía pudo retomar sus emblemas más antiguos como si fuesen un ruido inédito y terreno: "aire sobre el aire / donde canta un pájaro" ☉

CENTENARIO >> JUAN SÁNCHEZ PELÁEZ (1922-2003)

Juan Sánchez Peláez: la guerra con el ángel o contra el ángel

“Juan Sánchez Peláez es uno de los grandes poetas de Hispanoamérica. Pero este juicio solo lo comparten los pocos privilegiados que han tenido acceso a su obra. La respuesta de por qué sucede esto es fácil. Todo se debe al predominio político dentro de los campos literarios”

ARMANDO ROMERO

He estado pensando que para mejor acercarme a la persona y obra de Juan Sánchez Peláez tengo que recurrir a ese juego literario de los caminos que se bifurcan, y allí, en esos senderos, buscar la figura insospechada de Sor Juana Inés de la Cruz, quien con su magistral auto sacramental *El divino Narciso* nos enseña el ir a la luz de lo creativo, a la vez que nos enfrenta con las sombras de lo repetitivo, lo imitativo. El amor por la propia imagen, salto metafórico de vida a poesía, nos lleva a la médula del poema y del poeta.

Fue en Santiago de Chile donde empezó a resonar en mis oídos el nombre de Juan Sánchez Peláez, era el año 1967 y yo me paseaba por la Alameda con el mágico pintor Mario Abreu, quien le tenía mucho cariño al poeta, aunque también un poco de resentimiento por los amores disputados de una bella francesa llamada Helena, en los años de ambos en París. Sin embargo, y gracias a la extensa biblioteca de Jorge Vélez, el poeta colombiano director de la revista de poesía *Orfeo*, allí en Santiago, pude leer algunos poemas de Juan. El impacto fue total porque cómo es posible no caerse de la tierra al cielo cuando se leen estos versos:

“Las cartas de amor que escribí en mi infancia eran memorias de un futuro paraíso perdido. El rumbo incierto de mi esperanza estaba signado en las colinas musicales de mi país natal. Lo que yo perseguía era la corza frágil, el lebrele efímero, la belleza de la piedra que se convierte en ángel”.

Ya fue a comienzos de los años 70, para ese entonces yo vivía en Caracas, cuando los conocí a él y a su esposa Malena. Él regresaba de Nueva York y yo de Chicago y Ciudad de México. Algo sabía Juan de mi nombre porque yo había publicado extensamente en las revistas literarias y periódicos de Venezuela. Además, mi filiación con la vanguardia nadaísta colombiana en la década del 60 era conocida en este país dado su parentesco con El Techo de la Ballena, grupo de poetas y pintores vanguardistas venezolanos. No fue una amistad de conocimiento sino de reconocimiento. Pronto estábamos hablando de los poetas amigos, de las ciudades visitadas, de los alcoholes consumidos.

Entonces surgió una amistad inmediata que duraría toda la vida. Para mí nada era más admirable que su devoción por la poesía, y la entereza con que enfrentaba el acto creador. A diferencia de los surrealistas que disparaban sus versos contra la multitud,



JUAN SÁNCHEZ PELÁEZ / ©VASCO SZINETAR

Juan era un surrealista contenido y medurado en su hacer con las palabras, no así su ser personal que abundaba en humanidad y pasión vital.

Al leer y hacer viva la poesía de Juan Sánchez Peláez encontramos esa alta rigurosidad, ese bruñir el poema hasta sacarle piedras al polvo, unido esto a un desafiante lirismo amoroso, esplendente. Sin embargo, como persona Juan era algo desmesurado, visiblemente sensual en sus gestos, en sus acciones. Inmensamente centrado en sí mismo, pero a la vez abierto por completo a la amistad. Juan era un hombre de grandes pasiones, poco calculador. Ferozmente apolítico, en el sentido que hacía bandera de su libertad.

Debo regresar a la marca metafórica que tiene su vida aunada a su poesía. Para Juan el poeta no tiene otra salida sino su creación. El poeta no puede transigir con los lugares comunes, con los ecos de lo ya visto y conocido. Es la guerra con el ángel y contra el ángel, la cual lo lleva al vacío en cuyo fondo está la imagen que no se repite, única.

No es fácil hablar de la relación de Juan con el medio literario venezolano de su época. Era muy parco al dar opiniones de crítica literaria. Obedecía a los dictados de su generación de poetas, la cual era bastante severa en sus juicios literarios; siempre esperaban ver más de los poetas jóvenes, ya que no habían visto nada en muchos de los más viejos. Sin embargo, recuerdo que amaba recitar versos de los poemas de Vicente Gerbasi. Uno de los grandes problemas de esos días literarios era cierta irresponsabilidad que destilaban algunos poetas en el alcohol de las fiestas en los bares que tornaban inútil la poesía. El elogio era necesario antes de corregir el poema.

Mucho recordaba Juan sus días en París o en Nueva York, ciudades que para él, como para muchos otros, eran paradigma de lo femenino y lo masculino. No obstante, un gran amor tenía por Chile, por los días en que allí como joven fue estudiante, exilado en cierta forma. Sin embargo, la presencia en esos años de Gonzalo Rojas lo impactó mucho. No tanto en la poesía misma sino en el acto creador. Si me detengo un poco al analizar la diferencia entre estos dos poetas, vemos que Gonzalo Rojas va al poema con cierta desmesura barroca, es más espontáneo, más circunstancial, pero ya en su ser personal era una persona más contenida, donde el pensamiento y la inteligencia privilegiaban la palabra precisa, no muy espontánea. Más cercano al mundo político, al quehacer del mundo literario, Gonzalo sabía manejar con cierta astucia las relaciones hu-

manas en estos campos. Todo lo contrario Juan Sánchez, tal vez porque a pesar de que descreyera en los regionalismos, era un hombre del trópico. Gonzalo era un poeta austral. Sin embargo los une la dirección erótica, exaltante en Gonzalo, interna, en Sánchez Peláez. Son dos poetas que bien se burlan de los estereotipos.

Recuerdo que Juan me hablaba extensamente de su relación con el grupo Mandrágora en Chile, y en especial con Braulio Arenas. Creo que aquí debería ser más específico porque todo cambia cuando se refería a los otros integrantes de Mandrágora, Enrique Gómez Correa, Jorge Cáceres, Teófilo Cid. Creo que sus recuerdos se alineaban en la dirección de su amistad de joven con Arenas. Yo conocí poco a Arenas. En Santiago, en 1968, jugaba ajedrez a veces con él, y la última vez que lo vi fue en casa del mismo Juan Sánchez en Caracas, ya entrada la década del 70. Pero sé que era una persona difícil, un poeta muy centrado en sí mismo, aunque a mí parecer no tenía la prepotencia de otros poetas chilenos, valga el caso de Pablo de Rokha, o de Nicanor Parra. Sánchez Peláez no mostró, al menos en las charlas conmigo, mayor afecto por Arenas, aunque recordaba sus días en Chile con inmensa nostalgia. Pero su amor en Chile estaba sembrado, fuera de Gonzalo Rojas, en Rosamel del Valle y en Humberto Díaz Casanueva, principalmente. Otra cosa, que nunca podré comprobar es que, según me reveló el mismo Juan Sánchez, Arenas se apoderó de una libreta que contenía muchos poemas de Juan, escritos en Chile, y los publicó como suyos. Eso fue en los años en que Juan estudiaba en Santiago. A pesar de que esta acusación no es comprobable, yo creo que Juan no inventaba esto. No solamente no le era necesario, sino que dejaba ver el dolor que le producía recordar esos poemas que fueron a parar en la obra de otro. Nunca me dijo cuáles poemas eran, a pesar de que se lo pregunté. Siempre dejaba la respuesta para después.

Dentro de la generación de poetas que ven florecer su obra en las décadas del 40 y el 50, la presencia de Octavio Paz es fundamental. Hablo de poetas como Gonzalo Rojas, el mismo Juan Sánchez Peláez, Jorge Gaitán Durán, Álvaro Mutis, Enrique Molina, Fernando Charry Lara, Emilio Adolfo Westphalen, Carlos Martínez Rivas, etc. Es posible sugerir que la América Latina poética se divide en tres en la década del 50. Tres grandes ramas de ese tronco que viene desde Rubén Darío: Pablo Neruda, César Vallejo, Octavio Paz. No quiero dilucidar aquí esta gran ecuación literaria, pero revisemos la corriente que se alimenta de la obra y la figura

literaria de Octavio Paz, la cual también alimentará recíprocamente a este poeta. Con esto quiero decir que, más allá de los aciertos de su poesía, Paz es una creación de toda una generación de poetas que buscaban una alternativa a las direcciones que se abrían con Neruda, filiación comunista, estalinista; o con Vallejo, vanguardista comprometido con lo vernacular, con lo social. Paz trae el aliento del mundo europeo, de la cultura francesa gracias a sus buenas lecturas de Marcel Raymond, Albert Béguin, la filosofía alemana, los griegos, etc. Paz es el mundo europeo aproximándose a América Latina, y un puente para acceder a este a través de una cultura latinoamericana representativa, sea el caso de la cultura mexicana con sus rasgos mestizos, y como busca ponerlos Paz, universales. Paz es el resultado de una necesidad. Su dominio del campo literario latinoamericano era virtual, pero real a la vez. Cada una de sus palabras se va a pesar en una balanza que determina direcciones, aciertos o fracasos. Todos estos poetas le guardan una profunda reverencia. Lo paradójico es que casi

“recuerdo que amaba recitar versos de los poemas de Vicente Gerbasi”



todos ellos son poetas de mucho más alcance poético que el mismo Paz. Una vez, hace bastante años, yo dije un día para un periódico venezolano que Octavio Paz era importante en América Latina porque era el único que sabía usar el punto y coma. Esa noche fui a una cena en casa de Juan Sánchez y me encontré con que él estaba bastante adolorido por lo que yo había dicho de Paz, por el irrespeto a una persona tan importante como Paz. En una reseña a la deficiente antología del surrealismo latinoamericano de Stefan Baciu, Paz dice que falta en la lista de poetas mencionar a Juan Sánchez, “un poeta vigoroso”. Esa fue toda la crítica que Paz hizo en su vida de la obra de Sánchez Peláez. No obstante, Juan celebró por meses ese adjetivo que le había caído del cielo de la poesía. Nada más triste si consideramos que Sánchez Peláez es un poeta de mucho más alcance poético que Paz. Ya al final de su vida, y muerto Paz, Sánchez Peláez me dijo que en aquel entonces yo tenía razón. Paz no era el gran poeta que todos habían exaltado.

“Cada uno está solo en el corazón de la tierra”, decía Salvatore Quasimodo. Recuerdo esto porque nadie temía más a la soledad que Juan. Sin embargo, su idea de la soledad iba más allá de lo que podemos imaginar. Era como una muerte en vida en el centro del universo. Tal vez por eso las palabras de sus poemas se fueron aislando entre sí, poco a poco. Ya fuese en mi casa en Sebuacán o en la suya en Altamira nuestras charlas no alcanzaban a penetrar estos misterios. Solo me decía, “No permitas que te alcance la soledad”.

A diferencia de otros poetas de su generación, e incluso más jóvenes, su obra ha permanecido sola, ausente de la multitud de lectores que frecuentan los medios sociales.

Varios años atrás su viuda Malena estuvo de visita en los Estados Unidos, y por ella me enteré de que la antología de este poeta, publicada en España por la editorial Lumen, iba a ser recogida y probablemente destruida. Los editores se la ofrecían si ella podía recogerla toda y llevársela, de lo contrario desaparecería. Y así fue, ella no pudo hacerlo. Afortunadamente, y gracias a los empeños de Marina Gasparini, intelectual venezolana, la editorial Visor ha publicado en España hace poco una selección de sus poemas.

Juan Sánchez Peláez es uno de los grandes poetas de Hispanoamérica. Pero este juicio solo lo comparten los pocos privilegiados que han tenido acceso a su obra. La respuesta de por qué sucede esto es fácil. Todo se debe al predominio político dentro de los campos literarios. En esa búsqueda intensa de hacer de su poesía una metáfora creativa que conllevara su vida, Juan Sánchez Peláez no buscaba un reconocimiento fácil, un aplauso académico, de auditorios llenos. Su necesidad era que se comprendieran, se pudieran visualizar los centros oscuros de su poesía. Tenía una extrema necesidad de que sus poemas fueran leídos como él quería que lo fuesen. Eran para él piedras mágicas que conllevaban un Gran Sentido, y debo decir esto con mayúsculas.

Los días y sus meses y sus años se fueron y yo salí de Caracas hacia los Estados Unidos. Con Juan hablaba frecuentemente por teléfono. Largas charlas acompañadas por dos botellas de escocés, una allá, otra acá. Estas charlas terminaban en cierto delirio que nuestras mutuas esposas, allá y acá, cortaban con mano delicada pero precisa. Mucho hablé esas noches con Juan. Una que otra vez fui por Venezuela y el encuentro fue maravilloso, lleno de gran humor. Teníamos como tema cantar un viejo tango que ambos adorábamos, *Sur*, hasta el cansancio. Tengo para mí que allí estará Juan siempre conmigo, en ese lugar en que una palabra se acerca a otra y clama poesía.Ⓞ

CENTENARIO >> JUAN SÁNCHEZ PELÁEZ (1922-2003)

Con un mudo abrazo eterno

“Vistas las cosas desde la inevitable distancia histórica, podríamos afirmar a estas alturas que *Elena y los elementos* constituye una puerta de entrada a la modernidad poética venezolana, al inicio de la segunda parte del siglo XX”

ARTURO GUTIÉRREZ PLAZA

A Malena Coelho

Juan Sánchez Peláez representa, sin lugar a dudas, una de las figuras centrales de la poesía venezolana del siglo XX. Su legado constituye hoy patrimonio inestimable para las sucesivas generaciones de poetas que a partir de los años cincuenta del pasado siglo han transitado el oficio poético entre nosotros. Su labor se caracteriza, a la par, por un alto emprendimiento estético y por una mesura y un rigor autocrítico poco frecuentes dentro de nuestra tradición lírica. No más de 250 páginas conforman la totalidad de su obra publicada: siete poemarios en el lapso comprendido entre 1951 y 1989.

Ya es un lugar común, al referirse a Juan Sánchez Peláez, decir que durante su adolescencia vivió en Chile, donde estableció contacto con los integrantes de Mandrágora, agrupación militante del surrealismo, promotora de la denominada por ellos “poesía negra”, declarada enemiga de los valores de la sociedad burguesa y defensora de la magia, la irrealidad, el placer y la libertad como elementos irrenunciables de su práctica poética y vital, además de revolucionaria en el orden social. El grupo estuvo conformado por Teófilo Cid (1914-1964), Braulio Arenas (1913-1988) y Enrique Gómez Correa (1915-1995), a los cuales se sumó luego su miembro más joven, Jorge Cáceres (1923-1949).

Ponderada en perspectiva la cuantía de su legado, habría que afirmar, sin embargo, que más allá de su beligerante activismo verbal, propio de muchas iniciativas de ostentación vanguardista, Mandrágora terminó siendo absorbida en el campo de la consuetudinaria “guerrilla literaria” chilena, sin logros relevantes en cuanto a obras individuales y sin más significación que la que como gesto disruptivo dentro de la poesía chilena y latinoamericana se le quiera asignar. Lo cierto es que mientras duró la estadia de Sánchez Peláez en Chile, que fue de menos de dos años, entre 1940 y 1941, en Venezuela también ocurrían cosas de interés en el mundo literario tras la muerte del dictador Juan Vicente Gómez, en diciembre de 1935. Al año siguiente, en 1936, se forma una agrupación llamada Viernes, en cuyos postulados también se reclamaba la urgencia de renovar la poesía venezolana, en consonancia con las tendencias de la época y con las iniciativas que a la par venían dándose en otros países del continente y de Europa. En Viernes, más que el surrealismo, se promovió una apertura bastante plural, nutrida esencialmente del legado del romanticismo alemán, inglés y francés y de las vanguardias en general, bajo la prédica de fomentar una mayor libertad imaginativa, asociativa y simbólica, no ajena tampoco a los dictámenes del inconsciente. No obstante, el marco de su actuación fue distinto,



JUAN SÁNCHEZ PELÁEZ Y VICENTE GERBASI / ©VASCO SZINETAR

pues desde su origen se hizo expreso, además del deseo de buscar caminos de renovación estética, un llamado a la reconciliación, la amplitud y la tolerancia, como urgencia nacional al iniciarse el largo período de transición política hacia la democracia de la era postgomecista. Tanto Mandrágora como Viernes contaron con revistas. La primera publicó 7 números, entre julio de 1938 y octubre de 1943. La segunda, 22 en solo dos años, entre mayo del 39 y del 41. De entre la larga lista de colaboradores de diversas partes del mundo que publicaron en ella, estuvieron, por mencionar solo a los chilenos: Vicente Huidobro (1893-1948), Eduardo Anguita (1914-1992), Rosamel del Valle (1901-1965) y Ángel Cruchaga Santamaría (1893-1964).

Fue en las postrimerías de Viernes, y sobre todo en la etapa posterior registrada por la historiografía literaria venezolana como la de la reacción *antiviernista*, la cual abarcó buena parte de las décadas del 40 y 50, que Juan Sánchez Peláez ya de vuelta en Venezuela (quien en realidad nunca participó ni tuvo interés en formar parte activa de agrupación alguna, ni en redactar o proclamar manifiestos estéticos) siguió trabajando silenciosamente en su poesía, hecho que fue advertido en aquel entonces por muy pocos, entre ellos, precisamente, por una figura centralísima de Viernes: Vicente Gerbasi. Él será el primero que hará mención pública de Sánchez Peláez entre nosotros, y pondrá de relieve tanto la singularidad de su proceder como la de su ardua exigencia en el campo de la poesía.

