

FIGURAS EN EL UMBRAL:

Obra poética de Juan Sánchez Peláez (1922-2003).

Tesi doctoral

Autor: Jorge Arturo Ortega Acevedo.

Direcció: Helena Usandizaga Leonart.

Doctorat en Filologia Espanyola

Opció Literatura

Departament de Filologia Espanyola

Facultat de Filosofia i Lletres

Universitat Autònoma de Barcelona

2007



Juan Sánchez Peláez

Foto: Ednodio Quintero.

ÍNDICE GENERAL

Introducción.	9
1. Ejercicio de ubicación.	
1.1 Contexto histórico. Aparición de Juan Sánchez Peláez.	25
1.2 Contexto generacional. Juan Sánchez Peláez y sus coetáneos.	27
1.3 Contexto nacional. Juan Sánchez Peláez y la poesía venezolana.	30
1.4 Juan Sánchez Peláez: La obra como biografía.	35
2. Recorrido bibliográfico.	
2.1 Estrado introductorio.	47
2.2 <i>Elena y los elementos</i> (1951).	49
2.3 <i>Animal de costumbre</i> (1959).	50
2.4 <i>Filiación oscura</i> (1966).	52
2.5 <i>Lo huidizo y permanente</i> (1969).	53
2.6 <i>Rasgos comunes</i> (1975).	55
2.7 <i>Por cuál causa o nostalgia</i> (1981).	56
2.8 <i>Aire sobre el aire</i> (1989).	59

3. Ascendencia literaria.

3.1 La lección de José Antonio Ramos Sucre.	63
3.2 Surrealismo francés y surrealismo hispánico.	71
3.3 Juan Sánchez Peláez y el surrealismo latinoamericano.	80
3.4 Consideraciones surrealistas en la poesía de Juan Sánchez Peláez.	94

4. Surrealismo lírico de Juan Sánchez Peláez.

4.1 Métodos, disposiciones y estados de escritura.	111
4.1.1 Delirio y vigilancia.	113
4.1.2 Conjuero y racionabilidad.	132
4.1.3 Intuición y misterio.	150
4.2 Tácticas de composición.	169
4.2.1 La imagen sugestiva.	170
4.2.2 Humor e ironía.	194
4.2.3 La forma fluctuante. Verso, aforismo y prosa.	219
4.3 Temas, compromisos, modalidades.	247
4.3.1 Mujer, infancia, ciudad, individuo.	248
4.3.2 Silencio y palabra, libertad y examen.	296
4.3.3 Celebración y melancolía.	317
4.4 Radiografía de estilo.	341
4.4.1 Dicción y pensamiento.	346
4.4.2 Puntuación y sintaxis.	389
4.4.3 Licencias ortográficas.	411

5. Universo poético de Juan Sánchez Peláez.

5.1	Hacia un lirismo panteísta.	453
5.1.1	El componente zoológico.	454
5.1.2	El componente botánico.	504
5.1.3	La danza de los elementos.	554
5.2	Vecindades afectivas.	619
5.2.1	El vínculo paterno.	624
5.2.2	El vínculo materno.	639
5.2.3	El vínculo fraterno y otros seres entrañables.	654
5.3	Evocación, invocación y advocación.	679
5.3.1	Los nombres personales.	680
5.3.2	Hagiografía y toponimia.	712
5.3.3	Homenajes literarios.	755
5.4	El animal político.	787
5.4.1	Solidaridad y empatía.	799
5.4.2	Ponderación de la especie.	822
5.4.3	El animal político.	834

6. Conclusión.

6.1	La propuesta lírica de Juan Sánchez Peláez.	861
6.2	Surrealismo meridional de Juan Sánchez Peláez.	877
6.3	Memoria y mito en el surrealismo meridional de Juan Sánchez Peláez.	887

7. Epílogo.

7.1 Juan Sánchez Peláez: Poemas inéditos.	903
7.2 Juan Sánchez Peláez: La crítica de poesía desde el poema.	925

Bibliografía.

I. Obras de Juan Sánchez Peláez.	943
II. Obras sobre el surrealismo.	943
III. Artículos sobre Juan Sánchez Peláez.	947
IV. Obras de tema iberoamericano.	954
V. Artículos sobre el tema.	957
VI. Teoría poética y estudios críticos.	961
VII. Teoría general y obras de consulta.	966
VIII. Obras de creación.	969

INTRODUCCIÓN

El germen de esta tesis doctoral tiene su origen en la empatía. Empatía, atracción, gusto para con una poesía que en principio ha acaparado nuestro interés de un modo visceral, entrando por los puertos de la sensibilidad para ir ocupando, con el curso de los días y la ronda de las relecturas, los asentamientos de la reflexión sosegada. Ya desde el título del trabajo se ha intentado rendir homenaje a esas primeras turbaciones generadas en el lector tras los contactos inaugurales con un discurso lírico que propala entusiasmo e intriga en su futuro adepto, dos formas de tributo a ese ímpetu, pero en concreto a las emanaciones intrínsecas de una poesía mediante las cuales se respira un clima de fascinación verbal y flamables contenidos, donde el erotismo, la sexualidad, los antifaces del yo poético y su verdad inmóvil, la interrogante alteridad del mundo, la efervescencia de la memoria y el reloj de arena de la experiencia vital integran un abanico temático de notable gravedad sensitiva, emocional, filosófica. Los incentivos de esta pasión auspiciada hacia el género poético y la obra de Juan Sánchez Peláez no son otros que abreviar en los estímulos de la escritura pelaciana recién perfilados y que sin duda asumen los acicates de la necesidad expresiva que se ciernen sobre el poeta. Al aproximarnos a ellos con el ojo analítico que nos exige el estudio metódico de una propuesta literaria, no pretendemos desvirtuar la integridad de su naturaleza intuitiva, delirante. Consideramos que el producto artístico es inasible en cuanto a esencia y que ningún acercamiento externo podrá anular el *quid* de su causa generadora por entre la maraña de capas fabriles que le han dado concreción. La poesía siempre se encuentra escapando al entendimiento o yace simplemente en constante fuga. Su recepción no depara soluciones absolutas ni sentidos eternos; por el contrario, el poema renace y se recrea, despierta nuevos matices en cada uno de los usuarios; vuelve a hacer epifanía en cada visita que se le tribute. Relatividad ante todo: cautela en la proclamación de

los significados, con mayor razón si existen márgenes de ambigüedad que fomentan las volatilidades semánticas. Pese a que el poema puede quedar sitiado con una glosa que ponga en movimiento pericia lectora, herramientas preceptivas, cultura literaria y conocimiento de la condición humana, nos reservará, tarde que temprano, un enigma que imposibilitará su acepción a partir de sus últimas motivaciones. Pero esta opacidad de tipo semántico no conformaría un fracaso de la perceptibilidad ni de la inteligencia, sino una confirmación del estado inaprensible que regula al fenómeno poético y una invitación a merodear el núcleo de la pieza lírica desde sus elementos sintomáticos: palabras, formas, modales enunciativos. Ciertamente que en nuestros varios acercamientos a la poesía hay poemas tanto más asequibles que otros, pero lo indispensable estriba en aventurar la pertinencia de una hipótesis que en contra de la consabida vía de aferrarse a despejar la incógnita del texto cual si de una ecuación algebraica se tratase, venga a contribuir a tornar más habitable el poema tal un espacio que pudiéramos reconocer paulatinamente, acostumbrándonos a las sombras y las claridades que lo espesan.

El principal desafío que nos plantea la vecindad con la poesía de Juan Sánchez Peláez radica precisamente en dicha coyuntura, el punto en que es sensato renunciar a la deducción infalible para optar por una alternativa, si bien de ascendencia exegética, tendiente a explorar el objeto de interés desde una posición subjetiva que sistematice las suposiciones personales surgidas con la fruición lectora tal una actividad singular no proclive a consensos. Lo mismo que escribirla, leer poesía y tratar de canalizar sus impresiones es una misión no menos solitaria ni poco inclinada a topar en el silencio una piedra de toque. El silencio del lector es aquí el silencio que requiere para que sus ideas consigan hacer eco en él y encarnar, así, una baza convincente para empezar a comprender las señales de una obra. La complejidad poética importa entonces sólo en la medida que decidamos confrontar el dilema de protagonizar una recepción textual

aceptable —avalada por su exactitud al traducir el asunto plasmado en un lenguaje metafórico— o destilar una interpretación radical, sesgada hacia el barrunto de ciertos presupuestos inauditos. Dado que la que nos ocupa es una poesía que todavía aguarda ser abordada en tareas de fondo o largo alcance, hay un generoso margen de holgura para ensayar combinaciones de variables indagatorias encaminadas, a nuestro parecer, a consolidar un cuerpo de elementos de discusión que al cabo redunden en preparar un ambiente crítico alrededor de la herencia lírica de este crucial poeta venezolano que inspiró una legión de artículos periodísticos, ensayos literarios y utilísimas reseñas, mas no justamente un amplio espectro de disertaciones académicas o generadas en el ámbito universitario, cual incumbe a la tarea doctoral que nos imbuye. Ahora sí que inventamos el hilo negro en tanto que aspiramos a permanecer fieles a los presagios o las corazonadas interpretativas que dispusieron la eclosión de este razonado itinerario por los meandros de la imaginación pelaciana vinculada al credo surrealista. Presagios o corazonadas sobre las alternativas para incrementar la legibilidad de una escritura insuflada de una cuota de hermetismo que podría ofrecer resistencias. Sin incardinarse en el ámbito de la poesía difícil, Juan Sánchez Peláez no cesa de esconder sus arcanos en virtud de que buena parte de su programa es encarar —con la ironía y el humor que evitan tropezar en el drama o en el patetismo— la inquisición que algunas cuestiones insondables siembran en los mortales como las puntas de las flechas de Cupido; de aquí, pues, que la memoria, el amor y la muerte coexistan íntimamente en el cáliz de la enunciación, participando de la licuefacción de un mismo influjo verbal, un mismo embrujo anímico. En este sentido, nuestras páginas procuran colaborar en descifrar el código pelaciano, instrumentando un ensamble de informaciones y escolios, líneas de averiguación y anotaciones quizás un tanto complejas encaminadas a aportar claves

valederas para rastrear la estela de un fenómeno artístico que se nos escabulle merced a la explosividad del vocablo poético.

La hipótesis del presente trabajo es la de esclarecer justamente la naturaleza del influjo surrealista en la poesía de Juan Sánchez Peláez a través de la contrapartida de un surrealismo meridional, por nombrar de tal modo el deslinde de una variante del modelo fundacional del movimiento, que tuvo en Francia, en la civilización urbana y en la sensibilidad e imaginación europeas su punto de arranque. Nuestra propuesta a probar es que este surrealismo meridional, si bien tiene por basamento los signos de identidad de la escritura surrealista, se decanta por una particularización localista de dicha tendencia. Esta particularización, que no es en sentido lato sino una asimilación personalizada del surrealismo, posee su principal motivo tanto en la singularidad del entorno vital del autor como en las inmanencias de la interioridad de éste, desde la irrepitibilidad de la memoria hasta las peculiaridades de la experiencia y sus códigos de procesamiento. Con este cúmulo de elementos, Juan Sánchez Peláez amalgamó un surrealismo que dialoga con un psiquismo de índole panteísta, con los recuerdos del sujeto poético que albergan los usos sentimentales de la sociedad latinoamericana y, finalmente, con los mitos étnicos y personales de ese individuo que ampara la voz lírica. Delirio, evocación magicista, onirismo, idiosincrasia, remembranza e historia fabulativa. La fusión de estos rasgos del discurso pelaciano preparan así la fórmula de un surrealismo meridional que se desmarca del surrealismo de la vanguardia francesa y española. Los signos de la diferencia se deberían a la disparidad de los universos, lo disímbolo del imaginario; sin embargo, la distancia prospera igualmente en el ámbito formal y en lo que concierne a los criterios de enunciación, donde la versatilidad en la aplicación versal y frástica, y los hábitos del mutismo y de la vocalización adoptan el cariz de un proyecto lírico que se desdibuja razonablemente de las matrices estética y

ética que lo fecundaron, las de ideología surrealista. No obstante, esto no significa que Juan Sánchez Peláez haya roto con la tendencia bretoniana; por el contrario, el poeta venezolano reiteró siempre su adhesión a ella en varias entrevistas. Creemos, incluso, que nuestro autor cala con tal hondura en el surrealismo que llega a desprenderse de la procuración de los carices típicos de la corriente, frecuentando un derrotero propio, inconfundible y poderosamente llamativo, donde la acusada introspección y apertura cósmica concede a la poesía que nos ocupa un vago acento místico. Pero la filtración de las reminiscencias de índole política y social, inherentes al pensamiento surrealista, las veremos aparecer en Sánchez Peláez transfiguradas por un lenguaje tropológico, aunque quizás un par de veces manifiestas explícitamente. Nos referimos tanto a los principios de solidaridad y de empatía como a la expresión colectiva, a la afluencia de algunos plurales de tipo marginal que nos hablan de una conciencia comunitaria por medio de la cual la voz poética semeja inducir su mensaje en tanto que entidad lateral, pero insurgente, en el concierto de la era moderna, actitud ora de los románticos ora de los surrealistas en el devenir de la tradición revolucionaria *per se* que une a ambas generaciones. En suma, nuestro propósito es mostrar los aspectos en que la poesía de Sánchez Peláez resulta confluyente al surrealismo y, a la par, aquellos por los cuales se aleja de éste para constituir un surrealismo meridional aclimatado en la prosodia del castellano americano, el perfil psíquico de este mismo territorio, la dimensión natural o ecológica de esas latitudes y, por supuesto, el imaginario mítico, de raíz autóctona, que subyace en el inconsciente, en los esquemas mentales y arquetipos sociales de la población. Desde nuestra perspectiva, todos estos factores están presentes en la poesía de Sánchez Peláez de una manera sublimada, recóndita, sutil, entreverada o alusiva, conservando su cuota de misterio, pudor, sugestión y aire ritualico que consolidan, a la postre, un verdadero polo magnético. Tanto el desarrollo como las conclusiones y

el epílogo del documento que justificamos e introducimos, darán en su momento fe de la pervivencia de estas señales de la lírica pelaciana. Nuestro objetivo es el de aportar los elementos que amparan dichos rastros.

El método que hemos elegido para explorar los temas y ejemplos pertinentes a fin de respaldar la argumentación de nuestras ideas corresponde en muy buena medida al de la interpretación parafrástica, o sea, la que intenta reconstruir el sentido del texto a partir de sus propios términos, no sin presentar antes un breve marco teórico, según la materia, que permita una contextualización. Sin embargo, en lo general, estaríamos hablando de esa serie de procedimientos que definen el perfil del estudio crítico sobre determinado autor. Por otro lado, hay que advertir que en el comentario a cada poema se pretende proponer una lectura global de éste, como también enfocar y argumentar el aspecto que deseamos destacar en dicha pieza. Ambas aproximaciones involucran, igualmente, observaciones de naturaleza formal y sustancial, en el entendido de que lo primero integra, asimismo, parte del discurso, repercutiendo en el encauzamiento de los contenidos, o bien, contribuyendo a hacer rendir positivamente la estrategia del modo enunciativo. En el afán de ofrecer suficientes elementos textuales que respalden nuestras premisas, mostramos en ocasiones, por cada uno de los tres apartados que conforman los subcapítulos, una cifra de entre siete u ocho poemas íntegros. Pero, ya desde el subcapítulo dedicado a ponderar el estilo pelaciano en sus múltiples efectos retóricos, los ejemplos textuales que se presentan no son más que fragmentos, pasajes, estrofas o versos aislados de la pieza lírica a la cual pertenecen y que constituyen en sí la evidencia de la suposición correspondiente. Esta aplicación se mantendrá de ahí en adelante, pero no de manera definitiva; veremos figurar, de vez en cuando, poemas enteros en algunos casos que así lo requieren. En este sentido, hay que decir que la afluencia del material poético que se cita —los textos de Juan Sánchez Peláez— sigue