Al respecto afirmó, en una nota publicada en el *Papel Literario* de **EL**

Nacional el 25 de junio de 1950, ocho años después de la vuelta de Sánchez Peláez a Venezuela, lo siguiente:

“Juan Sánchez Peláez, uno de los jóvenes venezolanos mejor dotados para el ejercicio poético, viene trabajando desde hace más o menos diez años en un silencio que resulta sorprendente en nuestro medio, donde toda persona que escribe un soneto, una copla o una crónica periodística quiere lanzarse en la carrera literaria con la publicación de un volumen.

Juan Sánchez Peláez, que a mi entender es uno de los mejores poetas con que actualmente cuenta Venezuela, apenas es conocido por un reducido grupo de poetas, escritores y artistas de Caracas [...], y de Santiago de Chile, donde estudió y fue asistente a las peñas del grupo ‘Mandrágora’ [...] Sánchez Peláez trabaja diariamente, infatigablemente su poesía. Hay en este joven artista una verdadera pasión creadora. Desde hace años acumula cuartillas, cuadernos, libros. Sin embargo, hasta ahora no le ha sido posible publicar ni siquiera una ‘plaquette’.

El hecho de que el poeta de Canoabo –quien tras la publicación de su libro *Mi padre, el inmigrante*, en 1945, se había consolidado como una presencia central e indiscutible en la escena poética nacional– haya sido el primer mentor de Juan Sánchez Peláez no es un detalle menor. Como tampoco, que en ese año de 1945 se hubiera publicado otro libro que vendría a iniciar el proceso de redescubrimiento y rescate de la obra de José Antonio Ramos Sucre, *Las piedras mágicas: hacia una interpretación de José Antonio Ramos Sucre* (Caracas: Suma, Artes

tonalidad y una dimensión anímica sin antecedentes en la poesía venezolana, que se afilia de modo indudable con las búsquedas poéticas emprendidas y promovidas varios años antes por algunos miembros de Viernes, entre los cuales jugó un rol fundamental, como ya hemos señalado, el propio Gerbasi. Sus concepciones de la poesía y del poeta, desde este primer libro y a lo largo de toda su obra, no ocultarán su cercanía con las nociones románticas del vate demiurgo y visionario que responde ante el poema como una suerte de *médium* capaz de verbalizar lúcida y lúdicamente, a modo de ráfagas asombrosas y alucinantes, revelaciones trascendentes.

Vistas las cosas desde la inevitable distancia histórica, podríamos afirmar a estas alturas que *Elena y los elementos* constituye una puerta de entrada a la modernidad poética venezolana, al inicio de la segunda parte del siglo XX. En ese libro se constata tanto la precoz madurez con que Sánchez Peláez asimila el aprendizaje de la breve salida al mundo –tras el rápido contacto con otros campos literarios y otras motivaciones poéticas, específicamente durante su vivencia chilena– como del legado de la propia tradición venezolana y en particular de las obras de los dos hitos fundamentales de la primera mitad del siglo XX. Me refiero a *La torre de Timón*, *Las formas del fuego* y *El cielo de esmalte*, de José Antonio Ramos Sucre, publicadas entre 1925 y 1929, y *Mi padre, el inmigrante*, de Gerbasi, de 1945. Podríamos decir incluso que esa puerta es en dos direcciones, pues a través de ella las generaciones posteriores a Sánchez Peláez pudieron acceder con otra mirada y leer de otro modo las obras de esas figuras tutelares de la primera mitad del siglo pasado.

Ese parentesco entre las figuras de Ramos Sucre y Sánchez Peláez tiene varias aristas. Una de ellas es la derivada de la extrañeza de las obras de ambos y de la poca receptividad con que fueron acogidas inicialmente. La de Ramos Sucre tuvo que esperar 15 años, después de la muerte de su autor, para comenzar a ser revisitada y estimada desde otros presupuestos. La de Sánchez Peláez se vio beneficiada, tal vez, del hecho de que su aparición coincide con el momento de reivindicación del raro Ramos Sucre y de las huellas dejadas por la experiencia *viernista*, más allá de la reacción en contrario que en una parcela del campo poético venezolano sus planteamientos produjeron. Ante las dificultades de la crítica para abordar estas singulares y extrañas obras, claramente rupturistas dentro de la tradición poética venezolana, aunque desprovistas de manifiestos confrontativos, se ha acudido al abuso de las etiquetas clasificatorias, incompetentes en definitiva para alcanzar una comprensión cabal de su naturaleza, pero útiles para la confección de manuales e historias literarias. La obra de Ramos Sucre ha sido clasificada de romántica, modernista, vanguardista, presurrealista y hasta surrealista, al tiempo que su condición de poeta ha sido relativizada por quienes lo han leído como cultor de narrativas breves (ese ha sido uno de los costos de haber introducido el poema en prosa en Venezuela). En el caso de Sánchez Peláez el remoque de poeta surrealista ha predominado en la crítica, aunque su obra también ha sido vista como neorromántica y existencialista.

i. Gerbasi, Vicente. (1994). “Un poeta venezolano que solo conocen algunos poetas”. VV.AA. Juan Sánchez Peláez ante la crítica. Selección, prólogo, bibliografía y cronología de José Ramos. Caracas: Monte Ávila: 15-16.

(Continúa en la página 6)

“

En Viernes, más que el surrealismo, se promovió una apertura bastante plural”

Gráficas), de Carlos Augusto León. Sin lugar a dudas, las obras de ambos poetas van a ser nutrientes fundamentales de la poesía de Sánchez Peláez y lecturas reveladoras de una forma distinta de hacer poesía en Venezuela, que descubrirá al poco tiempo de su vuelta de Chile.

Un año después de la nota de prensa en la que Gerbasi hacía mención de los rasgos poco comunes de Sánchez Peláez, aparecerá su primer libro, *Elena y los elementos*. Sin pancartas ni carteles que lo avalaran, este poemario se incorporará a la tradición poética venezolana como la expresión de una búsqueda divergente y una voluntad manifiesta de ruptura, mediante la asunción de una imaginaria desbordada, penetrada por un evidente afán *surrealizante* que intenta darle vigor al sustrato onírico del que procede y en el que la experiencia verbal aspira ser encarnación de la misma pasión erótica que en el ámbito temático da cohesión al libro. De este modo, la apuesta lírica de Sánchez Peláez adquiere una

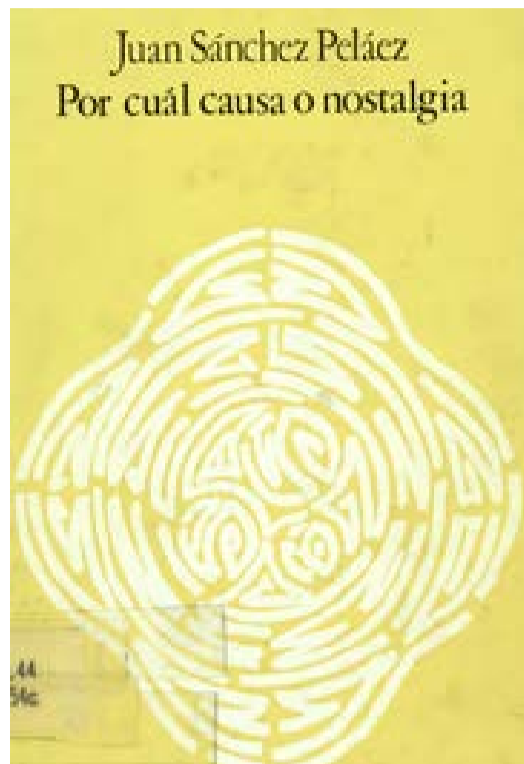
CENTENARIO >> JUAN SÁNCHEZ PELÁEZ (1922-2003)

La arquitectura del paisaje en Juan Sánchez Peláez

"Hay un trazo de lo maravilloso que obliga a recordar los sentidos que convergen en el campo semántico de esa palabra antigua, ajena a la sensibilidad de esta época y utilizada por el poeta varias veces: *feérico*"

MARÍA ANTONIETA FLORES

El lenguaje fundamental de las profundidades no son los sentimientos, ni las personas, ni el tiempo y los números: es el espacio.
James Hillman



zolana y he aquí una de las razones de la trascendencia y permanencia de la poesía de Sánchez Peláez, su carácter renovador.

No es una negación, está presente a lo largo de su obra: el yo ante un paisaje que se construye en las dimensiones oníricas y delirantes de la realidad, y de forma fragmentaria. Rompe, así, tanto con el discurso tradicional como con el moderno. No es el paisaje exterior en el cual se proyectan las emociones como ocurre con el discurso romántico, o la profusión barroca elevada sobre el *horror vacui*, tampoco veo lo que podríamos llamar un paisaje surrealista, si consideramos las influencias que marcan su obra, pienso más bien en uno construido en el interior y que al nombrarlo refleja el sentido del poema: "La selva roja murmura, murmura, y de repente es toda la realidad del corazón mi selva roja". Hay un trazo de lo maravilloso que obliga a recordar los sentidos que convergen en el campo

semántico de esa palabra antigua, ajena a la sensibilidad de esta época y utilizada por el poeta varias veces: *feérico*.

Me detengo en un poema en el que transgrede la barrera de los climas y las geografías, un paisaje caótico, deconstruido, cuyos rasgos deben convivir según su voluntad poética.

Paisaje asesinado

Suspirad cascadas de las aves.
Callad viandas vegetales de los vencidos.
Callad corteza cerebral de los difuntos.
Hundidme.
Yo retornaré, lengua madre de mi especie.
Yo retornaré, piedra de los insectos.
Yo arrastro mis panteras sollozantes al borde
[de un crepúsculo de nieve.

Ceñidme pulso de la tempestad
Apagadme antorcha
de los grillos inocentes.

Bajaos del árbol putrefacto del paraíso, dádivas
[y duraznos
No llegues a la sombra del muro, no llegues a
[mi puerta
Golpeando puertas inútiles no llegues a mi
[puerta.
Aquí descansan los cisnes, los ángeles, los
[mendigos.

En una palabra: despojos.
En un pañuelo: lágrimas.

Hombre fútil y fugaz
Mientras los pianos arrancan al mar sus trágicos
[cuervos que rondan en la colina
La última estrella
Gira
Sobre los goznes pluviales de tus sienes.

Aquí el yo se yergue sobre todas las cosas, como si de Próspero, el Duque de Milán, se tratara, y la naturaleza toda debe obedecerle, pero no

nos engañemos, no es un poema que exalte al yo, es un poema sobre la muerte y la fugacidad, sobre "la puta madre muerte", como la menciona en otro poema muchos años después. Por esto, están el retornaré, el no llegues a mi puerta, el crepúsculo, los despojos y las lágrimas, lo fútil y fugaz. Porque todo el paisaje que ofrece a fragmentos es un escenario para la muerte.

Tú me decías: "Encima del cielo hay una encrucijada de bosques feéricos
Encima de la nieve está el cadáver taciturno de
[mi lengua
Y la magia del mundo en los brazos abiertos del
[amor".

Las fronteras de arriba y abajo se borran. Cielo y bosques en el mismo lugar. Rompe los límites de lo superior y lo inferior, las coordenadas de este y oeste. Todo convive en el espacio de lo poético y en función de las pulsiones existenciales. El siguiente paso es negar la apariencia: "Este árbol no es un árbol", negar la forma para tocar la esencia.

Es importante el uso de *feérico*, pues vincula con el mundo medieval y con el imaginario de la muerte. En las tradiciones precristianas, hay un diálogo entre vivos y muertos, se relacionan en igualdad. Este mundo espectral convive con lo vital y el Eros. El paisaje que elabora es expresión de la muerte, significado que carece de rostro y sobre el que se deposita un conjunto de imágenes amplio que van de lo sublime a lo siniestro. Esta visión se desprende del gran tema de la poesía de Sánchez Peláez: la tensión entre Eros y Tánatos que se resuelve en el cuerpo. Es allí donde se construye el paisaje para la mirada de Sánchez Peláez: "Con / flores pintadas / en nuestro / cuerpo".

¿Cómo evoluciona el paisaje en su poesía? Con menos destellos, perdura el mismo que se configuró en *Elena y los elementos*, y se despide en *Aire sobre el aire*. Presente a través de escasa medida, se hace más discreto, más despojado, siempre fragmentario.

No contemplado ni reflejado sino transformado y dotado de simbolismo, el paisaje no es un fondo o marco, ni único protagonista en su obra. Sus fragmentos construyen otro, donde convive la selva con la nieve. Fragmentos interactuando junto a otros, piezas inexactas de un *puzzle* para construir un universo singular dotado de identidad propia, otra de las causas para que la obra de Sánchez Peláez haya perdurado y sea fundacional de una sensibilidad todavía presente en la poesía de este siglo.☉

Con un mudo abrazo eterno

(Viene de la página 5)

Ocho años después, en 1959, aparecerá su segundo libro, *Animal de costumbre*, en el que nos encontramos ante un hablante poético más diáfano y directo, menos proclive (y también más alerta) a la adopción de las fórmulas retóricas artificiosas, al uso de los epígonos de un pretendido surrealismo asimilado solo en sus aspectos más superficiales y codificados, como ocurre ocasionalmente en *Elena y los elementos*. De este modo, sin desentenderse de los tópicos e intereses centrales de su primer libro, se evidencia un cambio significativo: el logro de una forma expresiva más íntima y personal que derivará también en el orden temático en una mayor apertura e intensificación de la propia experiencia vital. Esta progresiva y consecuente reacción a toda modalidad expresiva que lo alejara de una dicción que no sintiera como propia, determinará la autenticidad verbal de su toda su apuesta poética y la singularidad de su obra no solo en Venezuela, sino en el más amplio conjunto de nuestra lengua.

En ella se articulan una serie de campos temáticos, isotópicamente, en distintos planos: la dislocación de la relación yo-tú-ella, sometida a múltiples enmascaramientos; la invocación a la amada y la pasión erótica; la infancia, el entorno afectivo familiar y la continua nostalgia por los paraísos perdidos asociados a ellos; la urgencia del amor y la ternura como imperativos vitales; el tenso conflicto entre el ser y las imposiciones del deber ser; la percepción de un permanente exilio existencial y su consecuente sensación de extrañeza en el mundo; la elección consciente de una búsqueda expresiva signada por la lucidez, el rechazo a la impostura, la veracidad de la palabra inmediata y el rescate de una oralidad entrañable; la concepción de la poesía como don y ritual que hace del poeta un visionario capaz de alcanzar atributos proféticos, mediante la enunciación de inusitadas y oscuras simbologías. Todos estos asuntos estarán presentes en el conjunto de su obra, dándole más énfasis a uno u otro en determinadas zonas de su pro-

ducción poética, pero siempre apostados en un lenguaje caracterizado por su condición enigmática, balbuceante, hermética, fragmentaria, lúcida, lúdica y lujuriosa.

Sobre esto último habría que precisar que el impulso erótico en esta obra se encauza no solo en la celebración y posesión del cuerpo femenino, sino también del lenguaje mismo, de la palabra revelada, de "ese vocablo que falta" como cuerpo deseado y urgido. Por eso, en un poema de *Lo huidizo y permanente* (1969), dice: "Aunque la palabra sea sombra en medio, hogar en el aire, soy otro, más libre, cuando me veo atado a ella, en el alba o la tempestad. // Por la palabra vivo en aguas plácidas y en filón extranjero, fuera del inmenso hueco", o en otro del poemario *Rasgos comunes* (1975), afirma: "Suenan como animales de oro las palabras. // Ahuyentando los límites mojarás el todo y la nada para sofocar el vértigo, y ellas se convertirán en muchachas de algodón". Ese erotismo que es alcance, realización en la otra y en lo otro, en la palabra y en lo femenino, se vuelve integridad, absoluta totalidad, disolución de límites, amor, ternura, transparencia y despojamiento, siempre desde una mirada ganada por la inocencia y el desamparo. En un poema de su último libro, *Aire sobre aire* (1989), dedicado a su esposa, Malena, compañera insustituible en la vida de Juan, quien falleció hace muy pocos días, el pasado 28 de septiembre de este año, solo tres después de centenario del natalicio de Juan, lo expresa así:

Yo no soy hombre ni mujer
yo solo tengo resplandor propio
cuando no pierdo el curso del río
cuando no pierdo su verdadero sol
y puedo alejarme libre, girar, bogar,
navegar dentro de lo absoluto y el mar blanco

entonces sí soy
el hombre rojo lleno de sangre

y sí soy la mujer: una flor límpida, un lirio grande

y también soy el alma



MALENA Y JUAN SÁNCHEZ PELÁEZ / ©VASCO SZINETAR

y clarean los valles hondos
en nuestro mudo abrazo eterno,
amor frío

—y qué más
qué más por ahora
piragua azul
piragüita.

Baste la lectura de este poema para finalizar estas palabras, ahora en homenaje y celebración de la memoria de ambos. Quisiera pensar, entretanto, que ese poeta llamado así mismo "el ungido de amor", aquel que decía haber "conquistado el ridículo" con su "ter-

nura / Escuchando al corazón", ese niño-poeta-profeta, el único capaz de dibujar "signos y cábalas misteriosas", el único que sirviéndose de sí, nos hablaba "Como si tuviera revelaciones que comunicar", navega ahora con su amada Malena en esa piragua infatigable, en esa piragüita azul en la que siempre los recordaremos, a la distancia, con un "mudo abrazo eterno".☉

i Así, por ejemplo, en el poema VI de *Animal de costumbre* podemos leer: "Elena es alga de la tierra/ Ola del mar./ Existe porque posee la nostalgia/ De estos elementos,/ Pero Ella lo sabe,/ Sueña,/ Y confía, // De pie sobre la roca y el coral de los abismos". (p. 47)

CENTENARIO >> JUAN SÁNCHEZ PELÁEZ (1922-2003)

Mito y hermetismo en la obra de Juan Sánchez Peláez

“La crítica sobre Juan Sánchez Peláez suele concordar en que su experiencia chilena fue crucial para la formación de su poesía”

MIGUEL GOMES

Rara vez se ha constatado la dimensión social de una poesía tan hermética como la de Juan Sánchez Peláez. Creo, no obstante, que desde *Elena y los elementos* (1951) hasta los textos inéditos de la *Obra poética* de Lumen, de publicación póstuma (2004), podemos dar con huellas de estructuras afectivas que responden a la realidad venezolana. Me refiero al registro de actitudes y vivencias predoctrinarias pero sin duda comunitarias.

Esas respuestas, en particular, surgen ante el progresismo avasallador y triunfalista imperante en un país que de la miseria decimonónica había llegado en 1950 a tener el cuarto producto interno más alto del mundo, y del predominio agrario absoluto se había convertido en una potencia petrolera donde la modernización avanzaba con una celeridad inédita en el contexto latinoamericano, liquidando brusca y acríticamente modos de vida tradicionales y buena parte de su entendimiento de la posición del ser humano en el universo. De los años cincuenta a los ochenta ese “sueño venezolano” se mantuvo, y aun durante los noventa, si bien maltrecho, perseveró. La labor de Sánchez Peláez es coetánea de ese proceso. Y coincide en el tiempo —lo más importante a mi ver— desplegando un solapado disenso en su índole y preferencias. En tal crítica se incorpora lo atemporal, lo no gobernado por la trayectoria racionalista que va del pasado al futuro; asimismo, se añade un sentimiento ucrónico del entorno material y, sobre todo, una religiosidad exenta de dispositivos institucionales. Desde esa perspectiva, aunque parezca paradójico, una poesía en apariencia tan oscura como la suya estuvo cerca de la muy “transparente” del Eugenio Montejo ortónimo: la entrega al cosmos y a lo mítico, aquello que escapa a las regulaciones de la civilización o la conciencia, en ambos compensó los excesos del culto hegemónico a la modernidad de los que fueron testigos en Venezuela.

Ateniéndonos a Sánchez Peláez, también su recuperación en plenos años cincuenta del lenguaje para entonces histórico de las vanguardias es un gesto paralelo de descreencia en la incesante búsqueda de lo novedoso o una refutación de que haya en las artes un desarrollo análogo al del Estado. La prolongación hasta los albores del nuevo milenio de esa estética voluntariamente extemporánea radicaliza el proyecto. Lo anterior puede plantearse desde otro mirador: estamos ante un surrealismo despojado de vanguardia, sin las urgencias antagonistas, activistas, agonistas y nihilistas que, según Renato Poggioli, comparten los movimientos de entre guerras¹. Octavio Paz, que vivió el paso del surrealismo a una fase posvanguardista, ofrecía en los años sesenta, con ocasión de una semblanza de Breton, reflexiones que juzgo oportuno recuperar:

Ignoro cuál será el porvenir del grupo [...]; estoy seguro de que la corriente que va del romanticismo alemán y de Blake al surrealismo no desaparecerá. Vivirá al margen, será la otra voz. El surrealismo, dicen los críticos, ya no es la vanguardia. Aparte de que tengo antipatía por ese término militar, no creo que la novedad, el estar en la punta del acontecimiento, sea la característica esencial del surrealismo².

Un elemento del legado vanguardista que trascendió el gusto por la innovación fue el ávido examen de los mitos. El acceso a ese manantial de temas y formas lo impulsa, en un primer momento, la fascinación de muchos artistas durante las cuatro primeras décadas del siglo XX por una ciencia social que compensaba las rigideces del biologismo al cual se habían adherido los naturalistas: aproximándose a la antropología cultural, el arte continuaba vinculado con las ciencias exento de las reducciones monstruosas que en ciertas cosmovisiones la obsesión positivista ocasionaba. Lo prueba T. S. Eliot, quien, después de confesar el efecto inspirador que en *The*



JUAN SÁNCHEZ PELÁEZ / ©VASCO SZINETAR

Waste Land tuvieron los libros de Jessie Weston y de James Frazer, reseña el *Ulysses* de Joyce alegando que “La sicología [...], la etnología y *La rama dorada* han concurrido para hacer posible lo que hace unos años era imposible. En vez de un método narrativo, empleamos uno mítico. Estoy convencido de que favorecerá la interacción del arte y el mundo actual”³. No solo a los escritores europeos los atrae la modulación o interpretación desfamiliarizadora de leyendas y mitos, sino que tales iniciativas dejan huellas indelebiles en la literatura hispanoamericana. Para nombrar casos insoslayables, ténganse en cuenta que uno de los poemas cumbres de la vanguardia continental, *Altazor* (1931), se vertebra gracias a la doble alusión a la caída de Ícaro y a la de Satán, y que, poco después, *Defensa del idolo* (1934) de Omar Cáceres —volumen, por cierto, con prefacio de Huidobro— se sirve del mitema estructurador del viaje al inframundo, reino donde la voz lírica, abandonando el espacio-tiempo de la realidad, se reunirá con el anhelado dios interior y dará por culminado su libro: “Pizarra del silencio, soy un punto caminante; / eslabones herméticos, hablándose al oído”⁴.

La crítica sobre Juan Sánchez Peláez suele concordar en que su experiencia chilena fue crucial para la formación de su poesía. Justamente, una de las conexiones menos destacadas, pero para mí vital, es la que se produjo no con el surrealismo un tanto adocenado y burocrático de Mandrágora —“surreachilismo” lo llamaba burlescamente Enrique Lihn—, sino con el creacionismo en la línea de Cáceres. Pedro Lastra, editor de este último, ofrece un testimonio interesante de cómo el venezolano sentía devoción por aquel protegido de Huidobro que cayó

en el olvido hasta su redescubrimiento en 1996. Tras relatar cómo lo sorprendió que Gonzalo Rojas recordara de memoria versos enteros de un libro que no tenía en sus manos desde hacía medio siglo, Lastra explica que, en una cena en Nueva York a principios de la década de los noventa, “Cáceres revivió de manera parecida en un diálogo con el poeta venezolano Juan Sánchez Peláez. Él sabía de *Defensa del idolo* desde [su] residencia en Chile, entre 1939 y 1941. No había conocido al autor ni había visto nunca el libro, pero sí la *Antología de poesía chilena nueva*. Y desde ahí regresaron otra vez, en una reconstrucción concertada a dos voces, algunos poemas de Omar Cáceres”⁵.

Quien haya leído *Defensa del idolo* no dejará de notar la afinidad de tono y léxico con pasajes de Sánchez Peláez, como este que tomo de “Antes de dar forma”, composición perteneciente a *Rasgos comunes* (1975):

Alguna vez [el niño que fuiste] avanza nada [casual

hacia el centro de tu morada hermética, y no hay evasivas para ti y ya no empujas inmensos bloques de hielo entre las rosas y el miedo y hay fragancia para tu pecho cuando bajo la hierba o el cielo brilla el carruaje firme de fuego (p. 159)⁶.

Los ecos no se confinan al viaje hacia el centro profundo o el lugar sagrado, y a que este se asocie explícitamente a lo “hermético”, sino que incluyen la imaginería igualmente mítica del carruaje de Hermes que figura en *Defensa del idolo* en uno de los poemas más recordados por Rojas y Volodia Teitelbaum —coautor con Eduardo

Anguita de la *Antología de poesía chilena nueva* (1935). Me refiero a “Insomnio junto al Alba”:

En vano imploro al sueño el frescor de sus
[aguas.
¡Auriga de la noche...! (¿Quién llora a los
[perdidos?)
vuelca la luna sobre su piel el viento, mientras
que de la sombra emerge la claridad de un trino.

Tambalean las sombras como un carro
[mortuorio
que desgaja la ruta, el collar de sus piedras
[...].⁷

La proximidad elocutiva al libro de Cáceres queda patente cuando otro poema de Sánchez Peláez, el inmediatamente anterior a “Antes de dar forma” en *Rasgos comunes*, describe el mundo subterráneo:

Profundamente los muertos tienen sueño, pero ¿qué hacer? Luego se halla con ellos el ídolo del vaho y el humus, el lento y fortuito reptar en medio del follaje trémulo o el miedo que los consume como mariposas blancas o rojas detrás de una lámpara. Si quieren pronunciar nuestros nombres, la noche cerrada les impone muros altísimos de ardorosa ley. A veces agitan sin embargo una máscara que ruega y aúlla en la penumbra sobre nuestro perfil y tallan por el pozo de la roca, brechas en línea recta con ases de oros, rumbo a atribulados, fríos arcanos (p. 158).

No reduciré a la afinidad entre Sánchez Peláez y Cáceres la presencia en aquel del mitema de la travesía al más allá, que para la época de las vanguardias se convertía en una inevitable incursión en el inconsciente: recuérdese la vinculación que hacía Eliot de sicología y etnología, y tampoco soslayemos las palabras de Huidobro en 1935: “¿Qué persona culta no deseará poseer en su biblioteca las obras completas de Freud y Jung?”⁸. El *descensus ad inferos* —y su variante la *nekýia*, donde para estar en contacto con los espíritus no hay un desplazamiento— se reitera tenaz en el arte de los albores del siglo XX y no se restringe a la poesía —recuérdese la secuencia de la caída en el espejo de *Le sang d'un poète* (1930) de Jean Cocteau— ni se restringe, naturalmente, a la vanguardia —el caso de *La vorágine* (1924) de José Eustasio Rivera es elocuente. En la obra de Sánchez Peláez resulta no menos frecuente, desde sus primeros libros hasta los últimos: un periplo narrado fragmentariamente, con vislumbres fugaces aquí y allá, discontinuidades que se atenúan cuando hacemos lecturas conjuntas de sus siete libros y los poemas póstumos.

La peregrinación al centro localizable en el alma humana acude una y otra vez a un vocabulario geográfico o cultural. En *Elena y los elementos* se nos habla ya de la partida:

Yo atravesaba las negras colinas de un
[desconocido país.

He aquí el espectáculo:

Yo era lúcido en la derrota. Mis antepasados me entregaban las armas del combate. Yo rehuí el universo por una gran injusticia. Tú que me escoltas hacia una distante

[eternidad:

Oh ruego en el alba, cimas de luto, puertas que franquean tajamares de niebla. Salva mis huestes heridas, verifica un acto de gracia en mis declives [...] (p. 13).

(Continúa en la página 8)

1 Renato Poggioli, *Teoría dell'arte d'avanguardia*, Bologna: Il Mulino, 1962, pp.41-44.

2 Octavio Paz, *Corriente alterna*, México: Siglo XXI, 1967, pp.60-61.

3 T. S. Eliot, *Selected Prose*, Frank Kermode, ed., New York: Harcourt, 1975, p.178.

4 Omar Cáceres, *Defensa del idolo*, Pedro Lastra, ed., Santiago de Chile: Lom, 1996, p.23. [Esta reedición, con sus notas, se publicó el mismo año en México (El Tucán de Virginia) y en 1997 en Venezuela (Pequeña Venecia).]

5 Cáceres, *op.cit.*, pp.63-64.

6 Juan Sánchez Peláez, *Obra poética*, Barcelona: Lumen, 2004 [con una excepción que señalaré, mis citas de JSP provienen de esta edición, corregida por una amiga del autor, la poeta Ana Nuño, según lo acredita una nota final].

7 Cáceres, *op.cit.*, p.11.

8 Vicente Huidobro, «Los días y las noches II», *Todo el mundo en síntesis*, Santiago de Chile, 7/11/1935, p.8.

CENTENARIO >> JUAN SANCHEZ PELÁEZ (1922-2003)

“Tiemblo cada vez que me abrazan” (Para una confesión en voz baja)

“Sánchez Peláez no fue seducido, definitivamente, por una estética o corriente particular, aunque se puedan rastrear en sus imágenes, la influencia de la poesía moderna, de la belleza grecolatina, o de la obstinación surrealista que compartió con el grupo Mandrágora”

CARMEN VERDE AROCHA

Si pensamos con Stefan Zweig (1881-1942) que “De todos los misterios del universo, ninguno más profundo que el de la creación”, sin duda, dentro de ese misterio, la poesía de Juan Sánchez Peláez (1922-2003) tiene un lugar privilegiado. Inicia su viaje poético en 1951 con *Elena y los elementos*, pero es a partir de su segundo libro, *Animal de costumbre* (1959), que el poeta se apropia de una poesía de tradición solar, heredera de una devoción al fuego, al asombro, a las palabras claves, y de una oscura-luz, belleza-femenina que perturbó su verbo y lo acompañó hasta su último libro *Aire sobre el Aire*: “Yo no soy hombre ni mujer / yo solo tengo resplandor propio / cuando no pierdo el curso del río / cuando no pierdo su verdadero sol”².

Sánchez Peláez no fue seducido, definitivamente, por una estética o corriente particular, aunque se puedan rastrear en sus imágenes, la influencia de la poesía moderna, de la belleza grecolatina, o de la obstinación surrealista que compartió con el grupo Mandrágora. Sus versos, quizás también, fueron sorprendidos por la estética de dos amigos muy cercanos, los pintores venezolanos Mario Abreu y Francisco Hung³. Lo dicho es transversal para el resto de su obra: *Filiación oscura* (1966), *Lo huidizo y lo permanente* (1969), *Rasgos comunes* (1975), *Por cuál causa o nostalgia* (1981), *Aire sobre el Aire* (1989).

En 1959, publica *Animal de costumbre*. Lo compactan veintiséis poemas, con ilustraciones de Mateo Manaure (1926-2018), editado por la editorial Suma en Caracas. Guillermo Sucre escribió en la revista *Sardio*: “*Animal de costumbre* – título significativo y simbólico, sin claves de dudosos misterios, expresión de una vivencia muy humana y actual... posee e irradia los signos de una

poesía existencial, muy poco patética o evanescente, más bien directa e imperiosa, acaso desacostumbrada en nuestro medio literario no solo por la técnica sorpresiva del verso o de las imágenes, sino también por el inquietante y complejo fondo psicológico que la nutre”⁴.

Su poesía no pertenece a un orden interpretativo, ni a un mandato, sino a la tierra “-La tierra es una azucena mordida en vísperas/ de un viaje”. A su infancia: “Me empeño en descifrar este enigma de la infancia”. A ese hombre-animal de costumbre, clandestino, humillado, arrojado a un tiempo extranjero, que conversa con otro, pero con el terror de reconocerse a sí mismo: “Siempre me siento extraño”. Él que recibió de su padre los dones de la tierra: “Mi padre partió una tarde a España. / Antes de partir me dijo: / Hijo mío sigue la vía recta. / Tú tienes títulos. / En esta época tan cruel / No padecerás”. Sin dejar atrás la invocación de la madre: “Y ella mi madre, / podía huir / hacia esa gran isla de las alturas / misteriosamente protegida”. El nacimiento, la llegada al mundo como la continuidad de algo: “Mi partida de nacimiento con las inscripciones dúctiles/ Del otro reino”. La belleza que turba: “belleza es la muerte segura”. Su verbo premonitorio: “Después, uno sabe a lo que ha de venir y lo ignora”. Y por supuesto, el erotismo, enigma que lo cuidó de la ebriedad del Verbo: “Voy hacia la clara imagen, con mi deseo”.

Me reconozco en esta poesía, en su hallazgo luminoso y trémulo, en el erotismo que exalta su espiritualidad. Mi escritura ha encontrado en los versos de Sánchez Peláez una heredad: por un lado, en ese “inquietante y complejo fondo psicológico que la nutre” al cual alude Guillermo Sucre, y por el otro lado, al pudor de sus imágenes para hablar de cosas tan dolorosas: “Quiénes nos observan deberían amarnos, y ser menos esqui-



JUAN SANCHEZ PELÁEZ / ARCHIVO

vos a nuestros boscajes quemados por racimos de hielos”. Sus versos invitan a una lectura libre. Nos apropiamos de ellos, sin esa compasión que puede sentirse por el otro. Un día escribí: “He recibido orejas y miedos / En una tarde calurosa como ala de cuervo / he soñado mi espanto”⁵; pero Juan, décadas atrás, presintióndome, parecía responder: “He recibido medios licitos y orejas / De aquellos a quienes nada podía dar”⁶.

Leí por vez primera a Sánchez Peláez al final de mi adolescencia, en los años ochenta. Un regalo de mi madre. *Animal de costumbre* fue una lectura entrañable y luego toda su poesía. Escribí al cobijo de sus imágenes y de su desamparo. Guardé este secreto por años, hasta que Miguel Gomes discretamente mencionó –hace poco– mi filiación con la obra de este poeta⁷.

A fe cierta, no podría nombrar quiénes de mi generación han sido influenciados por la poesía de Sánchez Peláez. Pero sí creo recordar que en los noventa, los novísimos de entonces, fuimos testigos de su voz ronca y quieta, de su miedo huidizo y cercado por la muerte, de su palabra solar, y de esa manera pausada y temblorosa de leer.

Durante la Semana Internacional de la Poesía⁸, en la cual fue homenajeado, leyó junto a dos grandes poetas, Blanca Varela y Saúl Yurkievich. Octavio Armand, refiriéndose a Juan, después de escucharlo, dijo: “Que vejez tan honorable”. Esa es la belleza del arte, que a decir de Campbell es

“aquella que realiza el sentido de la vida”⁹.

La poesía de Sánchez Peláez estremece. Su sufrimiento no tiene concesiones, tampoco su belleza y su luz. ☉

- 1 Stefan Zweig, «El misterio de la creación artística», Buenos Aires, 1938. https://allaboutrousseau.files.wordpress.com/2015/10/zweig_stefan_el-misterio-de-la-creacion3b3n-art3adstica.pdf
- 2 Sánchez Peláez Juan, *Aire sobre el Aire en Poesía* (Caracas: Monte Ávila Editores, 1993). Todos los versos del poeta en este artículo son citados de este libro.
- 3 Esta idea es de un trabajo más extenso que estoy escribiendo sobre esa relación de poesía y pintura que se da entre Juan Sánchez Peláez y la obra de Abreu y Hung.
- 4 Guillermo Sucre, revista *Sardio*, nº 5-6, Caracas, enero-abril de 1959, 411-412.
- 5 Verde Arocha, Carmen, *Cuira* (Caracas: Editorial Eclesidra, 1997), 16.
- 6 Sánchez Peláez, *Animal de costumbre*, 71.
- 7 Gomes, Miguel, “Carmen Verde Arocha: Poesía y rito”, en *Papel Literario. El Nacional*, Caracas, 25 de septiembre de 2022. https://drive.google.com/file/d/18rZ8XBB-JUqh91alluAMf_k7VbRlctqL/view
- 8 Organizada y producida por la Casa de la Poesía Pérez Bonalde en Caracas, durante la década de los noventa.
- 9 Campbell, Joseph, *Las extensiones interiores del espacio interior*, (España: Ediciones Atalanta, S.L., 2013), 155.