un trayecto cíclico por medio del cual variadas piezas, o algunas de sus coordenadas, tienden a repetirse de acuerdo con las diferentes lecturas temáticas que son aptas de suscitar. Que no extrañe, pues, encontrar en diversos momentos de nuestro documento la mención o la referencia de un mismo poema o de un mismo pasaje de éste. Con el propósito de no exacerbar la lectura de esos textos en una sola visita, superponiendo nuestras líneas de análisis, se ha optado por recurrir a determinado poema o tal o cual fragmento del mismo en función del aspecto del *corpus* pelaciano que nos hallemos estudiando. A nuestro juicio, esto permitirá conferirle una mayor “respiración” a los apartados de acuerdo con su campo semántico, pudiendo volver a la misma pieza en más de una ocasión, hecho que facilitará, por lo demás, familiarizarse con la poesía de Sánchez Peláez, dando la posibilidad de redescubrir en oportunidades adicionales las lecturas que vayamos acumulando. Otra razón de habernos decantado por este criterio de examinación de los poemas responde a la intención de poder definir una estructura sectorial constituida por temas específicos, misma que disponga regresar al poema en virtud de la riqueza o densidad exegética que es capaz de sugerir, tal como lo veremos con ejemplos representativos.

Hay que decir que el documento que implica nuestra tesis doctoral bien puede incardinarse en una tradición de estudios críticos sobre poetas hispanoamericanos que hoy en día constituyen, algunos de ellos, fuentes modélicas para leer la obra de tales autores, o sea, comprenderla —en lo espacial y lo sustancial— a la luz de su enfoque monográfico. Nos referimos, verbigracia, a una serie de aproximaciones clásicas en su género: el Darío de Pedro Salinas, el Vallejo de Juan Larrea, el Neruda de Amado Alonso, el Paz de Rachel Philipps, el Rojas de Hilda May, entre algunas otras. Toda proporción guardada, nuestra focalización de la poesía de Juan Sánchez Peláez tiene por objeto inmediato un análisis deconstructivo de su propuesta. Nuestra intención es

la de llevar a cabo una justificación pormenorizada de un abanico de suposiciones que en calidad de lectores o usuarios hemos inferido de una obra poética. Al margen de los resultados de esta acción, que pueden llegar a ser tan subjetivos o discutibles como la subjetividad de la poesía lírica, es preciso aclarar que el esquema analítico de dicha labor ha pretendido sortear la vaguedad de las generalizaciones para instrumentar una descomposición de la escritura pelaciana, misma que nos permita argumentar a fondo nuestras impresiones, en primer término, pero también, a la vez, intentar abarcar de un modo crítico el *corpus* de Juan Sánchez Peláez. De ahí el detallado acercamiento a la poesía de nuestro autor y, también, la amplitud del estudio que le hemos consagrado. En este sentido, en virtud de la reducida existencia de estudios críticos sobre la obra de Sánchez Peláez, el presente documento tiene una doble finalidad: la de reflexionar sobre los aspectos más llamativos que la constituyen, a la par de emprender una suerte de valoración, por así decir exhaustiva, de su forma y contenido. Este afán totalizador no tiene otro parangón, como hemos afirmado, sino el de los trabajos monográficos de los poetas que hemos mencionado al inicio del párrafo. Nuestro estudio, pues, aspira a sentar un precedente en el historial de las referencias críticas sobre la poesía del bardo de Guárico, aportando elementos de discusión en torno a ella o, ya en el mejor de los casos, proponiendo nuevas líneas de lectura de la producción lírica de Juan Sánchez Peláez con la tentativa ulterior de establecer un canon de su ponderación crítica. Estas líneas de lectura están, desde luego, fundamentadas en la peculiaridad del enfoque que ha inspirado nuestra aproximación a los poemas del venezolano, cuyo basamento de carácter teórico se va introduciendo en el momento oportuno, según la naturaleza del rubro temático. No obstante, independientemente de las fuentes teóricas que enmarcan cada uno de los subcapítulos y apartados de nuestro análisis poemático, al inicio o en el trayecto de éstos, hay ocasiones en que la metodología de acercamiento al poema se

encuentra subyacente en dicho análisis como una malla de conceptos no precisamente explícitos ni aplicados de manera mecanicista, pero que garantizan con las referencias teóricas deliberadas la racionalidad o sistematicidad del presente trabajo.

Entre las referencias centrales que han venido a articular el marco teórico y el herramental metodológico de nuestra labor, se encuentran las ideas de pensadores del fenómeno poético de diversas nacionalidades y ámbitos de interés. Los relacionamos ahora sin orden de importancia o preferencia: Carlos Bousoño, Marcelo Pagnini, Leo Spitzer, Dominique Combe, Jean Bollack, Gaston Bachelard, Juan Ferraté, entre otros que podríamos localizar en el dominio de la historia literaria, la estética, la retórica, la filosofía, la poética y la estilística. En el decurso de nuestro documento la coyuntura deliberada o alusiva del pensamiento de estos teóricos de la literatura nos acompaña y permite encauzar el desarrollo de nuestras argumentaciones por aquellas vías que han resultado más fructíferas para llevarlas a término, ya en concreto las de la retórica y la estilística, considerando, igualmente, otras claves del discurso poético ubicadas en el campo de la poética, la semiótica y la hermenéutica, tal como lo denota el perfil de los teóricos mencionados. Tanto para dirimir los temas de la imagen sugestiva, el sujeto poético y la individualidad, la ironía y el humor, por citar unos cuantos aspectos del estudio que nos ocupa, acudimos a estos autores con el propósito de sustentar nuestras lecturas del texto y orientar simultáneamente nuestro documento por el enfoque que nos incumbe. En otro nivel, y de acuerdo con el sustrato surrealista de la obra poética de Juan Sánchez Peláez, hay que apuntar que nuestro contrapunto con el bagaje de esa corriente artística se encuentra promediado entre las aportaciones de Marcel Raymond y Maurice Nadeau, a la luz, por supuesto, de los archivos teóricos del movimiento firmados por André Breton. No podemos dejar de consignar aquí el ejemplo que por su parte han significado las incursiones de Guillermo Sucre, Américo Ferrari, Saúl

Yurkievich y Julio Ortega en el renglón de los estudios hispanoamericanos. Tanto su enfoque sectorial en determinados autores y asuntos, como su forma de aproximación al texto literario, incluyendo el concurso de las fuentes teóricas en la puesta en marcha del ejercicio crítico, nos ha servido de paradigma en función de la modalidad analítica que, cual se verá, mejor se ha adaptado a nuestro temperamento de esa índole. A este respecto, aclarando el concepto de interpretación parafrástica que nombramos en uno de los párrafos anteriores al intentar definir el procedimiento de nuestro abordaje del material poético, es preciso subrayar que no se trata de glosar el poema a expensas de sus propios vocablos, sino de asumirlo con aquellas claves que se van descubriendo y sumando a lo largo del trabajo sin perder nunca contacto con el texto; por el contrario, aprovechando sus evidencias: gestos de estilo, vocabulario, criterios rítmicos, rasgos gramaticales. Esto que hemos denominado interpretación parafrástica no es más que una reivindicación del texto como el objeto central del alegato filológico, o bien, una recentralización del poema como la mejor evidencia de nuestras suposiciones.