Mito y hermetismo en la obra de Juan Sánchez Peláez

(Viene de la página 7)

Lo femenino, uno de los tesoros que persigue el viajero en ciertas variantes del mito –la de Orfeo o la de Teseo y Pirítoos–, se oculta en el mundo subterráneo: “Ella, la heroína de los infiernos / Desenvuelve en el hombre / Virajes de la cabeza / Como los reyes en una postal” (p. 18). Y un primer vislumbre optimista del desenlace se definía hacia la conclusión de *Elena y los elementos*, en el poema “Diálogo y recuerdo”: “Este apasionante encuentro con la doncella subterránea / No fue ovacionado con trompetas de corales”, solo que la estructura narrativa quizá se evidenciaba tanto con esos dos primeros versos –presentes hasta su *Poesía* (Monte Ávila, 1993, p. 42)– que Sánchez Peláez los eliminó en la versión final de su *Obra poética*¹. El *descensus*, pese a ello, persiste en su quehacer y bastan los ejemplos citados de *Rasgos comunes* para probarlo.

Otros mitemas, cabe apuntar, pueblan el universo que diseña esta escritura. Tal vez el más destacado sea el de la pérdida del paraíso que, como implica su búsqueda subsiguiente, a veces se superpone al viaje al orbe de lo sagrado. Uno de los poemas emblemáticos de *Elena y los elementos* nos instala de lleno en ese ámbito, confabulando el mito y relatos matriciales del psicoanálisis:

Al arrancarme de raíz a la nada
Mi madre vio, ¿qué?, no me acuerdo.
Yo salía del frío, de lo incomunicable.

Una mañana descubrí mi sexo, mis costados
[quemantes,
mis ráfagas de imposible primavera.

A la sombra del árbol
de mi gran nostalgia ya comenzarían a
[devorarme,
ya comenzarían [...] (p. 10).

Esa añoranza del escenario primordial con el tiempo se hará más explícita, así como el afán de recuperar lo que se ha extraviado:

Las cartas de amor que escribí en mi
[infancia eran memorias
de un futuro paraíso perdido. El
[rumbo incierto de mi
esperanza estaba signado en las
[colinas musicales de mi
país natal. Lo que yo perseguía era la
[corza frágil, el lebre
efímero, la belleza de la piedra que se
[convierte en ángel (p. 20).

La peregrinación, como he anticipado, esporádicamente se confunde con el *descensus*, tal como se aprecia en “Un día sea”: “Si solamente reposaran tus quejas a la orilla de mi país, / ¿Hasta dónde podría llegar yo, hasta dónde podría? / [...] / Me veo en constante fuga. / Me escapo a mí mismo / Y desciendo a mis quedades de pavor” (p. 34). Pero en libros posteriores como *Lo huidizo y lo permanente* (1969) se hará inminente el regreso, la reunión de lo escindido: “Si vuelvo a la mujer, y comienzo por el pezón que me trae / desde su valle profundo, y recupero así mi hogar en el / blanco desierto y en la fuente mágica. // [...] // Si vuelvo a ti, si muero, si renazco en ti” (pp. 124-125). Lo mismo podría sostenerse de porciones de *Rasgos comunes*, donde lo que antes era país, paraíso u hogar ahora es ciudad: “Cuando pongo la mejilla en esa melodía, recupero un instante la ciudad perdida. // Vivo sin leño ni lumbre, señuelo en pos de ti” (p. 133).

El deseo de reintegración genésica del sujeto con quien al principio era madre o Edén y luego una presencia femenina no identificada perdura en esta poesía con variantes numerosas: “No fue la diosa de los bosques más hondos, ni ella cuando bajaba el último peldaño, ni él envuelto con mi fuero íntimo, ni las dos fablas de pie, hombre y mujer, ni esta arcilla o aristas bien duras, oh mañana” (p. 148). Con todo, hacia su última fase, cuando el hablante ya casi no rememora su infancia y encarna el personaje contrario –“Y este que soy yo: blanco y anciano en mi libro”, leemos en *Por cuál causa o nostalgia* (1981) (p. 189)–, el reencuentro con la pareja original escindida se pro-

duce de modo más claro, lo que equivale, por otra parte, a un epílogo a la peregrinación. *Aire sobre el aire* (1989) nos depara algunos de los poemas más exaltados desde ese punto de vista. En aras de la brevedad, escojo “Yo no soy hombre ni mujer”, donde la androginia sugiere un entendimiento platónico del restablecimiento de la unidad:

Yo no soy hombre ni mujer
yo solo tengo resplandor propio
cuando no pierdo el curso de río
cuando no pierdo su verdadero sol
y puedo alejarme libre, girar, bogar,
navegar dentro de lo absoluto y el
mar blanco

entonces sí soy
el hombre rojo lleno de sangre

y sí soy la mujer: una flor límpida, un
lirio grande

y también soy el alma

y clarean los valles hondos
en nuestro mudo abrazo eterno,
amor frío

—y qué más
qué más por ahora
piragua azul
piragüita (p. 226).

Mircea Eliade aseveró que las creencias religiosas o filosóficas que implican la *coincidentia oppositorum* “revelan la nostalgia de un paraíso perdido, la nostalgia de un estado paradójico en el cual los contrarios coexisten y donde la multiplicidad compone los aspectos de una misteriosa unidad”². En el caso de este poema tenemos la disolución de la nostalgia en una atmósfera numinosa –las imágenes de “luz mística” también estudiadas por Eliade, señales de un universo inmaterial– y en lo indecible, el “qué más” que antecede a la deriva total del amor tras la cual so-

breviene el silencio. Más importante aún, ha de repararse en que dicha disolución se produce simultánea a la multiplicación de lo uno con dobles insistentes –anáforas: yo/yo, cuando/cuando, y/y/y/y; o geminaciones: piragua-piragüita–, con emparejamientos léxicos, algunos inesperados –hombre-mujer, río-sol, lo absoluto-el mar blanco, flor límpida-lirio grande–, pero principalmente con la tensión que da cuerpo al poema entre la negatividad inicial y la acumulación vigorosa de afirmaciones que llenan el vacío del no ser.

El ansia metafísica de una restauración que tanta coherencia y continuidad aporta durante cinco décadas a la escritura de Sánchez Peláez expone los fundamentos de su poética: origen y expresión son inseparables –por algo, su primer libro evoca un alumbramiento, el del sujeto lírico “arrancado de raíz a la nada”–. El discurso mítico insinúa, podría deducirse, el reclamo de una realidad diferente: sea cual sea nuestra auténtica identidad, esta se elabora con signos en los que resuena el deseo de comunión, trascendencia y eternidad que la concepción lineal del tiempo o el consumo compulsivo de lo nuevo, propios de lo moderno, jamás logran asimilar.☉

- 1 Agradezco a Guillermo Parra que me haya permitido cotejar ediciones de *Elena y los elementos* previas a las de 1993 y 2004. Convendría hacer un análisis minucioso de las diversas correcciones introducidas por Sánchez Peláez a lo largo de los años en este y otros libros, lo que lo inscribiría mucho más en un surrealismo de posvanguardia como el de Paz, gran corrector de su propia obra contra los mandatos bretonianos de espontaneidad absoluta. El ejemplar de su *Poesía* (1993), que Sánchez Peláez me dedicó, tiene en rotulador negro, entre otras anotaciones, las siguientes en la página de créditos: “1ª edición, 1984” y, al lado, de su puño y letra: “la retiré de circulación”; “2ª edición, 1993” y, al lado, “corregida”. Las modificaciones de la edición de Lumen de 2004 son también llamativas, e incluyen, como he apuntado, versos y poemas suprimidos.
- 2 Mircea Eliade, *Mefistófeles y el andrógino*, Fabián García Prieto, tr., Madrid: Guadarrama, 1969, pp.155-156.
- 3 Op.cit., p.96.

CENTENARIO >> JUAN SANCHEZ PELÁEZ (1922-2003)

Las filiaciones de Juan Sánchez Peláez

"De mis primeras conversaciones con Sánchez Peláez, a finales de los sesenta, recuerdo sus sentidos comentarios sobre la poesía y desgarrada existencia de Dino Campana. Hablaba de Génova, de su rada y su tranquilo golfo. Allí estaban los barcos de los inmigrantes, los bares del puerto con su fauna, que es la misma en todas partes"

ALEJANDRO OLIVEROS

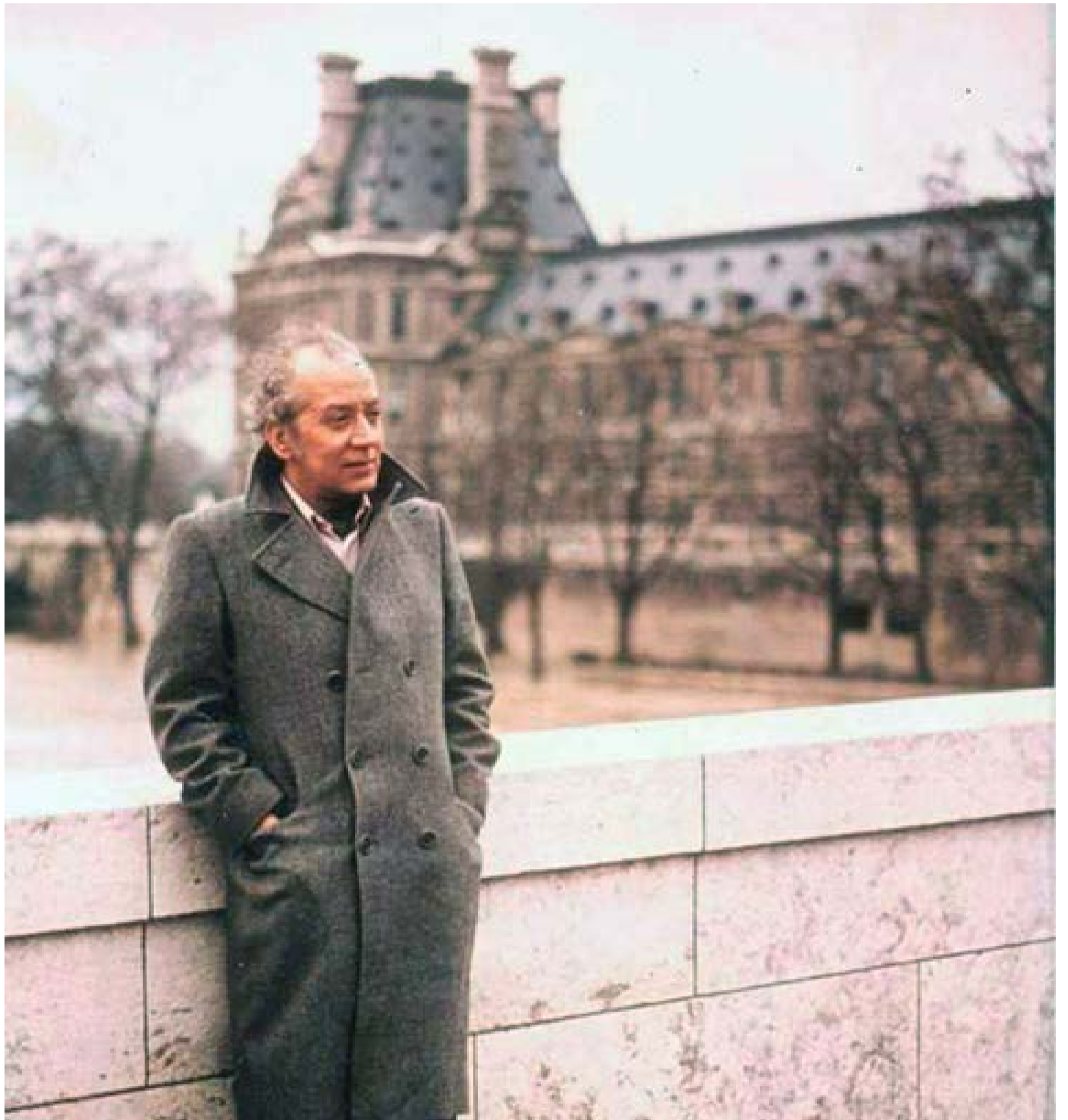
Que se me permita comenzar con un recuerdo y no con una consideración teórica. En 1972 me correspondió preparar una selección de poesía venezolana para conmemorar el primer año de la revista *Poesía*. El título del volumen fue el más convencional. El más neutro. Al menos así me pareció cuando lo escogí: *Antología de la joven poesía venezolana*. Como se ve, un nombre para nada revelador y sin compromisos. Nada menos polémico. Hasta que le llevé un ejemplar de la revista a mi padre, sentado en su mesa de siempre en el café "Hawai", de Valencia. Después de hojearla con la seriedad acostumbrada, se permitió un comentario: "¿Cómo puede ser 'joven poesía venezolana', si comienza con Sánchez Peláez que es, exactamente, de mi edad?". La observación, cuando se la hice saber, habría de causarle gracia al poeta, quien, como testigo de mi boda, en agosto de ese mismo año, compartiría un buen momento con mi padre y, cuando menos, un buen escocés.

El texto que seleccioné para la antología de la revista *Poesía* pertenece a un sector privilegiado de la obra de Sánchez Peláez. Se trata del poema que le dio el nombre a la segunda colección del autor. "Mi animal de costumbre". Pocas veces en la poesía de nuestro país se había extremado de tal modo el "dictum" poundiano según el cual, y es la verdad, el poeta es un escultor. Es decir, que su tarea consiste en reducir al máximo la materia original. Quitar, quitar, de manera constante e insomne, hasta que solo quede lo esencial. Si distar del balbuceo reduccionista con el que nos han mortificado los poetas en las últimas décadas. Debe ser este poema de Sánchez Peláez, en que el oficio de esculpir es implacable. Pocas veces en el castellano de nuestro tiempo se ha dicho tanto con tan poco. Un breviario cantado de las miserias y miedos del hombre de la segunda mitad del siglo veinte. Cuarenta y ocho versos que contienen las escasas doscientas treinta palabras llenas de tensión y sentido. Haría falta, como recomendaría Gottfried Benn, una proyección en una pantalla de la página para entender la intención del poeta, los desvelos de voluntad formal. En un momento dice:

"Entonces sí
Seré fiel
A la luna
La lluvia
El sol
Y los guijarros de la playa"

Y yo pienso en Alberto Giacometti, otro escultor, pero de piedras y bronce, con el que Sánchez Peláez siempre ha sentido más de una afinidad electiva. Y no porque sus poemas se entreguen siempre a la verticalidad obstinada. Sino porque ambos compartieron el mismo mundo y, casi siempre, respondieron de manera parecida. Como el artista suizo, Sánchez Peláez, tempranamente en su carrera, encontró una coincidencia entre las aspiraciones expresivas de los poetas surrealistas y las suyas. Como Giacometti, supo distanciarse de la misma estética y por las mismas razones. No se trató, en ninguno de los dos casos, de una ruptura radical. Más bien debe haber sido la conciencia de que toda poética cerrada sobre sí misma es insuficiente y dañina. Como todo sectarismo.

No dejo de reconocer la filiación de Sánchez Peláez con algunos de los poetas franceses de nuestro tiempo. Pienso en Paul Eluard, Aimé Césaire, Benjamín Peret, Magliore Saint-Aude o Henri Michaux. A Michaux le dedica un poema



JUAN SANCHEZ PELÁEZ, PARÍS / ©EDNODIO QUINTERO

y, en una entrevista, se refiere al poeta de *Mis propiedades* y parece, más bien, que estuviera hablando de sí mismo: "De Henri Michaux leí con especial devoción en París *La noche se agita*. Michaux, como Pessoa, toca zonas muy vastas del espíritu. El poeta lucha por crearse un lenguaje suyo propio. Y lo hace a través de esas voces que se integran a su mundo. Voces que lo ayudan a conocerse a sí mismo, a descubrirse. Es normal que aparezcan en su obra varias influencias. Es como un poema único que estuvieran haciendo todos los poetas".

Es cierto. Aún más, imperioso, que la voz del poeta, en el poema, esté acompañada por otras voces. De su polifonía depende su riqueza. No estamos en condiciones, después de todo lo que ha pasado, de escribir cantos gregorianos. Nos complace escuchar a Hölderlin y Rilke cuando escuchamos a Díaz Casanueva. Es una prueba de su talento y sensibilidad. Como cuando sentimos a Browning o a Homero en las imágenes y ritmos de Pound. Particularmente, siempre me ha gustado asociar alguna poesía de Sánchez Peláez con los líricos italianos contemporáneos. Cuando, en un texto de *Rasgos comunes*, mi libro preferido, dice: "Si el hombre bajo el firmamento no fuera una rota ausencia", pienso en Eugenio Montale y en su exploración de la orfandad existencial. Montale canta, como Sánchez Peláez, la extendida situación del desamparo. En unas líneas memorables de *Ossi di Sepia*, el italiano dice:

"No nos exijas la palabra que pueda abrirte mundos, sino alguna sílaba seca y torcida como una rama. Solo eso podemos hoy decirte, lo que no somos y lo que no queremos".

Nada de surrealismo aquí. Y sin embargo, la sintaxis, las imágenes, remiten en mi memoria a textos como este de *Lo huidizo y permanente*: "Aunque la palabra sea sombra en medio, hogar en el aire, soy otro, más libre, cuando me veo atado a ella, en el alba o en la tempestad. Por la palabra vivo en aguas plácidas y en filón extranjero, fuera del inmenso hueco".