Así las cosas, previos a entrar de lleno en la auscultación de las estaciones líricas de Sánchez Peláez, asistiremos a incardinar su persona e incursión literaria en el transcurso del tiempo y de las generaciones; igualmente, a ofrecer una noticia de su paridad con la tradición poética de su continente y país. En este recorrido, habrá de elucidarse el talante vanguardista en actitud y propuesta que atraviesa los designios de nuestro autor, su entronque con los grupos disruptores del Cono Sur, en particular los de Santiago de Chile —jalonados por la camarilla surrealista de Mandrágora— y de Caracas —animado por las iniciativas de las escuadras de Contrapunto y de Viernes. No podemos soslayar tampoco un repaso de la asimilación idiomática y geográfica del surrealismo poético, empezando por su emergencia en Europa hasta culminar con su recepción en los contornos de Juan Sánchez Peláez, quien por afinidad espiritual y

expectativa creadora siguió muy estrechamente el desarrollo de la corriente en tierras andinas. Posteriormente, un paseo cronológico por los estratos de su bibliografía nos llevará a visualizar, en resumidas cuentas, un espectro de las pulsiones temáticas que modificó ligeramente su resolución para mantenerse constante en el tratamiento de aquellas materias torales que no se discontinuaron o en las que el poeta reincidió, algunas de las cuales han sido citadas en el comienzo de esta introducción. Lo que sí corroboraremos es la metamorfosis formal, las mudanzas del verso o de la estrofa, las alteraciones de la cadencia que nos darán noticia de un poeta que no paró de someter nuevos esquemas rítmicos, todos ellos circunscritos a la categoría del verso libre, en acecho de aquellos patrones que le facilitasen trasvasar con la mayor exactitud gráfica posible las variaciones de los contenidos, su temperatura. Incardinado en unas cuantas sustancias capitales, Sánchez Peláez fatigó las combinaciones del verso y de la prosa, movido por la idea de conferir a cada reverberación poética la irrepetible fisonomía que le correspondiese, en el supuesto de que si en cada poema resuena una peripecia única, cada texto debe acoger un referente formal de tal peripecia. Finalmente, para englobar la aquilatación del orbe del poeta Sánchez Peláez, cabe aludir los segmentos en que se divide nuestro procesamiento de su tarea poética: ocho ejes de intervención —repartidos en los capítulos 4 y 5, el de “Surrealismo lírico de Juan Sánchez Peláez” y el de “Universo poético de Juan Sánchez Peláez”— acotados por tres vectores en los que recae la ejecución del trabajo demostrativo. Cada uno de los segmentos atesora una premisa sobre cierto aspecto de la escritura pelaciana que es necesario evidenciar. Para ello, se han elegido una serie de poemas representativos, según el sesgo de la premisa, con el propósito de avalarla exhibiendo las propiedades de la pieza lírica. La examinación del texto implica, por una parte, señalar dichas cualidades para respaldar la pertinencia o la validez de las suposiciones; y, por otro lado, el intento por ingresar

en calidad de usuarios en la órbita del poema, tratando de entenderlo. En suma, diálisis de contenidos y pesquisa de pruebas, dos finalidades de un solo trayecto: el de otorgar al contacto con la obra un papel de comunicación emocional y reflexión crítica sobre el bagaje asumido. Esperamos que los saldos del periplo enriquezcan o alimenten el debate sobre la recepción de una poesía que aún está por desvelarse como opción de lectura y objeto de estudio.

Barcelona, agosto de 2007.

1. EJERCICIO DE UBICACIÓN

1.1 Contexto histórico.

Juan Sánchez Peláez viene al mundo en Altagracia de Orituco, estado de Guárico, en el centro de Venezuela, el 25 de septiembre de 1922. Ese año Eliot publica *The Waste Land*, Joyce *Ulysses*, Vallejo *Trilce* y Tzara *Lecture sur Dadá*. Poco faltará para que Borges debute en la literatura con *Fervor de Buenos Aires*, y para que Éluard lance un clásico de su haber, *Mourir de ne pas mourir*; y, otro tanto también, para que el gurú Breton saque del horno el ansiado primer *Manifeste du surréalisme* y *Les pas perdus*. La vanguardia en pleno. El dadaísmo ha declinado, pero su preboste, el rumano Tzara, que influirá poderosamente en la visión poética de Juan Sánchez Peláez, consolida su proyecto en el marco de la bullidora estética de los veinte. Igualmente, el magisterio de Pound, baluarte del imaginismo, rinde frutos en la parcela inglesa y estadounidense no sin olvidarse de lo suyo, empezando a editar fragmentos de los *Cantos* a partir de 1925. Desde su aparición física, el destino poético de Sánchez Peláez será engullido por la vorágine de un nuevo tipo de escritura, búsqueda y actitud en el planisferio de las letras occidentales. Injusto soslayar, en el nicho del idioma, las aportaciones de la generación del 27 en España y la de Contemporáneos en México, dos extraordinarios fenómenos paralelos que contribuyeron a cincelar la sensibilidad y el genio poéticos de Iberoamérica, a un punto que los efectos de su eclosión, y las individualidades que los fecundaron, continúan generando réditos en variados temperamentos de la actual producción lírica hispana, en cada promoción emergente. En 1922 se publica *Imagen*, de Gerardo Diego; en 1923 *Presagios*, de Pedro Salinas; en 1924 *Marinero en tierra*, de Rafael Alberti; en 1927 *Perfil del aire*, de Luis Cernuda; y, para 1928, *Ámbito* y *Romancero gitano*, de Aleixandre y García Lorca, respectivamente. En la otra banda,

la orilla americana, *Piedra de sacrificios* de Carlos Pellicer, sale a la luz en 1924; *XX poemas* y *Canciones para cantar en las barcas*, de Salvador Novo y José Gorostiza, en 1925; y *Reflejos*, de Xavier Villaurrutia, en 1926. Idéntico impacto puede inferirse del ultraísmo, esa sucursal madrileña de la poesía pura equidistante a la célula del 27 y la capilla de Contemporáneos, simultánea a la marejada creacionista originada en el chileno Vicente Huidobro. Algunos poetas sintonizados con el Café Colonial, sede de la tertulia ultraísta, botaron, durante lo que sin exageraciones llamaríamos la época dorada de las vanguardias históricas, poemarios concebidos desde la preceptiva de tal movimiento: el de *Hélices*, de 1923, de Guillermo de Torre, y *Manual de espumas*, de 1924, del propio Gerardo Diego, que revoloteó de un sitio a otro. La teoría literaria de la efervescencia no se hace esperar: en 1925 el mismo Guillermo de Torre desvelará *Literaturas europeas de vanguardia* y el filósofo Ortega concluye la elaboración por entregas de su clásico *La deshumanización del arte*, un tratado inspirado en la miríada de incursiones experimentales retroactivas a entonces. Juan Ramón Jiménez y Paul Valéry, paradigmas líricos del momento, aportan su grano de arena y contribuyen a derramar el vaso: *Le cimetière marin* aparece en 1920, y la *Segunda antología poética* del orfebre de Moguer, en 1922. Las confluencias, pues, existen. La obstinación por alambicar el poema de elementos anecdóticos, reduciéndolo a una impecable ecuación verbal en la que vibre el acorde del espíritu; el afán por hacer de la imagen el centro de gravedad del tinglado figurativo, son patentes en ambas orillas del Atlántico. Se aprecia en las estrofas de Emilio Prados y Jorge Cuesta, Manuel Altolaguirre y Jaime Torres Bodet, por citar ejemplos cruzados. De una manera u otra, estas perspectivas surcan la empresa de Juan Sánchez Peláez bajo el aspecto de su espabilada noción del rigor formal, o bien, de la soberanía del lenguaje artístico frente a los hechos que lo apuran, como si la síntesis de los principales epicentros reformistas que saciaron la

inquietud del poeta fueran constituyendo su criterio literario, rastreable en el primer tercio de la anterior centuria, matriz de estas avanzadas. Unos reivindicaban a Góngora, otros indirectamente a Sor Juana, pero lo positivo es que se recurre al pasado con la aspiración de trastocarlo. Corrientes y enfoques germinan con feracidad excepcional. Una revisitación de los temas perennes, sí, pero igual, parejamente, una investigación de la materia prima, el verbo, quizá la variante capital del género en la medida que la poesía, como se la percibe hoy, limita una buena porción de sus conquistas a tasar las posibilidades del vocabulario. El riesgo del periplo lírico del bardo de Guárico es hijo de su tiempo. La renovación andaba en el aire. Más allá de los números, este párrafo es sólo un amago por encuadrar una vocación en el ambiente propicio a su despliegue, anuncio de una tentativa de elucubrar las propiedades de una poética apelando a las condiciones artísticas que estimularon su gestación.