De mis primeras conversaciones con Sánchez Peláez, a finales de los sesenta, recuerdo

sus sentidos comentarios sobre la poesía y desgarrada existencia de Dino Campana. Hablaba de Génova, de su rada y su tranquilo golfo. Allí estaban los barcos de los inmigrantes, los bares del puerto con su fauna, que es la misma en todas partes. Es probable que me recitara algunas líneas iluminadas de los *Cantos órficos*, como estas de "Viaje a Montevideo".

"Desde el puerto del barco vi cómo se desvanecían las colinas de España; en el verde dentro del crepúsculo de oro, la tierra morena escondiéndose como una melodía: desconocida escena, una muchacha sola como una melodía azul, sobre la orilla de los montes, vi aún el temblor de una violeta".

Yo siento la misma terrible inocencia en no pocos poemas de Sánchez Peláez:

"Hora entre las horas frente al texto inmóvil o las pupilas de Valparaíso lindo tren contento de echar humo que iba a la Guaira como el talismán vengador.

Tu mano en el primer peldaño corre un ave ignea a horcajadas de ti en la palabra grande o pueril la luciérnaga adentro o afuera de tu enigmática maleza oscura" Imagino la misma nostalgia en esos viajes. A Montevideo, Campana. A Santiago, Sánchez Peláez. Hacia el sur espesante de pampas y nieves perpetuas:

"Mi adolescencia en Chile fue dolorosa. La literatura se me presentó como una urgencia absoluta. Era tímido. Tuve que luchar contra la timidez y logré algunos pequeños triunfos".

El diálogo con Dino Campana se mantuvo. Y una de sus "preguntas" va dirigida al vate fulminado por la locura.

"¿A quién la congoja, el recuerdo, la experiencia, a quien aquel lugar que no crispa, nuestra sombra; quién a dos pasos de mi alma, dónde la opulenta matrona, globos y locura en el madero de tu pecho. Por Dino Campana?".

Más tarde, un nuevo viaje aparta a Sánchez Peláez del país natal. Esta vez, el rumbo del vapor es el norte y París, tierra prometida de los poetas latinoamericanos: "Voy a París en velocípedo y a París en la cola de un papagayo – y no provoqué ningún incendio y me siento lleno de vida". Así es la ciudad de los bulevares. "La ciudad luz", donde llueve casi todos los días. Buena para el amor y capital de la muerte de la poesía moderna. No puedo sino pensar en Sánchez Peláez cuando leo a mis alumnos en la universidad este texto de otro poeta italiano. Esta vez se trata del Ungaretti que escribió el réquiem de un amigo árabe:

"Se llamaba / Mohamed Schab // Descendiente / de emires de nómades / suicida / porque ya no tenía / Patria. // Amó a Francia / y cambio de nombre // Fue Marcel / pero no era francés / y no sabía ya / vivir / en la tienda de los suyos / donde se escucha la cantinela / del Corán / gustando un café".

Sánchez Peláez parece el protagonista de un poema no escrito de Ungaretti, cuando habla de este modo en un fragmento de *Animal de costumbre*:

"Debajo de mi almohada,
Encima de lo que debo hacer,
A trote de bestia,
Lívido
Cuando cae la noche,
Me dejo arrullar por putas y negociantes de mi [Barrio.

Después, en las mañanas,
Me sobrecoje una gran humildad, una humildad [mayor.

Ruego de rodillas. Me doblo en el suelo
Hablo de mi oficio que me obliga a estar recluso [días y días;

Que me obliga a olvidarme de mí,
A mirar distantes islas
Y peces fuera del agua.

Es así, refiero. Es así".

(Continúa en la página 10)

CENTENARIO >> JUAN SÁNCHEZ PELÁEZ (1922-2003)

La peripecia española de Sánchez Peláez

"A pesar de eso, me pasó desapercibido Sánchez Peláez, siendo, para colmo, miembro de honor de otra tradición memorable dentro de la que acabo de señalar: la venezolana (de la que fue modernizador, tras los pasos de Ramos Sucre), tan admirada por cualquiera que sepa leer. Cabe añadir que, para colmo, llegó a residir en Madrid en la década de los cincuenta"



JUAN SÁNCHEZ PELÁEZ / ©VASCO SZINETAR

ÁLVARO VALVERDE

Los caminos de la poesía son misteriosos, y no me refiero ahora a la materia de la que se nutre, enigmática por naturaleza, sino a su recepción; al porqué la obra de un poeta mediocre logra alcanzar el reconocimiento y la de uno excelente no llega a ser estimada por esa inmensa minoría que lee. Es el caso, según creo, de Juan Sánchez Peláez. A la hora de considerar, digamos, ese fenómeno, no tengo más remedio que situarme ante mi propia circunstancia: la de un veterano lector español. Un lector interesado por la poesía ultramarina, pesaroso siempre de que una lengua común, diría Shaw, nos separe. Que ha fatigado diversas antologías (la última, *Rasgos comunes*, de Antonio López Ortega, Miguel Gomes y Gina Saraceni, en Pre-Textos) y manuales que dan buena cuenta de esa tradición tan plural como imprescindible para comprender lo que Fuentes denominó el "territorio de La Mancha". A pesar de eso, me pasó desapercibido Sánchez Peláez, siendo, para colmo, miembro de honor de otra tradición memorable dentro de la que acabo de señalar: la venezolana (de la que fue modernizador, tras los pasos de Ramos Sucre), tan admirada por cualquiera que sepa leer. Cabe añadir que, para colmo, llegó a residir en Madrid en la década de los cincuenta.

Es verdad, aunque eso no sirva de excusa, que Mutis ya lo designó como "el secreto mejor guardado de América Latina". El mexicano Iris, por su parte, ha aludido a ese "secreto a voces" y, además, a sus "feligreses", múltiples "devotos de su hechizo". Julio Ortega, que editó una antología con poemas suyos para la UNAM (2013), matiza en su introducción que "no hay un lector serio de poesía escrita en español que ignore el trabajo de Sánchez Peláez". "Como los grandes poetas, hacía su fogata en la intemperie", añade, y: "Juan siempre tuvo el don de la amistad, virtud de los solitarios".

Hay un punto de inflexión en esta

historia: la salida a escena de *Antología poética*, publicada por Visor (que tanto bien ha hecho a la comunicación poética transatlántica) y la Fundación para la Cultura Urbana en 2018. La edición es de Marina Gasparini Lagrange, embajadora de la lírica venezolana en España, y el prólogo de Alberto Márquez. Antes de entrar en ese florilegio, me gustaría puntualizar que no es su primera aparición pública en España ni, en consecuencia, el primer intento de darlo a conocer entre nosotros. Por lo que he sabido, a principios de siglo, Ana Nuño, residente en Barcelona, propuso al poeta la publicación de su poesía completa en la prestigiosa editorial Lumen. Sería la primera vez que se publicase en el exterior. Si bien ella estaba dispuesta a escribir el prólogo, JSP le propuso para esa delicada tarea el nombre del mencionado Ortega, profesor y crítico internacionalmente reconocido. Así se hizo. Algo de ese texto, sin embargo, incomodó al autor de *Elena y los elementos*. Un comentario que podría poner en duda su compromiso político en una Venezuela ya chavista. Se daba a entender que vivía en "una jaula de cristal, desentendido del mundo" y él no se sentía un ciudadano al margen. Sin discutirlo con Ortega –siguen contándose mis fuentes–, la edición del libro se fue ralentizando. En 2004, pocos meses después de su muerte, salió por fin a las librerías *Obra poética*. Sin promoción, pasó desapercibido. Doy fe: uno se ha enterado ahora de su existencia, cuando solo se encuentra en librerías de viejo a precios prohibitivos. Años después, la editorial informó a JSP de que se disponían a destruir los ejemplares en depósito. Su mujer, Malena Coelho, (que falleció desgraciadamente el pasado septiembre), no llegó a un acuerdo para salvar siquiera parte de la tirada y adquirió setenta, que son los que llegaron a Venezuela y se repartieron entre amigos y lectores. Un testigo confirma que "estaba muy feliz de que apareciera" y que "los últimos días tuvo la alegría de que llegaran las pruebas de página y las pudo re-

visar. En efecto, estuvieron acompañándolo en la cama en ese trayecto". Decíamos antes que la llegada de la *Antología poética* podría haber marcado un hito en lo que respecta a la compleja recepción de sus versos en España (y no solo). Esta incluye poemas de todos sus libros: *Elena y los elementos*, *Animal de costumbre*, *Filiación oscura*, *Rasgos comunes*, *Por cuál causa o nostalgia* y *Aire sobre el aire*. Los dos últimos se dan íntegros.

El prólogo, que Márquez titula "Juan Sánchez Peláez: revelación y transparencia", aporta enjundia a la muestra. Pretende dar un giro a lo que habitualmente se venía diciendo a propósito de su poética que, por cierto, no ha sido poco. Monte Ávila ya publicó en 1994 *Juan Sánchez Peláez ante la crítica* y desde entonces la bibliografía no ha dejado de aumentar. Así, las ejemplares contribuciones críticas de, entre otros, Crespo, Gerbasí, González León, Gutiérrez Plaza, López Ortega, Montejo (que lo trató en Carabobo), Sucre o, más recientemente, Selena Millares.

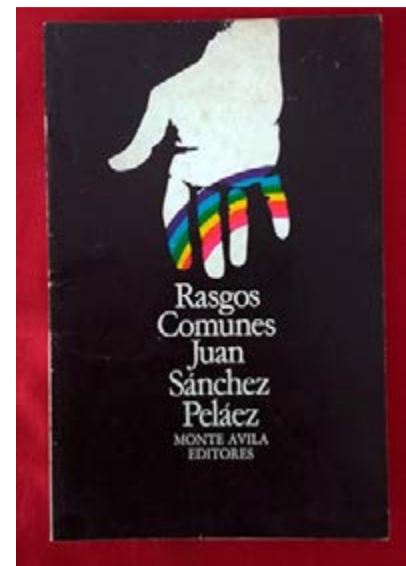
Piensa Márquez que JSP "ejerce sus poderes desde la orilla del oído más que de la vista, es decir, desde la música y el tiempo; las seductoras arenas de la melancolía y la muerte". Que, aunque sus poemas "parecen más bien crípticos, esa dificultad proviene de la complejidad misma de la vida, de lo real. La aspiración de su poesía es la de la claridad". Y cita su verso: "Yo te buscaré, claridad simple". Vuelve, eso sí, sobre la influencia inicial del surrealismo, su esplendor verbal y su posterior camino hacia el "despojamiento". Recuerda una anécdota personal donde desvela que el poeta había subrayado el epígrafe de un libro de Hesse al que pertenecen estas palabras: "Una virtud hay que quiero mucho, una sola. Se llama obstinación".

De lo seleccionado por Gasparini podemos afirmar que cumple con la misión de ofrecer lo sustancial, de modo que cualquier lector pueda acceder a su secreto. Y sí, me temo que Juan Sánchez Peláez está destinado a seguir siendo un exquisito "autor de culto". Mal que nos pese. ●

Las filiaciones de Juan Sánchez Peláez

(Viene de la página 9)

Nuestro poeta no es Mohamed Schab, pero conoció tercamente la topografía de ese segundo país de todo hombre, que es el exilio. Chile, Trinidad, París, Nueva York, Iowa, Bogotá, Madrid, Berlín, son nombres que conocen sus pasos. Y a los que conoció desde la indeclinable condición de su inocencia. Pero la geografía natal no se ha separado de Sánchez Peláez durante todos esos años. No parece haber pensado en la posibilidad de una vida alejada para siempre del "arduo país", a espaldas del "Valle natal". Y las menciones, más o menos alegóricas, al "arduo país" se reiteran a lo largo de esta poesía alucinante: Así, durante tanto tiempo, ha deambulado, sin alejarse:



"Desde mi
Casa
A una calle de rieles
Desde una calle
De rieles
Hasta mi viejo suburbio"

La inocencia es parte de ese país de la infancia para el que no se requiere visa ni pasaporte. La inocencia, que es el país natal y sus memorias:

"En fin
La inquietud para zafarme del miedo es
Mi pan
Arduo y reseco clamor,
Yo vengo de ti con melancolía en el nombre.
Señora, reina núbil, amuleto y amiga,
Incesante desvelo.
Solemne
Encarnada en una estrella
Felipa baila el Tamunangue"

Las particulares relaciones de Sánchez Peláez con el país natal, ese "locus" privilegiado por la poesía moderna, tal vez sea uno de los sectores menos leídos de su poesía. La mayoría de los exegetas ha recordado la persistencia del eterno femenino, su aventura surrealista, la asumida condición delirante de sus textos, la orfandad, el destierro entre los hombres, el erotismo de sus imágenes, los fantasmas familiares. Y así. No obstante, el mismo poeta llamó la atención sobre esa zona menos recorrida de su obra: "Entre líneas está presente el país", dijo. Y creo que debemos prestarle atención cuando nos habla de esta manera:

"No quiero hincharme con palabras
Pienso en los indios y en los barcos de vela
Y miro el ramo de magnolias
Que cae en el agua de la cascada
Una balada que ya no tiene significado
Se escucha en la otra orilla
Veo, danzando entre las hojas verdes y la hoguera,
Al antiguo guerrero".

Quiero recordar este momento al inefable José Antonio Ramos Sucre. No son pocos los que han señalado la serie de coincidencias entre el cumaneño y Sánchez Peláez. Y hasta cierto punto, estoy de acuerdo. La sintaxis elegante, la precisión adjetival, la reincidencia del yo lírico como único protagonista, el efecto gramatical, la visión desesperada, la preferencia por el poema en prosa, el desdoblamiento. Todos, rasgos comunes a estos dos grandes visionarios. Pero se me ocurre pensar que hay en ambos otro atributo compartido. Y que quiero llamar la expresión alegórica de la historia. En ambos, el país se presenta como fatalidad, pero su expresión, la expresión del desamparo, siempre es oscura, alegórica, como decía. Me gusta creer que la mayor diferencia entre ambos, y no me baso en nada serio para decirlo, más allá de la intuición, radique en la incapacidad de Sánchez Peláez para dar el adiós definitivo al "país arduo", a la "casa real e invisible". No debe ser casual que uno de sus poemas que más me alcanza sea "Uno se queda aquí".

"Si nos fatiga la cicatriz bella del país y la cáscara de los caminos, si nos divierten algunas arañas en la pieza diminuta que ocupamos, si no podemos desprendernos de los amigos que sollozan con nosotros, si no disponemos para la travesía con fajas de leche y pan, si no podemos escapar a un puerto seguro, a los brazos de alta y baja marea".

Después de enumerar estas filiaciones nada oscuras, al menos para mí, quisiera terminar con otro recuerdo. A partir de 1971, y durante un buen tiempo, Sánchez Peláez se convirtió en otro viajero inmóvil. Había llegado de Nueva York acompañado de una mujer nada imaginaria, pero, por lo menos, tan hermosa. Juntos, Juan y Malena, abrieron las puertas de su casa, "Ramyrténar" a los poetas de todos los países y tiempos. Se iniciaban así aquellas "Noches de Ramyrténar", donde Sánchez Peláez ejercía el más inocente de los magisterios, y el menos probable. Me refiero a la enseñanza del oficio del poeta. Siempre de manera involuntaria y nunca, creo yo, de modo consciente. Las noches eran blancas y buenas en "Ramyrténar". Pero, como sabemos, "lo bueno, lo bueno siempre es doloroso". Como la poesía misma. Precisamente la única materia obligatoria en la mesa de alcoholes y tabacos de "Ramyrténar". Que la poesía no era inútil, después de todo. Que en tiempos de indigencia era suficiente para legitimar los días en la tierra. Que era su verdadera esencia y, tal vez, la más eficaz de las formas para eludir los coqueteos de la muerte. Cosas así eran las que enseñaba Sánchez Peláez sin darse cuenta. También, y era una asignatura de "Cuarto nivel", que la poesía era, ante todo, una voluntad formal. Y no el simple ensamblaje de imágenes más o menos afortunadas. No he conocido a nadie más obsesionado por la aspiración a la perfección formal. Allí reside la permanencia y la actualidad, también la frescura, de sus poemas que me llevaron a incluir, cuando él tenía cincuenta "soldaditos de plomo", unos de sus textos en una selección de "joven poesía venezolana". De aquello se cumplirán dentro de poco treinta y dos años. Y ahora yo tengo más edad que los dos protagonistas del recuerdo que iniciaron estas palabras. No sé cuál sería el comentario de mi padre, pero si me tocara organizar una antología como aquella, la comenzaría de nuevo con un texto de Juan Sánchez Peláez. ●

ANIVERSARIO >> EL LIBRO DE T.S. ELIOT

La tierra baldía cumple cien años

"A pesar de todas las interpretaciones, de las investigaciones detalladas hasta lo exhaustivo de querer determinar el tipo de papel en que Eliot escribió el poema y las máquinas de escribir que utilizó para transcribirlo, *La tierra baldía* sigue siendo un enigma, 'un obelisco cubierto de signos, invulnerable ante los vaivenes del gusto y las vicisitudes del tiempo', como dijo certeramente Octavio Paz"

MARCELO PELLEGRINI

Celebración de un poema emblemático

"Abril es el mes más cruel, engendrando / Lilas de la tierra muerta, mezclando / Memoria y deseo, removiendo / Pálidas raíces con lluvia de primavera". Cualquier lector más o menos enterado de los avatares de la poesía occidental moderna reconocerá esos versos y sabrá que pertenecen al comienzo de *The Waste Land* (*La tierra baldía*), el célebre poema de Thomas Stearns Eliot (1888-1965), publicado hace exactamente cien años, en diciembre de 1922. Tan emblemáticas son sus líneas iniciales, tan reconocibles sus imágenes, que el poema casi no necesita presentación. Se trata, en efecto, de un verdadero clásico contemporáneo. Nacido en Saint Louis (Missouri), Estados Unidos, pero descendiente de una de las más importantes familias de Boston (los llamados "brahmines"), T. S. Eliot es considerado uno de los poetas más importantes, si es que no el más importante, en lengua inglesa del siglo XX. Esa primacía se ha extendido hasta el XXI, y ahora que se celebran los cien años de su poema más célebre, el renovado interés por esa obra en particular y por la labor literaria de Eliot en general ha producido en el mundo anglosajón una ola de nuevos comentarios críticos, biografías del escritor, documentales para la televisión y cuidadas ediciones de sus poemas, además de la monumental edición anotada de toda su prosa crítica en ocho volúmenes, así como la de su espistolario completo, hasta ahora en nueve tomos. Además, se han reeditado, ahora a todo color, los folios del manuscrito del poema con las correcciones de Ezra Pound y los comentarios de Vivienne Haigh-Wood, primera esposa de Eliot. Incluso, la editorial Faber & Faber de Londres (de la que Eliot fue su director más famoso) lanzó una aplicación disponible para iPhone y iPad sobre el poema con detallados comentarios textuales y filológicos a manos de especialistas, reproducciones del manuscrito y videos con entrevistas a poetas como Seamus Heaney y estudiosos como Craig Raine y Jeanette Winterson, además de lecturas del poema a manos del mismo Eliot, del poeta Ted Hughes y de los actores Alec Guinness, Jeremy Irons y Viggo Mortensen, entre otros. No debiera extrañarnos esa profusión erudita y comercial: desde que *La tierra baldía* apareció la crítica se ha dedicado a desmontar sus mecanismos, a interpretar sus versos en detalle, esclareciendo cada alusión erudita o biográfica, leyendo en ellos ciertas claves vitales de su autor con tal de encontrar la fuente de su creatividad y de su visión pesimista del mundo; también se ha querido indagar, a mi juicio exageradamente, sobre ciertos aspectos de la vida íntima de Eliot que se supone el poema revela, ya sean episodios oscuros de su vida sexual, o su depresión, o el estrepitoso fracaso de su primer matrimonio, algo curioso, por lo demás, si pensamos que su autor abogó famosamente por la impersonalidad en la poesía. No es

arriesgado afirmar que *La tierra baldía* no es solo un poema emblemático de la vanguardia en lengua inglesa: es ante todo un ícono, un tótem, un monumento literario que cifra y condensa en sus cuatrocientos treinta y tres versos aspectos determinantes de la vida moderna, especialmente los relativos al momento en que fue escrito.

"Un montón de imágenes rotas"

A pesar de todas las interpretaciones, de las investigaciones detalladas hasta lo exhaustivo de querer determinar el tipo de papel en que Eliot escribió el poema y las máquinas de escribir que utilizó para transcribirlo, *La tierra baldía* sigue siendo un enigma, "un obelisco cubierto de signos, invulnerable ante los vaivenes del gusto y las vicisitudes del tiempo", como dijo certeramente Octavio Paz. La mejor prueba de la perdurabilidad del poema es que todavía, a pesar de las sobreinterpretaciones, conserva su novedad y su frescura, y sorprende por igual tanto a quienes lo leen por primera vez como a quienes vuelven sobre sus versos. ¿Cómo se explica esto? Por supuesto que, para un poema tan complejo, las razones son muchas y varían según los gustos de quien lo lee. Aventuro aquí mis respuestas.

En primer lugar, *La tierra baldía* parece haber captado muy bien el espíritu de la Europa de la primera posguerra, que se encontraba entre el pesimismo absoluto producto de su destrucción ("¿Qué son estas raíces que se aferran, qué ramas brotan / De esta basura pedregosa? Hijo de hombre, / No lo puedes decir, o suponer, ya que conoces solo / Un montón de imágenes rotas", dice el poema) y el desenfadado hedonismo de la década del veinte, conocida como "los años locos" ("Oh Oh Oh Oh ese rag shakespeareano- / Es tan elegante / Tan inteligente"); en segundo lugar, el poema posee un equilibrio entre la alta cultura y la cultura popular digno de los mejores momentos de Chaucer o de William Shakespeare; en tercer lugar tenemos la curiosa construcción del poema, su complejo edificio hecho de varias voces yuxtapuestas, que sigue el modelo de Jules Laforgue y, en especial, el de Apollinaire. Pero por sobre todas las cosas es el tono novedoso de Eliot el que ha intrigado desde siempre a los lectores, ese timbre entre coloquial y demótico tan poco común en la poesía en lengua inglesa de la época, que todavía se encontraba procesando los logros más sublimes del romanticismo. *La tierra baldía* fue la magistral culminación de un proceso de desracionalización de la poesía, que terminó por darle forma definitiva a la vanguardia en lengua inglesa, conocida en ese idioma como "modernism". Por último, un dato nada menor que ha contribuido grandemente a su mitología: las enmiendas al manuscrito que realizara su compatriota y colega Ezra Pound, expatriado también en Europa, cuando Eliot le entregó el caótico producto de sus noches de insomnio. Esos folios, perdidos por largo tiempo y rescatados del olvido en 1971, revelaron que el poema era al



T. S. ELIOT / ENCYCLOPEDIA BRITANNICA

menos dos veces más extenso que el que finalmente se publicó. Pound, él mismo uno de los grandes poetas del siglo XX, quien, por lo demás promovió incansablemente otra obra fundamental de la vanguardia en lengua inglesa aparecida en 1922 (la novela *Ulises*, de James Joyce) tuvo la inteligencia para reconocer lo mejor de ese verdadero diamante en bruto que tenía ante sus ojos y transformarlo en la obra maestra que finalmente vio la luz. Eliot, por su parte, tuvo la sabia confianza para aceptar lo que Pound le sugirió. La primera esposa de Eliot, Vivienne Haigh-Wood, también hizo sugerencias y comentó el manuscrito con pericia y autoridad; por ese motivo podemos decir también que el poema más significativo en lengua inglesa del siglo XX es, para utilizar el conocido término de Freud (y vaya que ha habido lecturas freudianas de *La tierra baldía*), una verdadera *novela familiar*, algo que mucho le agrega a su atractivo.

Fragmentos apuntalados contra las ruinas

Si pensamos en la novedad radical de *La tierra baldía*, es fácil caer en la tentación de pensar que apareció en el firmamento poético occidental como un luminoso cometa que alteró todo a su paso; que el joven de 34 años que era su autor pergeñó semejante

obra en una especie de "éter", como hubiera dicho Hegel, en donde engendró sus palabras sin la intervención de ninguna fuerza contingente. Pero la historia de la literatura nos enseña que incluso las obras más singulares no nacen en el vacío. Aparte de las influencias que sobre Eliot ejercieron las lecturas de Tristan Corbière, Jules Laforgue y Guillaume Apollinaire, entre muchos otros, y además de la erudición y la vasta cultura que siempre tuvo, él mismo había allanado el camino para su obra maestra desde que publicó su primer libro de poemas, *Prufrock y otras observaciones* (1917). ¿Qué pensar, por ejemplo, de poemas como "La canción de amor de J. Alfred Prufrock"? Su comienzo, también emblemático, tiene que haber sido muy extraño para los lectores de la época: "Vamos entonces, tú y yo, / Cuando el atardecer se extiende contra el cielo / Como un paciente anestesiado sobre una mesa". En vez de describir un atardecer en términos "poéticos", Eliot rompe con el cliché y lo compara con un paciente de hospital. Lo mismo sucede en "Preludios", otro poema de esa colección: "El anochecer de invierno se asienta / con olor a bistec en los pasillos. / Seis en punto. / Las colillas quemadas de días humeantes", en donde desaparecen los esperables atardeceres melancólicos lluviosos o nevados. Por último, estos versos de "Gerontion", pertenecientes a *Poemas* (1920), el segundo libro de Eliot, que parecen adelantar la visión pesimista de la historia que prevalecerá en *La tierra baldía*: "Piensa ahora, / La historia tiene muchos pasadizos engañosos, pasillos artificiosos / Y se escapa, embauca con ambiciones cuchicheantes / Nos conduce a vanidades". Ya se escuchaban por entonces los ecos de la desolada voz del gran poema que Eliot publicaría apenas dos años después: "La horrible audacia de la rendición de un momento / Que toda una edad de prudencia nunca puede revocar / Por esto, y solo por esto, hemos existido / Lo que no aparecerá en nuestros obituarios / O en memorias cubiertas por la caritativa araña / O bajo sellos rotos por el delgado procurador / En nuestros cuartos vacíos". Podemos ver de esta manera que Eliot fue, desde sus comienzos poéticos, lo que Harold Bloom llamó "poeta fuerte" que impuso su lenguaje, dejando una marca indeleble en la tradición que le dio origen.

Después de sus estudios de pregrado y de doctorado en la Universidad de Harvard, Eliot se trasladó definitivamente a Inglaterra en 1914, aunque sin perder contacto con su país de origen y su cultura literaria. Con el tiempo alcanzó la fama universal, convirtiéndose en el intelectual público más importante de su época. Todo ello culminó con la obtención del Premio Nobel de Literatura en 1948. El fuerte vínculo que sintió con sus antepasados británicos lo llevó a

adoptar la nacionalidad inglesa y, de modo repentino, la fe anglicana. Hay algo de nostalgia reaccionaria en esas adhesiones, en el querer, como intentó hacerlo, volver a la fe de Roma vía la iglesia de Inglaterra, aunque nunca concretó lo que él veía como una natural adopción del catolicismo. Tal como Ezra Pound, que quiso encontrar cierta unidad perdida en la poesía provenzal del siglo XII o en la literatura y la filosofía de la antigua China, Eliot, hijo del Nuevo Mundo, sintió la *necesidad* de la historia y del arraigo. Ante un mundo que él retrató en *La tierra baldía* como un páramo pedregoso, estéril y desolado ("El sudor es seco y los pies están en la arena / Si ahí solo hubiera agua entre las rocas") no podía más que identificarse con el príncipe de Aquitania de la torre abolida, atinando solamente a murmurar "estos fragmentos [que] he apuntalado contra mis ruinas". En buena medida, la vida y la obra de Eliot después de *La tierra baldía* son el intento de escapar precisamente del estado anímico que generó su poema más revolucionario.

El contexto latinoamericano

La influencia de T. S. Eliot en América Latina ha sido grande y fecunda. Muy pronto empezaron en este lado del mundo las traducciones al castellano de *La tierra baldía* (el mexicano Enrique Munguía y el puertorriqueño Ángel Flores fueron los primeros, ambos en 1930), y desde entonces su obra no ha dejado de traducirse a nuestro idioma, tanto en el continente como en España. Algo de ese espíritu innovador y revolucionario encontró entre nosotros un eco que no se ha extinguido. Y como el arte ofrece en ocasiones coincidencias que no hay más remedio que llamar extraordinarias, ese mismo año 1922 aparecieron en América Latina algunos libros tan radicales en su experimentación y su visión del mundo como *La tierra baldía*; pienso en *Trilce* de César Vallejo, *20 poemas para ser leídos en el tranvía*, de Oliverio Girondo y *Los gemidos*, de Pablo de Rokha. A su modo, esos escritores también se rebelaron contra un mundo que percibían como hostil e infértil; a su modo también, cada uno de ellos lanzó contra esa visión pesimista un grito que, como el último verso de *La tierra baldía*, es un mantra que todavía resuena poderoso: "Shantih shantih shantih".

1 A lo largo de este comentario, utilizo la traducción del poema hecha por Juan Carlos Villavicencio y Braulio Fernández Biggs (T. S. Eliot: *La tierra baldía*. Santiago de Chile: DscnTxt Editores, 2017).

2 Para las citas de este y de los siguientes poemas, he recurrido a las traducciones de José María Valverde en T. S. Eliot: *Poesías reunidas (1909-1962)*. Madrid: Alianza Editorial, 2003. En algunos casos he modificado levemente las versiones de Valverde.

“
es ante todo un ícono, un tótem, un monumento literario que cifra y condensa”



EFEMÉRIDE >> 100 AÑOS DE LA MUERTE DE MARCEL PROUST

Marcel Proust cien años después

ALEJANDRO VARDERI

Él estaba más de un siglo por delante de todos nosotros.
Léon Daudet

El 18 de noviembre de 1922 Marcel Proust concluía su búsqueda del tiempo rodeado por la fidelidad de Céleste Albaret, la devota ama de llaves y de Robert Proust, el hermano gravitando vigilante sobre sus días. En seguida llegó Reynaldo Hahn, el gran amor y amigo incondicional, desde los años cuando comenzó a poner los cimientos de su gran catedral. Poco después arribaría Léon Daudet, literato integrante de su círculo íntimo y quien reconoció entonces la visión de futuro puesta por el escritor en una obra que, ahora cuando se cumple ese siglo, sigue siendo tan actual como entonces o incluso más, dada la enorme bibliografía contemporánea dedicada a ella y al autor mismo.

Proust y la pintura, el cine, la música, el psicoanálisis, las sexualidades otras, el amor, la cocina, el coleccionismo, la moda, el bricolaje, la autoayuda son algunos de los temas explorados y explotados hoy con mayor o menor fortuna. Como toda figura inmortal, sigue despertando pasiones, generando discusiones y avivando contradicciones exploradas en simposios, congresos, talleres, clubs de lectura, reuniones y círculos dedicados a abordar los textos, y sus nexos con la vida y el mundo de la *belle époque*. Un mundo que lo incluyó pero no lo contuvo, al haberse empinado por encima de un manierismo donde figuras más populares y encantadoras, cual fue el mismo Hahn, quedaron eternamente circunscritas, como si de las ilustraciones de Georges Lepape o los diseños de Paul Poiret se tratara.

Pero ello no implica que Proust dejara de frecuentar, explorar y valorar aquel mundo. De hecho sus coordenadas se imbrican en la escritura y orientan a los lectores por entre las estancias de una meticulosa reconstrucción de lo vivido y perdido, recobrada por la memoria con extraordinaria fidelidad mediante un lenguaje cuya esencia, deleuzianamente, “individualiza al sujeto en el que ella se incorpora, y determina absolutamente los objetos que la expresan”. En tal sentido el jardín del tío Louis Weil en Auteuil y el del tío Jules Amiot en Illiers, donde germinó el camino de Swann en la *Recherche*, se constituye en alegoría del Edén perdido, pero no como lugar de juegos o refugio para la melancolía, sino como un componente activo en el proceso de documentar el vuelco hacia lo prohibido que tomaría después su vida. Semioculto entre los arbustos de Montjouvain, Marcel observará a la amante de Mlle. Vinteuil profanando la fotografía del padre muerto de aquella y la individualizará, como mucho antes había hecho con Albertina al extraerla del ramillete de muchachas en flor vistas por primera vez frente al mar de Cabourg-Balbec.

Entre las muchachas en flor

El modo como “las cinco o seis muchachas en flor” comenzaron a discurrir ante él, poniendo punto final al “espacio de tregua” mediado entre Gilberta y el arribo del protagonista a Balbec, adoptará inicialmente la consistencia de una mancha uniforme. La fecundación del ramillete, por efecto del polen que la mirada adulta va a disponer entre los pistilos, se hará ahí indistintamente. Aquí el narrador dudará de su capacidad para identificar el placer y asegurarse de la veracidad del deseo, al sentir atracción por todas las corolas, avanzando simultáneas ante un paisaje marino como extraído de un cuadro de Elstir.

En la individualización paulatina de las flores que componen el ramillete, Marcel experimentará por primera vez amor sensual hacia lo femenino. Y al condensarse la mirada adulta, el insecto-amor ya no se posará entre los pistilos de todas las muchachas, sino que irá a estacionarse en la confluencia de los pétalos de la Albertina-flor, accesible inicialmente solo a través

“Como toda figura inmortal, sigue despertando pasiones, generando discusiones y avivando contradicciones exploradas en simposios, congresos, talleres, clubs de lectura, reuniones y círculos dedicados a abordar los textos, y sus nexos con la vida y el mundo de la *belle époque*. Un mundo que lo incluyó pero no lo contuvo”



MARCEL PROUST – OTTO WAGGEMER / ARCHIVO

del mar, que Proust conservará desde ese momento como fondo y marco permanente en la obra. Igualmente, el “vivísimo azul” de los ojos de Gilberta transformará su imagen en una serie de elementos descriptivos, espejeando el paisaje marino de cuya luminosidad emergió el conjunto de aquellas muchachas, a quienes quería amar y de cuyos nombres nunca pudo comprender el origen; pues no existía uno al cual pudiera asociar la densidad de esos cuerpos, gráciles a fuerza de ejercitarse en la geometría del paisaje. Cuerpos que cobraban su auténtico sentido al ellas suministrar la materia, compacta y etérea a la vez, en la cual se convertían ante su mirada cuando regresaban de sus paseos por la playa.

Sin embargo, la primera impresión conservada de Gilberta Swann es ambigua, pues existe contradicción entre el color del cabello y los ojos de su Gilberta y los de la Gilberta de Proust, basada en Marie de Benardaky, con quien solía jugar en el jardín de los Campos Eliseos. Sus primeros encuentros se corresponderán ahí con lo inalcanzable; lo femenino se oscurece, conserva las distancias –sea una campesina de Combray o la hija del señor Swann– aun cuando Proust nunca dejará mal al protagonista, pues antes de desaparecer, la doncella le ofrecerá casi siempre un guiño, “un ademán insinuante”, que le permita conservar la esperanza de “un porvenir dichoso” y “pedir” un poco más de amor, para colmar una carencia afectiva cuyo origen respondía a lo impositivo de las figuras masculinas familiares. Unas figuras en quienes, no obstante, también volcó un gran amor

filial, y donde el padre quedó consagrado como una imagen distante, envuelta por el misterio que para el joven tenía su pionero trabajo dentro del campo de la epidemiología. Pero será el amor anónimo por las muchachas de Combray el más misterioso, dado lo fugaz en la aparición de estos seres sembrados dentro de macetas puestas a solear sobre el alféizar de muchas ventanas diferentes. Florecerán después o en medio de una crisis con Gilberta o Albertina, contrastando entonces con la exquisita sensibilidad del autor, quien solo llegaría a proletarizarse en el deseo.