1.2 Contexto generacional.

Por su fecha de nacimiento, Juan Sánchez Peláez pertenece a una alineación de poetas que entraron a escena alrededor de 1950, un cuarto de siglo más tarde que los grandes cismas del arte y la cultura de la civilización. Un sector de tales exponentes destacó por haber apostado transformar el papel del sujeto poético y revitalizar, mediante una inversión radical de conceptos y valores equiparable a la reacción romántica frente al racionalismo dieciochesco, procesos y soluciones de escritura. En los cuadrantes de su *Antología de poesía hispanoamericana actual*, el peruano Julio Ortega ubica a nuestro poeta en un estrato habitado por Carlos Martínez Rivas, Eliseo Diego, Olga Orozco, Jorge Eduardo Eielson, Rubén Bonifaz Nuño, Ernesto Cardenal, Blanca Varela, Jaime Sabines, Idea Vilariño, Roberto Juarroz y Carlos Germán Belli; es decir, en la pléyade

que vino a afianzar la faena de metamorfosis externa y sustancial del *corpus* en juego desplegada por la hornada previa de Juan Cunha, José Lezama Lima, Enrique Molina, Emilio Adolfo Westphalen, Vicente Gerbasi, Nicanor Parra, Octavio Paz, Alberto Girri y Gonzalo Rojas, eslabones, a la vez, de esa cadena de remociones suscitada en las postrimerías del XIX con la hiperconciencia textual encauzada por los modernistas interesados en alterar el baremo: José María Eguren, Rubén Darío, Julián del Casal, Manuel Gutiérrez Nájera, José Asunción Silva, Leopoldo Lugones. Repelando de la lectura simplista de sinopsis y manuales de historia literaria que suelen desfasar una generación de otra arguyendo diferencias de estilos y premisas, hay que afirmar que ni los coetáneos de Sánchez Peláez rompieron con los de un Lezama, ni los de éste con los de Darío, cimentadores de una trascendental apertura poética del continente. Por el contrario: las facciones surrealistas en Sánchez Peláez tienen un antecedente en las de Enrique Molina, y un vínculo con el programa de Gonzalo Rojas, con quien el joven orituquense coincidió en Santiago de Chile a propósito de Mandrágora, la oficina del surrealismo en América Latina. Igualmente, en la ansiedad de mudanza o disrupción de un Gonzalo Rojas es perceptible una réplica del empuje que permeó la dodecafonía rítmica de un José Asunción Silva o los estrambóticos adjetivos de un López Velarde. De privar un desencuentro generacional con los mencionados, no habría adoptado el venezolano por modelo de aplicación estética y alarma existencial una figura como la del malogrado José Antonio Ramos Sucre, distante en el tiempo dada su vecindad con el ánimo decadentista que bien se respira en su lujosa prosa espectral más próxima del simbolismo gótico que del modernismo versallesco, no obstante la brisa de fatalidad y convalecencia que impregna el legado de Eguren y de Silva, fallecido prematuramente lo mismo que Ramos Sucre. Así las cosas, es preciso divisar en Juan Sánchez Peláez un digno relevo de esta aptitud innovadora depositada en el genoma de la tradición

geográfica en que lo instaló la fatalidad. Si bien su propuesta hubo de relacionarse *ab ovo* con la desiderata surrealista, hay que aclarar que rápido dio con un inconfundible derrotero basado en la interiorización de lo que un poeta cubano, evocado renglones atrás, denominaría la experiencia americana. La disposición cultural de nuestro autor deriva del epicentro francés, de acuerdo, pero desde el pórtico de su adocenada obra acordó la madurez de su dicción para explorar, con la prudencia de quien conoce la escasez de ciertos metales, el yacimiento de una inventiva trufada con desconcertantes imágenes suntuarias quizá únicamente abordables desde la ficción alimentada con las suposiciones de un entorno singular. El impacto de esta poesía se torna indisociable del sustrato idiosincrático de la nacionalidad o latitud en que ha tocado nacer al poeta, medrar y residir. Los lienzos de cada poema se maximizan radicalmente en virtud del trasvasamiento de la memoria sensible a las arterias del estado poético que precede o potencia el texto. El sendero de un Enrique Molina o Ludwig Zeller, confluente al del venezolano, no diverge tampoco con el de los epígonos del neobarroco, sucedáneo del culteranismo que ha ido reivindicando la gavilla de pulsiones caóticas, exuberantes y acumulativas subyacentes en la cultura del sincretismo americano, zona de libre peaje en la que a la postre ha derivado el mestizaje en todas y cualquiera de sus acepciones. Las poéticas de Montes de Oca, Sarduy, Perlongher, Kozer y Di Giorgio no son ahora incompatibles con la marcha del poeta que nos ocupa. En la medida que estas poéticas meridionales facturan sus atributos con la digestión de sus referentes primordiales, engrosan la pródiga familia de la lírica hispanoamericana del siglo XX, calificado por su proacción reconstructora y a veces rupturista, independientemente del territorio en que irrumpa o de la tendencia que se trate: criollismo, estridentismo, poeticismo. Ya lo consignó la dimensión crítica del prólogo de *Las ínsulas extrañas. Antología de la poesía en lengua española (1950-2000)* signado por sus curadores:

Mientras los poetas españoles surgidos en el período «realista», en su mayor parte política y culturalmente aislados por el franquismo, aparecían lastrados por una voluntad de denuncia política que no interrogaba al lenguaje, partiendo de una idea preconcebida y tópica de lo poético, poetas como el argentino Roberto Juarroz o el venezolano Juan Sánchez Peláez, el cubano Eliseo Diego o el nicaragüense Carlos Martínez Rivas, el chileno Enrique Lihn o el mexicano Jaime Sabines, el peruano Jorge Eduardo Eielson o la uruguaya Idea Vilaríño —todos ellos nacidos en la década de 1920—, se guiaban por un espíritu de exploración hacia zonas sumergidas del hombre o del ser y por un permanente cuestionamiento de la palabra, llevada a nuevos límites de expresividad a través de una constante desinstrumentalización del lenguaje.¹

Hay que ver en nuestro poeta no tanto un iconoclasta del legado de sus predecesores, sino un sucedáneo de esa línea genealógica de poetas enfrascados en la reformulación de la expresión poética, inquietud asumida en la península ibérica por autores como Miguel Labordeta, Pablo García Baena y Carlos Edmundo de Ory, coetáneos de Juan Sánchez Peláez, quienes vislumbraron en temperamentos afines, de la talla de un Juan Eduardo Cirlot, por ejemplo, un modelo para amalgamar los saldos de la tradición con la propia minería.

1.3 Contexto nacional.

Por lo antes dicho, Juan Sánchez Peláez participa de inaugurar la poesía venezolana moderna, forjada en la asimilación de los aspectos de la *avant-garde* europea con los que la expectativa artística de América ha presumido una empatía. Este nuevo estadio

¹ Eduardo Milán; Andrés Sánchez Robayna; José Ángel Valente; Blanca Varela; *Las ínsulas extrañas. Antología de la poesía en lengua española (1950-2000)*, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, Barcelona, 2002, pp. 25-26.

de la sensibilidad hispanoindiana es proporcional a las cualidades de la realidad que le corresponde, o, más bien, a la humanizante adaptación del entorno vital a través de su carácter de exótico testigo mudo para invocar los entrañables retazos de la memoria, tal como sucede en la narratividad de Alejo Carpentier, Miguel Ángel Asturias y José Lezama Lima; o en el trabajo del propio Vicente Gerbasi, compatriota y predecesor de Sánchez Peláez en el irresistible llamado de inducir con los aportes de la vanguardia las efusiones de una geografía sin recrear el color local. Tal vez por ello la imaginaria de ambos logre singularizarse hasta articular un mágico, alucinatorio y, en ocasiones, terrorífico universo lírico. En el estudio preliminar a *Poetas y poéticas de Venezuela (Antología 1876-2002)*, el crítico venezolano Joaquín Marta Sosa inserta la inclusión de Juan Sánchez Peláez en un nicho común a José Ramón Heredia, Rafael Cadenas, Eugenio Montejo, Alejandro Oliveros, Luis Enrique Belmonte, Jacinto Fombona y César Uzcátegui; es decir, en una descollante constelación de autores

que no va a ignorar la reflexividad ni el gusto existencial de hoy y aquí, alejado de cualquier populismo verbal, respetuosa del ser en la palabra, precisa en la elaborada y consistente arquitectura del poema.²