De lo vil a lo excelso

Camareros del Hotel Ritz, trabajadores del matadero de La Villette, chofres de los balnearios de Cabourg donde conoce a Alfred Agostinelli, transmutado en la Albertina de la *Recherche*, y quien fallece cuando el avión que pilotaba –regalo suyo– se precipitó al Mediterráneo. Todos ellos representan el lado oscuro de Proust, que el camino de Swann alegoriza al corresponderse con los celos hacia Odette de Crézy, por obstaculizar la materialización física del placer, experimentado por Marcel al pronunciar el nombre de Swann. También hacia Raquel, tomada como la única imagen posible de competir con la suya, al ser la querida de Robert de Saint-Loup cuya amistad estuvo siempre signada por la pasión nunca declarada entre ambos, y de la cual el mismo autor vivió vicariamente hasta el fin de su propia *recherche*. Igualmente caben destacar aquí las humillantes descripciones de un barón de

Charlus, ya despojado del encanto que había seducido a toda una generación moldeada por el romanticismo, al ser justamente él quien con mayor acierto encarnó la parte clandestina de la naturaleza del narrador, que el propio escritor exploró, no solo desde lo vil sino desde lo excelso.

Sería el venezolano Reynaldo Hahn quien mejor representó lo sublime en su existencia, desde que se conocieron en el salón de los martes de Mme. Lemaire. Unos martes avivados por la energía de la anfitriona, y donde artistas, nobles, políticos y literatos se congregaban durante los meses de la primavera parisina. Allí Hahn tocó por primera vez sus *Chansons grises*, inspiradas en poemas de Paul Verlaine, mientras Proust se iniciaba en el mundo del Faubourg Saint-Germain. Un doble debut que trasladó a los salones de Mme. Verdurin, en la *Recherche*, y entreacto cuyo inicio y fin vendría de los caminos de Swann y de Guermites. Pero para esa época ninguno de los dos jóvenes sobrepasaba aún los 22 años; todavía sus rostros tenían la transparencia de pensar que jamás serían asolados por el tiempo.

Mme. Lemaire pintaba, como Mme. de Villeparisis en la *Recherche*, rosas gigantes que decoraban sus mantes por todos lados, mientras Proust escogía a quien compartiría amorosamente sus primeros textos. Es así como, pasados unos días de aquel primer encuentro, partirían juntos hacia Réveillon –La Raspalière de *El tiempo*–, casa de campo de la misma Mme. Lemaire en el Marne, donde mostró a Hahn el

apunte inicial de su obra –del mismo modo como, años después, le confiaría las primeras lecturas de *Un amor de Swann*– cuando, paseando juntos por el jardín, le pidió que se alejara a fin de contemplar a solas las rosas, pensando quizás en las palabras puestas en boca del narrador en La Raspalière, y referidas a Elstir, quien “no podía mirar una flor si no era trasladándola previamente a ese jardín interior en el que, por fuerza, permanecemos siempre”.

En el jardín de la memoria

“Las semillas son las flores de la imaginación”, le confió también Proust a Marie Nordlinger, cuando esta le ofreció un paquete de semillas de bálsamo, como una manera de expresar su amor por las flores que ya él no podía oler, pero recordaba al devolverse con la memoria a los jardines de infancia de Auteuil e Illiers, desde donde miraba con ojos asombrados el paisaje transformado en los jardines de Combray, una vez el asma y la dirección de su deseo lo hubieran expulsado definitivamente de aquellos paraísos.

Paseando con su abuela por el jardín de Auteuil, aprendió a reconocer las cadencias de Alfred de Musset, Georges Sand y Jean-Jacques Rousseau. Buscando eliminar la banalidad comercial en aras del valor estético, la abuela Weil introdujo al niño en el mundo del eclecticismo literario; implantando en su inconsciente el ansia por la belleza, dentro de un sólido ambiente burgués llevándolo a aborrecer la vulgaridad y a buscar los espacios donde reinara la gracia y el refinamiento. De hecho, el autor pasaría muchas horas en el jardín para evadirse de las discusiones familiares y preservar la fragancia de un tiempo intocado, contenido en los geranios, trinitarias y nenúfares que el recuerdo perpetuaría dentro de él en “una región donde la belleza era real, eterna e incontaminada por los desencantos, el pecado y la muerte”. Y sería en un cuarto de baño en el último piso de la casa de Illiers, “perfumado con guirnalda de irises”, donde liberaría sus tempranos impulsos sexuales y experimentaría el estremecimiento causado por el recuerdo de los placeres prohibidos.

El lado de Guermites, desde donde se accedía por la puerta delantera del jardín de la memoria en Combray, fue el bosque de la duquesa, quien a través del tiempo pasó por múltiples estados físicos hasta convertirse en mujer, si bien desligada del objeto imaginado al pronunciar esta palabra. Ella fue solo sustancia femenina, posible de derramar dentro del armazón de un vestido de Fortuny o proteger del sol con una sombrilla, mientras caminaba a mediodía por el boulevard de Saint-Germain. El mundo social de la vieja nobleza francesa y las fiestas en casa de la princesa de Parma cobraban entonces sentido cuando Marcel los recuperaba apoyado contra una columna del jardín. Pero su veracidad provenía del artificio; porque este lado se correspondió con la máscara puesta a ocultar el verdadero rostro del autor durante la primera mitad de su vida. Y es que aceptarse requirió la sumatoria del coraje, manifestado únicamente en él a través de impulsos muy breves, dada su naturaleza un tanto débil que paradójicamente asombra sin embargo al lector, dada la fuerza inyectada a un texto escrito y vivido entre la tan amortiguada claridad de una habitación en penumbra.

Rescatarlo de tal penumbra, un siglo después de la desaparición de su hacedor, se constituye en un ejercicio de resistencia y concentración, muy ajeno al ritmo febril que la revolución tecnológica le ha impuesto a la existencia contemporánea, donde la atención se detiene apenas unos segundos sobre cada tema sobre el cual se posa. Desafiar ese vértigo y leer o releer a Proust, con la lentitud del tiempo necesario para recuperar el propio, es quizás el mejor homenaje que podemos rendirle a quien nos enseñó cómo hacerlo descender pausadamente dentro de uno y dar rienda suelta al recuerdo.☉

ENSAYO >> SIGNOS DEL PRESENTE

"Quiebre epocal" y conciencia de nación. Desafíos para el humanismo e Hispanoamérica



MARE MAGNUM, 2021 – VIDEO INSTALACIÓN / EDISON PEÑAFIEL

"Puede decirse, entonces, que no presenciamos un simple cambio de época tras 30 años de desestabilización y con vistas a este otro período que se abre a partir de 2019, como tampoco somos testigos de una transición hacia otra era dentro de la historia de los pueblos y las naciones. Se sucede, claramente, una ruptura epistemológica, también antropológica"

ASDRÚBAL AGUIAR

En un ensayo que escribo hacia 1989 e intitulado "Derechos humanos y humanismo cristiano", después recogido en el libro sobre *Cultura de paz y derechos humanos* que me edita la UNESCO una década más tarde, en 2000, transcribo lo que con indiscutible presciencia observaba y relataba una década antes del derrumbe del comunismo un amigo y entrañable maestro: "Hay quienes dicen –y con razón– que la crisis que vive la humanidad no es simplemente el anuncio de una nueva época histórica. Toda una era en la evolución geo-bio-morfológica terráquea está llegando a su fin: la del laboreo de los metales comenzada hace más o menos veinte mil años en el cuaternario. Probablemente estemos por ingresar a una nueva fase, que será por fin la de la dimensión humana, en la cual nuestras concepciones existenciales deberán cambiar...", señalaba entonces Juan Carlos Puig, excanciller argentino. "¿Que no nos ocurra lo que al búho de la Minerva, que levantaba su vuelo a la caída del crepúsculo cuando ya las tinieblas habían hecho desaparecer la claridad del día!", fue su admonición antes de morir.

Tres décadas de deconstrucción cultural

Algunas élites académicas y políticas aún creen que la Venezuela sufriendo, Colombia o Chile que eventualmente podrían repetir sus pasos, mientras lo hacen ya Nicaragua, Perú, Argentina, El Salvador, serían la obra de un traspíe, de errores cocinados sobre las hornillas del encono entre sus dirigentes y partidos tradicionales, hoy vueltos piezas de museo.

Decía José Ortega y Gasset, por ende, sobre la importancia de no golpearlos con los árboles patentes si es que pretendemos imaginar al bosque

y conocerlo, para constatar, eventualmente, en línea contraria a Zaratustra, que Dios no ha muerto.

Tras el derrumbe de la Cortina de Hierro emergen en Alemania abiertas y preocupantes manifestaciones de fundamentalismo al apenas reabrirse la Puerta de Brandemburgo; acaso por el trasiego inesperado de sus gentes orientales hacia el occidente, separadas desde 1949.

Tales hechos coinciden, en el polo extremo, con el agotamiento del sistema democrático de partidos en Venezuela, la insurgencia posterior del llamado Caracazo con sus centenares de muertos, mientras en China ocurre la Masacre de Tiananmén. Habían transcurrido 30 años desde el triunfo de la revolución cubana, del primer viaje a la luna, el inicio de la experiencia civil y democrática tras el derrocamiento del régimen militar perezjimenista, también en Venezuela, y en España la liberalización de la economía en 1959.

Los causahabientes del socialismo real se quedaron en la tierra después de 1989. No viajan a Marte al final de comunismo, sino que tamizan su credo bajo la guía del régimen cubano, acicateado este por las urgencias que le concita su sobrevenida orfandad tras el final de la Unión Soviética y de la Guerra Fría. Ambos entienden, no así el llamado mundo libre, los alcances del sismo histórico en emergencia, que se vuelve "quiebre epocal" y es evidencia palmaria de actualidad.

La corriente de deconstrucción que sobreviene es cultural y política, de suyo jurídica, y encuentra como laboratorio propicio a la América Latina o Hispanoamérica.

La izquierda de nuevo cuño hace propio y "criolliza" las enseñanzas neomarxistas de la escuela de Frankfurt, que se había mudado a USA bajo la presión nazi. Y apela a la metodología destructiva o desintegradora de sólidos culturales que le provee la obra de Antonio Gramsci, sumando a su naciente catecismo, incluso, como paradoja, las prédicas del conservatismo liberal contenidas en *The Kissinger Report* (1974). Este documento, casualmente desclasificado en 1989, promueve el control de la población en el planeta como una cuestión de seguridad y sirve, después, como anclaje para la ideología de género.

Las élites occidentales celebran el final de las ideologías al ocurrir el Glasnost y la Perestroika. Crean que basta, para lo sucesivo, con apalan-

car las realidades sobre el Consenso de Washington, afinar políticas públicas, acelerar la desregulación estatal, estabilizar los índices macroeconómicos, y así llevar sosiego a los estratos sociales que descubren, súbitamente, el sentido cotidiano de la incertidumbre tras el agotamiento del choque Este-Oeste.

A la sazón se soslaya lo vertebral, a saber, que es llegada una "crisis de paradigmas". Se sucede un huracán que causa estragos de todo orden, que todos observamos desde la periferia y en sus efectos, pero que nadie analiza desde su ojo, en su centro de estabilidad, para mejor comprenderlo y poder resolver.

Han transcurrido, entonces, dos generaciones. Pasan 30 años más hasta que el COVID-19, seguido del aldabonazo de la guerra rusa contra Ucrania, cierra el tiempo que igualmente inauguran la tercera y la cuarta revoluciones industriales, la digital y la de la inteligencia artificial; pero abre otro –¿hasta 1949?– que se empeña en la mineralización de las tendencias deconstructivas en curso y para dar lugar a otro orden mundial globalista y totalizante. Es la Era Nueva, como se la titula desde Pekín.

El caso es que demostrándose errada la tesis de Francis Fukuyama (*El fin de la historia y el último hombre*, 1992), que nos hablaba de otra etapa sin guerras ni revoluciones, nominalmente sí se ha hecho veraz la realidad de unas generaciones más ocupadas de su bienestar, en un marco de liquidez normativa, de fugacidad en los comportamientos humanos y de "juego sin reglas". La historia de las civilizaciones –destacando la nuestra, la occidental y también atlántica– judeocristiana y grecolatina– que se finca en el valor del espacio, desde donde las horas y los días forjan tradiciones y modelan cometidos, sugiere, en apariencia, haber llegado a su término.

Al espacio, pues y en beneficio de la deconstrucción social y política como modelo para el siglo XXI, se le sobrepone la virtualidad. Al tiempo se le abroga en su sentido, para darle paso a la cultura de lo instantáneo digital, de descarte de lo humano racional en beneficio de lo sensorial. Y no se olvide, los saben los israelitas desde 1948, que no hay Estado ni república sin nación o sociedad, que es su contenido. Esta, justamente, es la obra del espacio y de la conexión intelectual entre distintas generaciones.

Media, pues, un auténtico "quiebre epocal", cabe repetirlo.

Puede decirse, entonces, que no presenciamos un simple cambio de época tras 30 años de desestabilización y con vistas a este otro período que se abre a partir de 2019, como tampoco somos testigos de una transición hacia otra era dentro de la historia de los pueblos y las naciones. Se sucede, claramente, una ruptura epistemológica, también antropológica.

El tiempo es el no tiempo, y el lugar se torna imaginario. Cada uno y cada cual se construye ahora identidades al arbitrio e imaginarias, sin "lugarización", sobre las autopistas por las que transita el homo-twitter de César Cansino. Sus premisas son, en gruesa síntesis, por una parte, "la muerte de Dios" en el mejor sentido nietzscheano, que es abrogación de todo límite social y en beneficio de la denominada "corrección política" de nuevo cuño.

Como desiderátum de lo anterior, podría decirse que se trata del advenimiento del "trahumanismo", desbordante del antropocentrismo, en procura de perfeccionar las capacidades humanas, físicas y psicológicas del hombre, visto como objeto y no sujeto de las revoluciones digital y de la inteligencia artificial. Y tanto es así que, hasta se busca integrarlo indiferenciadamente y como parte de las cosas que forman a la Naturaleza, sujetándole a sus leyes evolutivas y matemáticas.

No por azar, el recién rechazado proyecto de Constitución chilena, animada por el deconstructivismo neomarxista o progresista, junta la dispersión en el Estado o Leviatán y la adscribe a la Naturaleza, ambos como ejes dominantes. "Chile reconoce la coexistencia de diversos pueblos y naciones en el marco de la unidad del Estado" y "las personas y los pueblos son interdependientes con la naturaleza y forman con ella un conjunto inseparable", rezan los artículos 1,2 y 5,1.

Venezuela e Hispanoamérica, ajenas al contexto que las condena

Venezuela, que ha sido el eje regional de la experiencia deconstructiva y uno de los productores petroleros entre los más importantes del planeta, parte de la seguridad energética norteamericana, así como se volvió la nutriente de ese proceso guiado desde La Habana, al término ha confirmado como tesis lo que era una hipótesis en la enfebrecida mente de Fidel Castro. La sintetiza cabalmente Luis Almagro, secretario general de la OEA:

"Quienes toman la realidad como parte de una guerra de relatos quieren meter la crisis venezolana en la misma bolsa... No existen parámetros para querer meter en esa bolsa la mayor crisis migratoria en la historia hemisférica... prácticamente incomprensible para un país de los más ricos en recursos... [Es] una crisis tan profunda de desinstitucionalización, de falta de garantías y de libertades individuales, de ineficiencia administrativa y de capacidades productivas [de "violaciones sistemáticas de derechos humanos y crímenes de lesa humanidad"]... [que puede] subsumirse en una sola crisis, la superlativa crisis política...", explica el diplomático.

Ciertamente, junto al desplaza-

miento hacia el extranjero de casi 8 millones de personas que la fracturan como nación y que ayer reconoce la ONU como la migración más numerosa del planeta, su territorio y su nación se encuentran materialmente parcelados. Medran, nada más, bajo el control de fuerzas cubanas, rusas, chinas, iraníes, y de rezagos de las FARC y el ELN colombianos. La república venezolana y su existencia constitucional, sin soporte de nación, es hoy una caricatura.

En 1992 publico dos ensayos, uno de 1991 para la Revista *Política Internacional*, que intitulo "Memorándum sobre la paz y el Nuevo Orden Mundial" y, el otro, "El Nuevo Orden Internacional y las tendencias direccionales del presente" para el Anuario de ODCA, *El reto democrático. América Latina*, 1992.

En el primero, afirmo que "la tergiversación maniquea que buena parte de la reciente literatura política ha introducido en su interpretación del fin de la bipolaridad internacional, predicando como dogma el final del Estado y de las ideologías y la definitiva mundialización de los valores del mercado, en buena medida es la responsable del impulso creciente de los fanatismos; y de esa desintegración que acusan, sin alternativas válidas, las organizaciones públicas contemporáneas".

En el segundo doy cuenta de datos de la experiencia, sin persuadirme todavía de la tesis que ya se introduce en paralelo sobre el desencanto con la democracia. La sostiene Rodolfo Cerdas Cruz (*El desencanto democrático: crisis de partidos y transición democrática en Centroamérica y Panamá*, San José de Costa Rica, 1992), adelantándose al Informe del PNUD de 2004 que busca cerrar el paso a la Carta Democrática Interamericana de 2001.

Refiero, en lo particular, que "el 4 de febrero de 1992, luego de la noche precedente y al ritmo de las campañas anunciando un nuevo día consagrado a San Juan de Britto, mártir de la cristiandad, una forma inédita de neo fundamentalismo hizo su aparición en segmentos importantes de las Fuerzas Armadas" venezolanas. Era lo que importaba destacar, lo del fundamentalismo deconstructivo en puertas, el bolivariano, que se pasa por alto una vez como se sucede el golpe de Estado contra el presidente Carlos Andrés Pérez.

Sus gestores, militares en un número de más de seis centenares, dejan de lado su identidad dentro de la institución militar, molde histórico dentro de una república que adquiere unidad real solo a inicios del siglo XX y dentro de los cuarteles, no de los partidos. El movimiento de los "bolivarianos" –así se autodenominan– provoca el reinicio, o el "reseteo" o la pérdida de la memoria sobre la conciencia de lo nacional en amplias capas de la población.

Seguidamente explico que "una vez contenida la revuelta, las autoridades civiles sorprendieron con la temprana liberación o el sobreseimiento de la mayoría de los militares alzados. Medió apenas una catarsis de mero contenido pedagógico, tras la cual se permite la reincorporación de aquellos, sin reservas de peso, al desempeño de sus tareas castrenses". Aún gobernaba el presidente Pérez.

El texto primeramente citado lo invoca este para su intervención ante la Asamblea de la UNESCO, en París, mientras avanza la llamada Tormenta del Desierto, la coalición de la ONU contra la república iraquí. Mas el quid es que al segundo texto le fijo una introducción a manera de petición de principio, sobre lo que observo ayer y que cristaliza como tendencia profunda y apenas se le comprende con grave retraso tras la guerra en Ucrania y el manifiesto ruso-chino que le precede, suscrito en Beijing el pasado 4 de febrero.

(Continúa en la página 14)



MATERIALES FLOTANTES, 1965 – FRANCISCO HUNG / FUNDACIÓN EMPRESAS POLAR

"Quiebre epocal" y conciencia de nación. Desafíos para el humanismo e Hispanoamérica

(Viene de la página 13)

“Las generaciones de venezolanos –afirmo– nacidas y amamantadas en la libertad y por ende ajenas a los desvaríos del autoritarismo, hemos ingresado a la corriente de cambios planetarios propulsada por el fin de la guerra fría. Súbitamente, no mediando respiro, descubrimos el significado de las llamadas fuerzas impersonales de la Historia; esas que ‘empujan las cosas hacia ciertas consecuencias sin ayuda de motivos locales, temporales o accidentales’ (Vid. *Letters of Lord Acton to Mary, daughter of the Right Hon. W.E. Gladstone*, London, 1904, Apud. F.Baumer. *El pensamiento europeo moderno* 1600/1950, FCE., 1985).

Trátase –prosigo– de nuestra incorporación a la ‘primera revolución mundial’ (1991) descrita en el Informe del Consejo al Club de Roma y que, habiendo hecho saltar la tapa de una olla de presión, despierta fenómenos, devociones nacionalistas y conflictos de bipolaridad internacional”; susceptibles, lo dicen los autores del documento, de “poner en peligro a toda la especie humana” si media un enfoque inadecuado (A. King y B. Schneider, *La primera revolución mundial*, FCE, México, 1991, pp. 17 ss.).

Así se explica, no de otro modo, lo inocuas que han sido, por ausencia de adecuada contextualización, las acciones emprendidas por los actores partidarios y democráticos venezolanos e hispanoamericanos a fin de restañar la pérdida de la calidad de la democracia que padecen durante lo que corre del siglo XXI. Y es que sin nación y sin sociedad, reitero, la política se hace banal e inútil, es un ejercicio de narcisismo en el teatro de la república.

Entre el socialismo del siglo XXI y Maritain: globalización vs. lugarización

En su aparente desarrollo histórico o decantación, las agendas dominantes del progresismo globalista (Foro de São Paulo, 1990-1991 + Grupo de Puebla, 2019 + Agenda ONU 2030) causahabientes del comunismo retitulado socialismo del siglo XXI, vuelto a bautizar como progresismo pasadas tres décadas, apenas expresan tácticas “líquidas”, “negativas” para el acceso al poder: “por incapaces de describir lo bueno”, según lo admite la misma Escuela de Frankfurt (Max Horkheimer, apud. Carlos Thiebaut, “La escuela de Frankfurt”, en *Historia de la ética III*, de Victoria Camps, editora, Barcelona, Critica, 2000). Mal configuran tales agendas una cosmovisión, menos alguna que sea auténtica renovación del pensamiento marxista. Solo el ejercicio totalizante y totalitario del poder político y económico, dentro de sociedades vueltas rompecabezas, mediando un “capitalismo de vigilancia” –como lo describe Shoshana Zuboff– anima al conjunto progresista. Nada más.

Inspiradas o nutridas tales agendas, eso sí, de elementos que toman de la misma escuela sincrética mencionada y viabilizadas de manos del pensamiento de Gramsci, citado antes, se cimbran sobre lo instrumental para fracturar a la cultura de Occidente. Es el cometido. Arguyen todavía y pasados casi 80 años desde el final de la Segunda Gran Guerra, en especial los discípulos de Frankfurt, el fracaso del mundo occidental por haber permitido el ascenso del nazismo y el fracaso de las revoluciones.

Observo este bosque y de conjunto –siguiendo a Ortega– como un movimiento deconstructivo huérfano de base o fundamento como para que pueda sostenerse en el tiempo; para que sus partes no caigan al piso y se disuelvan en el tráfico de ilusiones; más allá de las prácticas despóticas y autoritarias de poder que las acompañan y ejercitan los gobernantes hispanoamericanos que les sirven como mascarón de proa.

Luego de enfrentar a la globaliza-

ción y de haber reivindicado el valor integrador de las raíces históricas, el Foro de São Paulo –que las tacha luego y califica de fascistas el Grupo de Puebla– predicando en lo adelante la globalidad o el globalismo, si cabe el neologismo. Lo hacen de forma utilitaria dado el citado pragmatismo posmarxista que aconsejara el mismo Castro en 1989: “¿Acaso vamos a detener nuestra marcha? (...) ¿Ante las realidades cerraremos los ojos? ¡No! ¡Jamás! Tenemos que ser más realistas que nunca”, afirma.

Para ello, aquí sí, trastocan el significado y sentido diáfano del lenguaje común y el de la política –rompen la relación entre el significado y el significante– a fin de impedir la movilización ordenada y convergente de las ideas dentro de la opinión pública; relativizan a la naturaleza humana; hacen de las diásporas o migraciones forzadas hacia países vecinos que les estorban o son más avanzados, factores para desestabilizarlos. Solo eso.

La fractura de la memoria colectiva, tras saltos al pasado remoto e inmemorial y su revisionismo; el ecologismo integrista, a cuyas leyes han de someterse los seres humanos –paradójicamente, en línea contraria a lo que critica Herbert Marcuse desde la escuela de Frankfurt, pues rechaza la mecanización como estilo de vida y la pérdida de la conciencia reflexiva con vistas al “control universal” (*L'homme unidimensionnel*, Paris, 1968); la negación del personalismo judeocristiano; en fin y, como soporte de fondo, la “corrección política” o el relativismo existencial, esa dictadura posmoderna que no discierne sobre universales en materia política ni social, ni entre la criminalidad y las leyes de la decencia humana, o sobre el carácter integrador de las civilizaciones como hijas de los espacios y el transcurso del tiempo, son los signos del “quiebre epocal” que observamos. Avanza raudamente desde 1989.

El debilitamiento de los espacios geopolíticos occidentales por impulso de la sociedad de la información, mientras Rusia y China sostienen los suyos apelando incluso a la guerra, ha acelerado la referida fragmentación del género humano y la fragua de miríadas de nichos o retículas “de diferentes”. Comprometen a los grandes relatos culturales y con ello cimbran la emergencia de contextos sociales signados por las inseguridades de todo orden, por la negación del valor de los “proyectos de vida” compartidos. Al Estado y los Estados, al término, se los vacía de la idea de la nación y su conciencia práctica.

Transcurridos doce años desde el desmoronamiento del Muro de Berlín, el mismo Club de Roma advirtió que “el mundo está pasando un período de trastornos y fluctuaciones en su evolución hacia una sociedad global, para la cual la población no está mentalmente preparada”. Agrega, que como “resultado su reacción es a menudo negativa, inspirada por el miedo a lo desconocido y por la dimensión de los problemas que ya no parecen ser a escala humana. Estos temores, si no se abordan, pueden llevar al público a extremismos peligrosos, un nacionalismo estéril y fuertes confrontaciones sociales”, concluye (Bruselas, 25 de abril de 1996).

Pues bien, advirtiéndose de inviable lo que pretenden algunos desde hace dos décadas, a saber, un “diálogo” o sincretismo de laboratorio entre quienes asociados a la disolución cultural y al final de los relatos paternalistas –no pocos beneficiarios de colusiones con la criminalidad “política” como cabe reiterarlo– y quienes sostienen el valor de los principios universales que guían a “la conciencia de los pueblos libres” y son comunes a sus varias civilizaciones, Jacques Maritain, uno de los exponentes más reconocidos de la corriente humanista cristiana a finales de la segunda gran guerra del siglo XX, apuesta al término por una metodología de aproximación fundada en la razón práctica moderna.



LA GRAN MÁQUINA, 1963 – FRANCISCO HUNG / ARCHIVO

Juzga de posible enunciar los predicados “que constituyen grosso modo una especie de residuo compartido, una especie de ley común no escrita, en el punto de convergencia práctica de las ideologías teóricas y las tradiciones espirituales más diferentes” (del autor, *Le Paysan de la Garonne*, París, Desclée de Brouwer, 1966). Pero juntándose, es mi opinión, las dimensiones de la realidad jurídica (la descriptiva o normativa, la de la efectividad sociológica de las prescripciones de la conducta, y la adecuación de ambas al principio de justicia o de mayor libertad para la persona humana), a fin de conjurar, aquí sí, las desviaciones marxista y fascista que se retroalimentan de la maldad en doble vía, de una manera recíproca y vicaria.

Con los pies sobre la tierra las denuncia. Cree y está demostrado –lo afirma– que someten “al hombre a un humanismo inhumano, el humanismo ateo de la dictadura del proletariado, el humanismo idolátrico del César o el humanismo zoológico de la sangre y de la raza” (Del autor, *Humanisme intégral*, Lille, 1936). Son taras sociales que justamente vuelven por sus fueros bajo la fórmula del progresismo globalista, haciendo posible la epidemia de neopopulismos corruptos y posdemocráticos que se expande en las Américas y en Europa occidental.

Mas para la comprensión realista del presente y su manejo, no olvida este pensador cristiano francés la necesidad que tiene cada nación o pueblo de contar con raíces sólidas que le salven de las trampas del oportunismo o el tráfico de las ilusiones en las coyunturas, a cuyo efecto nos deja una clara enseñanza que cabe revisitar: “Lo que decimos y esto era ya lo que enseñaba Aristóteles, es que el saber político constituye una rama especial del saber moral, no la que se refiere al individuo, ni la que se refiere a la sociedad doméstica, sino

precisamente la que se refiere de un modo específico al bien de los hombres reunidos en ciudad, al bien del todo social; este bien es un bien esencialmente humano y por lo tanto se mide, ante todo, en relación con los fines del ser humano, e interesa a las costumbres del hombre en cuanto ser libre que ha de usar de su libertad para sus verdaderos fines”, escribe (*Humanisme*, cit.).

Debo repetir, entonces, que no hay república sin nación, “que es el gobierno de los pueblos levantado en sus grandes experiencias sobre sí mismos”, como lo recuerda Lamartine.

De consiguiente, se trata de recrear entre nosotros –lo repito a mis compatriotas– y en esta hora adolorida a esa patria que, como lo dijese el patricio don Miguel J. Sanz, nos permite ser “libres como debe serlo”. Es aquella en donde se encuentran nuestras raíces genuinas y nos hace memoriosos a distancia del tiempo recorrido y en los espacios siderales hacia los que nos hemos atomizado como diásporas, sin una Torá que nos acompañe.

Acaso pueda representar lo señalado un acto de ingenuidad. Nos encontramos ante un “quiebre epocal” que estremece los cimientos de la civilización. Media una suerte de inédita realidad sobrevenida, deconstructiva, virtual, desahida de lugares y de memorias. Rescatar la conciencia de nación como primer paso, en su mejor sentido, y restablecer “la memoria de sus raíces” –como lo recomienda Jorge Mario Cardenal Bergoglio en 2005 y pide la Conferencia Episcopal Venezolana en 2022– resulta imprescindible para volver al equilibrio entre la globalización inevitable y la “lugarización” que asegure la autonomía personal frente a los programas de supervivencia en la incertidumbre.

Recientemente un autor acuña la idea de la “glocalización”, pero como vía que fisure las resistencias cultu-

rales internas o domésticas a la globalización, obviándose la señalada interacción necesaria y el aprendizaje recíproco entre las ideas de lo universal y las particularidades, como lo sugiere el ensayo de Armin G. Wilfeuer (“*Idea and function of science and scientific knowledge in a glocalised world*”, vid. Hans Hobelsberger, Ed., *Social Glocalisation and Education*, Berlin, V.B. Budrich, 2021; Ídem, Rustom Brahma, *Globalisation to Glocalisation: A Multidisciplinary Perspective*, New Delhi, Akansha Publishing House, 2015).

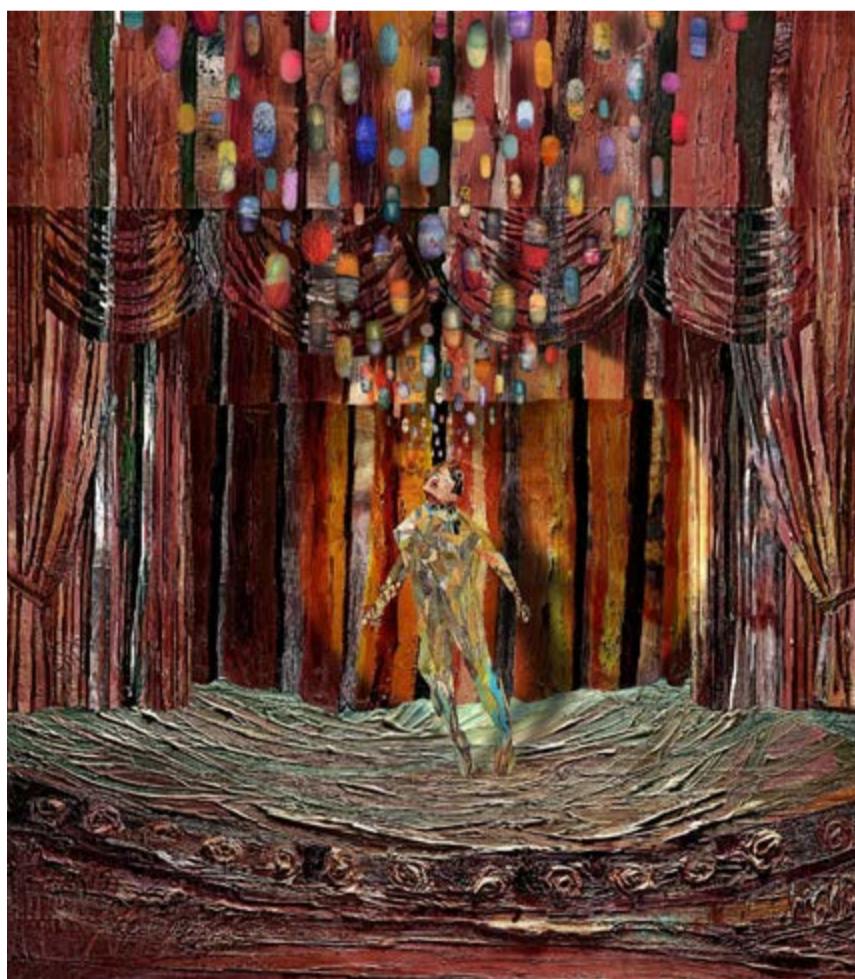
El filósofo alemán de origen surcoreano, Byung Chul Han, en ensayo *No cosas* (2021) explica con mejor claridad que vivimos en un reino de información frenética que se hace pasar por libertad; que se coloca delante de las cosas y las desaparece, desmaterializando al mundo y aislando o extrañando a los seres humanos hacia otra realidad imaginaria. Sostiene que con la pérdida de las cosas se van nuestros recuerdos, los que nos dan estabilidad como individuos y sociedades, a partir de los que podemos razonar, discernir, elegir en conciencia. En el aquí y en el ahora solo almacenamos datos, pues hemos dejado de habitar la tierra y el cielo para habitar en las nubes y sus redes (Del autor, *No-Cosas: quiebras del mundo de hoy*, Madrid, Penguin Random House, Barcelona, 2021).

¿La persona humana –cuya autoconciencia, la percepción de sí misma y su autodeterminación original es la que, partiendo de su soledad original les pone nombre a todas las cosas creadas y que son partes de la Naturaleza, sin que otro le ayudase para identificarse a sí misma– aceptará ser un mero dato o usuario o elemento que nutre a los algoritmos de la gobernanza digital en curso; esa que a diario condiciona a sus sentidos y le hipoteca el discernimiento?

¿Aceptará verse metabolizada dentro de las leyes evolutivas de la misma Naturaleza, dada la urgencia de la conservación ecológica o transición verde, obviando que como criatura racional fue situada en la cima de la propia Creación?

Además, por último, dado el distanciamiento social que se le impone –no ya por la pandemia universal sino por las redes o autopistas digitales y el mundo de lo virtual con sus metaversos– ¿asumirá, sin rebelarse, su encierro en otra cueva o nicho platónico al sentirse incomprendida, desamparada, triste e indefensa, sin el arraigo que le dan las raíces bajo los espacios, en medio de la contracultura de lo instantáneo y del narcisismo digital?

Son estas, en suma, interrogantes e hipótesis para su desarrollo acerca de las dos perspectivas intelectuales y prácticas en boga y dominantes, que de ser asumidas sin ánimo crítico o racional pueden conjurar la gran tarea pendiente y por hacerse desde el humanismo. Es pertinente, resulta imperativo, pues, determinar y fijar un anclaje antropológico –¿distinto, nuevo?– a partir del cual hacer una renovada interpretación práctica de las tendencias direccionales del siglo XXI en marcha, con vistas al otro período intergeneracional que se ha abierto con el aldabonazo ucraniano (2019-2049).☉



"THE PHARMACIST", 2022 / PETE BURKEET