Sin embargo, trasponiendo los escaques del compilador, o jugando a interseccionarlos a fin de abarcar con mayor generalidad el rango de esta modernidad entrevista basada en el esmero formal, la reingeniería temática o el acoplamiento con las tendencias en boga como destello de un germen revolucionario, se recomienda considerar también la labor de Vicente Gerbasi, Ramón Palomares, Fernando Paz Castillo, Luis Alberto Crespo, Guillermo Sucre, Juan Calzadilla, Reynaldo Pérez So, Hésnor Rivera, Arturo Gutiérrez Plaza, Hanni Ossott, María Auxiliadora Álvarez y Rafael Arráiz Lucca,

² *Poetas y poéticas de Venezuela (Antología 1876-2002)*, Bartleby Editores, Madrid, 2003, p. 34.

representantes, pese la diferencia de edades, de una actualidad poética que vale por la trascendencia de la obra merced a la sintonía con las expectativas de un presente que ha sobrevivido la comodidad de repetir las recetas del canon o el facilismo de reciclar los aspavientos de un posvanguardismo estéril. En este ciclo de poetas, tutelado por la transfusión de Ramos Sucre, es pertinente situar la brega de Juan Sánchez Peláez, una figura que con la de Gerbasi, Cadenas, Sucre, Montejó, Ossott, Álvarez, Arráiz Lucca, Gutiérrez Plaza y Belmonte han notificado la progresión de la poesía venezolana en el concierto iberoamericano. Prueba de ello son las oportunidades de visibilidad que han tenido algunos de estos nombres, o, mejor dicho, los escaparates editoriales merecidos por la injerencia de sus poemas o ensayos (v.gr. Sucre y Montejó) en ambos lados del océano. No es momento para trazar la genealogía de esta poesía altamente competente que desemboca en nuestros días, pero apreciando la curva de su desarrollo en el atlas de la vigésima centuria, minuciosamente ofrecida por Juan Liscano en el *Panorama de la literatura venezolana actual*, se observa que dicho *corpus* lírico ostenta una ruta crítica en tal nómina de autores, entre los cuales, como han acordado una cantidad de visiones al respecto, la obra poética de Sánchez Peláez demanda un sitio angular, por no decir privilegiado, al convertirse en la bisagra que uniría el legado de Ramos Sucre con el decurso vanguardista absorbido y divulgado por el poeta de Orituco. El prosista Adriano González León lo hace constar en su aquilatación del fenómeno:

Sánchez Peláez, Juan, natural de un pueblo del interior sin tener nada que ver con la provincia, tenía contactos a distancia con la más absoluta contemporaneidad europea, distribuía sigilosamente textos de Eliot y Breton puestos por él en castellano, y se sabía de sus enlaces con jóvenes chilenos que andaban en lo mismo. En ruptura con una ciudad negada a la imaginación y al amor, hizo evidente su desacomodo a través

de un lenguaje lleno de fulguraciones, en abierta disidencia con la comunicación estereotipada del momento.³

No obstante, para el literato Jesús Sanoja el cambio de piel de la poesía venezolana está alegorizado tanto por Sánchez Peláez como por su estrecho y, a la vez, coetáneo antecesor: el “padrino” Vicente Gerbasi. Mediante entregas que surgen de la hondura afectiva y los horizontes de infancia, los dos irrumpen a una modernidad acompañada con las vanguardias de la civilización. Apunta Sanoja:

Apenas un grupo de amigos, iniciados y rituales, gozaban de aquellos versos de minoría que luego entrarían a formar volumen en *Elena y los elementos* (1951), y cuya repercusión inmediata fue de poco ámbito, pero cuya percusión en el tiempo, ampliada a los ecos expresivos que encontró en los más jóvenes, fue tan decisiva como la de *Mi padre el inmigrante*. Si acaso dos nombres han influido con suficiente y beneficiosa irradiación, pueden anotarse de una vez: Gerbasi y Sánchez Peláez.⁴

Pero hora es ya de asentir, por separado, la importancia coyuntural de nuestro poeta respecto de las voces que le allanaron el camino y aquellas que estarían por venir. Con *Elena y los elementos*, Sánchez Peláez sacude el árbol lírico de su país, entroncando un nuevo ramal que rendirá sus frutos explosivos. Juan Liscano lo consigna:

Sánchez Peláez fue el primer poeta venezolano que introdujo en nuestra lírica, la conciencia de la clandestinidad del hombre en el mundo y su certidumbre angustiosa de haber sido arrojado al tiempo, como un extranjero, sin su consentimiento.⁵

³ “Sánchez Peláez”, «Papel literario», *El Nacional*, Caracas, 15 de junio de 1969.

⁴ “Juan Sánchez Peláez”, *El Nacional*, Caracas, 10 de septiembre de 1972.

⁵ *Panorama de la literatura venezolana actual*, Organización de Estados Americanos / Publicaciones Españolas, S.A., Caracas-Barcelona, 1984, pp. 276-278.

Digamos que Juan Sánchez Peláez despeja un sendero inédito en la encrucijada de los presupuestos poéticos de su país. De ahí la ambición de su cometido. Circunspección en los temas y bizarría en el método; seriedad y sarcasmo; coherencia estética y pacto moral con la dignidad de la especie. En pocos lustros tendrá sus epígonos, poetas que afinan la voz lejos de cualquier autismo y de cara a los flujos artísticos del presente, intentando vocalizar la gama de orfandades espirituales que se cierne sobre el género humano tras la Segunda Guerra Mundial. Así lo percibió el historiador literario José Ramón Medina en la década de 1960:

La poesía venezolana —la que se escribe en estos últimos años—, tiene, pues, en Juan Sánchez Peláez un guía, un adelantado, un joven maestro que asume a todo riesgo esta principalísima función. Esta es una verdad visible, aceptable además, por la generalidad del nuevo coro poético del país.⁶

La opinión concurre en señalarlo, pues, como el alarife de la poesía contemporánea de Venezuela, aquella que se escindió a los vientos del continente y el idioma, acogiendo por causas los escozores del individuo en su acepción más básica, y fraguando una imaginería que tampoco renunció al exotismo plástico, a la fuerza simbolizadora, al poder descriptivo y a la riqueza analógica de la realidad americana. Para finalizar este itinerario por la semblanza literaria de nuestro autor, pasemos a intentar dilucidar los rasgos de su vida, o algunos de ellos, a la luz de los poemas y, también, compulsando ciertos pasajes de su poesía con las declaraciones o respuestas de las no precisamente abundantes entrevistas que concedió en el curso de su existencia. Sin decantarnos por la lectura biografista de la obra, trataremos de dibujar el perfil de la persona que fue Juan Sánchez Peláez con los elementos de su legado poético y testimonial.

⁶ *Cincuenta años de literatura venezolana*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1969, pp. 261-263.

1.4 La obra como biografía.

Escasos datos públicos guardamos de la vida de Juan Sánchez Peláez. Sabemos lo que sus editores y anuncian las solapas. Hay que acercarse al testimonio crítico de algunos de sus comentaristas para apreciar detalles que, a la vez, se disuelven en los hiatos del vacío tan pronto suministran una información aislada. En la introducción al diálogo que el autor sostuvo en 1982 con Miyó Vestrini, ésta nos advierte que

La memoria del poeta es increíblemente precisa. Llena de buena voluntad. Pero teme a la anécdota. A las palabras de salón, de multitudes fatigadas y huecas. Siente pánico cuando intuye algún interrogatorio razonable. ¿Cómo exigirle entonces que explique lo difícil de ser yo siendo otro? Cómo preguntarle por su vida, si quizá la vida no sea sino un maldito sueño que lo mantiene entre el abismo y la plenitud? No es el pudor lo que cierra el círculo: al contrario, es la voluntad orgullosa de rendirle cuentas solamente a la poesía.⁷

Escéptico de la entrevista, en principio, y a la postre de anteponer la noticia curricular al protagonismo de la obra, a la sola y libre comparecencia de la palabra poética, Juan Sánchez Peláez se muestra reacio a la prosopografía, el retrato, la etopeya, concedidas deliberadamente por él mismo para complementar la disección de un libro. Nada de interferencias, falsas pistas o intermediarios entre el lector y el texto lírico. Suficientes distractores en el mundo cotidiano, suficientes obstáculos con las formulaciones del poema en sí. A cuentagotas, el venezolano se irá destilando en poquísimos esbozos. He aquí un repaso: a unos meses de nacido emigra con sus padres a Caracas, donde

⁷ “Juan Sánchez Peláez: Entre abismos y plenitudes”, «Papel literario», *El Nacional*, Caracas, 17 de octubre de 1982.

crece y permanece en el barrio de La Pastora hasta mediados de la década de 1930, cuando su progenitor es removido a Barquisimeto. Ahí concluye el bachillerato en la preparatoria “Lisandro Alvarado” y, hacia 1940, a los 18 años, se encuentra ya en Santiago de Chile realizando estudios profesionales en pedagogía, los cuales habrá de abandonar más tarde para consagrarse a la escritura y el viaje; prueba de ello su escala en Buenos Aires de regreso a Venezuela. En suelo araucano, el joven Sánchez Peláez traba vínculo con la cofradía literaria de Mandrágora, laboratorio del surrealismo en el Cono Sur. En lo que pudiera constituir su debut como escritor, en 1942 colabora en la revista *Leitmotiv*, órgano editorial de la segunda etapa del movimiento comandado por Braulio Arenas. Conoce a Gonzalo Rojas, asistente de la tertulia mandragoresca, y también a quien será un imprescindible factor de autodefinición, Rosamel del Valle, máximo exponente del surrealismo lírico chileno de cuya producción Sánchez Peláez extraerá la cita de su tercer libro de poemas, *Filiación oscura*. Acerca de este período, el ensayista argentino Raúl Gustavo Aguirre anotará que

Su vida de estudiante en Chile le permitió frecuentar un ambiente literario fértil en motivaciones. La polémica que agitaba los nombres de Vicente Huidobro, Pablo de Rokha y Pablo Neruda; la presencia —sin ostentación, pero profunda en poesía— de Rosamel del Valle; el inquieto y lúcido grupo surrealista de «Mandrágora», con algunos de cuyos integrantes trabó relación, catalizaron en el joven poeta venezolano las incitaciones de una poética capaz de concretarse en un lenguaje de inusitada libertad, capaz de superar las ataduras de la prosa —rimada o no—, su estructuración preestablecida, para traducir con total inmediatez aquello que de otro modo sería inexpresable.⁸

⁸ “Juan Sánchez Peláez: En el misterio y la plenitud de la poesía”, *Extramuro*, 2, Caracas, mayo de 1973, pp. 68-71.

En 1943, o hacia finales de la gran conflagración mundial, Sánchez Peláez retorna a la patria como profesor de castellano en Maturín y Cumaná para el Liceo “Miguel José Sanz”. Posteriormente se marcha a Maracaibo y subsiste de enseñar español y traducir del inglés para el Departamento Legal de una compañía de hidrocarburos, la Creole. En Carabobo se emplea como director de publicaciones universitarias. Alrededor de 1950 está de nuevo en Caracas. Entra en contacto con el grupo Sardo, una cuadrilla de inspirados formada por algunos incipientes y otros maduros escritores: Guillermo Sucre, Adriano González León, Salvador Garmendia, Luis García Morales, Rodolfo Izaguirre y Ramón Palomares. Sin embargo, pesa a esta coyuntura generacional, para el profesor Antonio Urrello

Dentro del panorama nacional venezolano, en especial obedeciendo a razones cronológicas, se lo puede ubicar dentro del grupo «Contrapunto» que marca su aparición en 1948. Sin embargo, su asociación con «Viernes» es más íntima. Este grupo puso en circulación una publicación del mismo nombre. *Viernes* trató de incorporar los aspectos más modernos de la literatura contemporánea de proyección continental a la escena venezolana, produciendo poetas de significación como Humberto Díaz-Casanueva y Rosamel del Valle.⁹

He aquí la cronología: Viernes, Contrapunto, Sardo. Años de acusada efervescencia asociativa. Tiempo de recomposición y de replanteamientos en mitad del siglo y aún en sintonía con la incendiaria estela de las vanguardias. Como sea, ya para septiembre de 1949, Sánchez Peláez había fundado un espacio efímero, *El perfil y la noche*, en mancuerna con el patriarca Vicente Gerbasi, quien saluda con entusiasmo y confianza los prolegómenos del poeta en ciernes, declarando en un temprano artículo, que

⁹ “Una dirección en la poesía de Juan Sánchez Peláez”, *Imagen*, 67, 3-10 de octubre, Caracas, 1972, pp. 5-7.

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, ciudad donde nació y ha pasado algunos años de su taciturna existencia, y de Santiago de Chile, donde estudió y fue asistente a las peñas del grupo Mandrágora, cenáculo de jóvenes poetas y prosistas chilenos, entre los que destacan Eduardo Anguita, Braulio Arenas y otros.

En Chile, tierra de turbulentas luchas y de buenos poetas, Juan Sánchez Peláez se dio cuenta de los problemas de nuestro tiempo, entendió a cabalidad la poesía moderna, supo concebir la belleza según las más nuevas corrientes estéticas, y desentrañó de su propia alma un lenguaje concreto y lúcido, mediante el cual una maravillosa atmósfera subjetiva unge un rico mundo real.¹⁰

Ingresa en el Servicio Exterior al promediar la década de los cincuenta y es remitido a las agregadurías culturales de Bogotá y Madrid. Para los sesenta y setenta radica en París y Nueva York en calidad de periodista de la Radio Nacional Venezolana. Graba e impulsa, desde esta instancia, el programa “Aventuras de la realidad”. Los decenios posteriores transcurren en Caracas. Salidas regulares a España, Sudamérica, Francia y Estados Unidos. En 1975 su libro *Rasgos comunes* se alza con el Premio Nacional de Literatura. Con los poetas Ramón Palomares y Rafael Cadenas merece, en 2001, el doctorado *honoris causa* de la Universidad de los Andes. Fallece el 20 de noviembre de 2003 en la capital de su país, durante el proceso de revisión de galeras de la edición de su poesía completa en la casa Lumen, de Barcelona, aparecida en 2004 gracias a la conducción de María Magdalena Coelho, viuda del poeta, y de Ana Nuño, concedora de la obra de su compatriota e impulsora de esta iniciativa editorial. La sinopsis de la contratapa ratifica algunas sospechas acerca de la voluntad del bardo de Guárico de

¹⁰ “Un poeta venezolano que sólo conocen algunos poetas”, «Papel literario», *El Nacional*, Caracas, 25 de junio de 1950.

abstraerse no únicamente fuera de reflectores, sino incluso de toda poética que oliera a tumulto, a discurso manido, a concurrencia de muchos:

Autor de una obra escasa y rigurosa, cuajada de turbadoras e insólitas imágenes, el autor venezolano que hoy presentamos al lector español discurrió siempre por vericuetos apartados, entregado a la composición lenta de una poesía próxima al surrealismo, entreverada de sutil erotismo, humor terso y melancólica y memorable música verbal.¹¹

Los poetas no tienen biografía, escribió Octavio Paz de Fernando Pessoa, que influyó decisivamente en el venezolano. A la luz del aserto un tanto relativo; aprovechando, pues, el sentido que aboga en favor del anonimato, hay que conjeturar que los trazos del palmarés de Juan Sánchez Peláez laten bajo el mascarón de sus poemas, o bien, a entre líneas. No debe sorprender que en su *opera prima* prevalezca el motivo erótico, un tema casi infalible en un poemario inaugural. La suspicacia sobreviene cuando uno empieza a topar con los signos de una privacidad: nombres de personas y de lugares, situaciones demasiado concretas, pasajes cuya verosimilitud y alta sensibilidad parece brotar del retazo vivencial y no de la simulación, pese a la consistencia figurativa que demande el poema en proporción a su ímpetu:

Una mujer llamada Blanca manipula la jaula escarlata
del misterio
Sobrepasa el límite de una oscura potencia.
¿Grita, imagina, siente?
Teje una cáscara densa de brisa matinal, alivia piedras
decrépitadas.

¹¹ *Obra poética*, Juan Sánchez Peláez, Lumen, Barcelona, 2004, 263 p.

Se trata de un pasaje de “Aparición”, texto del primer libro de la bibliografía que nos ocupa en el presente estudio. La visión poética de la cita es naturalmente compatible con las condiciones biológicas ostentadas por el autor, Juan Sánchez Peláez, entonces veinteañero al componer *Elena y los elementos*. La hipótesis se afianza si ligamos los versos con la evocación que Braulio Arenas, preboste de Mandrágora, practicó mucho después de nuestro poeta, en 1976:

la presencia de entonces de ese venezolano joven, flaco y, por supuesto, enamorado, amén de ser un poco sin destino (como creíamos que lo éramos todos nosotros) y que compartiera con gran estoicismo, aquí en Chile, el pan y el pedazo de la «Mandrágora».¹²

Asimismo, sopesando la autenticidad de una voz lírica que siempre ofició desde el yo, hay episodios dramáticos que se filtran como insinuaciones de una semblanza velada, confundida acaso con la subjetividad del género o las tácticas de conmoción, lo que acontece en una estrofa del poema “V” de, igualmente, *Elena y los elementos*, quizá la colección lírica de mayores sugerencias biográficas de todo el *corpus*:

Y después, ¿te acuerdas?
Yo me acuerdo
Tu madre subyugada por tu padre.
Y después, ¿te acuerdas?
Yo me acuerdo
Todas las madres del mundo subyugadas por todos los
padres del mundo.

¹² “Los rasgos comunes de Juan Sánchez Peláez”, *El Nacional*, Caracas, 11 de noviembre de 1976.

Y después, ¿te acuerdas?

Yo me acuerdo

Todas las madres del mundo divorciadas de todos los
padres del mundo.

La probabilidad de hallarse ante una situación ficticia disminuye cuando cotejamos la cita con la siguiente declaración del poeta a su colega Miyó Vestrini:

Mi adolescencia fue dolorosa. La literatura se me presentó como una urgencia absoluta. Leía todo el tiempo. Era tímido. Tuve que luchar mucho contra la timidez y logré apenas unos pequeños triunfos.¹³

Verdades de perogrullo: la obra prefigura una vida y las confesiones sobre ésta son un destello para conocer algo más, una circunstancia que permita enriquecer la recepción del poema. No es prudente razonar la escritura a partir de confidencias de esta índole, sino conformar una reserva de información extraliteraria a la que, metidos en apuros de hermenéutica, sea confiable asistir. Lo que interesa es salir en acecho de algunos datos íntimos pertrechados en la poesía de Juan Sánchez Peláez, de manera que las disposiciones del texto sirvan como un manantial de suposiciones que faciliten tejer la presunta biografía del autor. Biografía literaria, cabe añadir, pues uno es el individuo que conduce el poema en calidad de actor, otro el que lo redacta y, por supuesto, otro el que revela a la prensa las condiciones de existencia del escritor de carne y hueso. El poema “VII” de *Animal de costumbre* abre con un capítulo adicional de la semblanza pelaciana que continúa siéndonos escurridiza, no obstante el carácter unipersonal de la materia:

¹³ “Juan Sánchez Peláez: En el misterio y la plenitud de la poesía”, *Extramuro*, 2, Caracas, mayo de 1973, pp. 68-71.

Mi padre partió una tarde a España.

Antes de partir me dijo:

Hijo mío, sigue la vía recta,

Tú tienes títulos.

En ésta época tan cruel

No padecerás.

Si avanzamos cuatro lustros, y nos situamos en el fragmento III del poema “Imágenes” de *Por cuál causa o nostalgia*, sexto volumen del poeta, corroboramos la congruencia interior del relato poético que el venezolano zurce entre libro y libro con los estigmas de la vida, las cicatrices de la memoria del yo parlante:

Esta vez es la abeja: Zumba en el fruto elegido.

Esta vez es mi padre: Me espera en Vigo.

(frente a los humanos debe transcurrir
y hacerme señas)

Primero, España; luego, Vigo. Las citas de sendos poemas adquieren verosimilitud y emotividad si las empatamos con una valiente confesión del poeta a Vestriini:

Mi padre nunca se conformó con el hecho de que yo no tuviera un título de profesor.

Me escribía cartas dirigidas al «profesor Juan Sánchez Peláez». Eso me hizo sentir culpable. He tenido que luchar contra esa conciencia culpable y cristiana de no haberle dado las satisfacciones que él deseaba.¹⁴

¹⁴ *Op. cit.*

Un autor que aplica tal cuidado en visitar sus inserciones, o en ser consecuente con el dinamismo y la nomenclatura de los sentimientos, al punto de generar un redondo sistema narrativo, es porque habla desde una convicción producto de la certidumbre que otorga la criba de la experiencia. En el trayecto de su poesía, Juan Sánchez Peláez esboza el fantasma de su tránsito por el mundo: el humo del pasado y la fulminación del presente. Un mesurado elenco de personajes y peripecias emerge a la superficie de la composición en un pálido, difuminado escenario. A veces los invitados al banquete del acto creador, que comporta un ejercicio de remembranza y ratificación afectiva, aparecen de frente o de perfil, directa o tangencialmente. Así ocurre con la madre del poeta, la aya, el hermano, los compañeros de generación, la concubina. Mediante la filtración de estos actores, el bardo de Guárico declina exhibirse por otro medio que no sea la poesía, reflejo intacto de nuestro pulso vital. Podemos darnos a hilvanar pasajes líricos de sugestiva índole autobiográfica con declaraciones contenidas en las reducidas entrevistas que ofreció, pero nuestro objetivo no es otro que el de atisbar en la obra la fuente alternativa (¿o tal vez cabría anotar nucleica?) de la que no resulta descabellado inferir los episodios de una existencia. Lo decimos con no poca reserva, ya que sabemos que la literatura, en cualquiera de sus derivaciones, implica también una franja de confluencia entre realidad y ficción, exactitud y distorsión. Contrarios a Sainte-Beuve y su “botánica moral”, que propone sumergirse en la vida de los autores para entender cabalmente sus libros, nosotros deseamos apenas postular el yo poético de Sánchez Peláez como una ventana provisional a los brumosos huertos de su vida. Y así, sin más preámbulo, entremos en materia a través de un recorrido general por el conjunto de los libros que componen la obra del poeta venezolano.

2. RECORRIDO BIBLIOGRÁFICO

2.1 Estrado introductorio.

Siete estaciones componen el sumario poético de Juan Sánchez Peláez: *Elena y los elementos* (1951), *Animal de costumbre* (1959), *Filiación oscura* (1966), *Lo huidizo y permanente* (1969), *Rasgos comunes* (1975), *Por cuál causa o nostalgia* (1981) y *Aire sobre el aire* (1989). La crítica se ha inclinado por cifrar en los volúmenes *Elena y los elementos*, *Animal de costumbre* y *Rasgos comunes* la producción más representativa, en la cual los presupuestos de esta misión lírica, ambiciosa en su esfuerzo de síntesis trascendental y codificación estilística de la experiencia tangible o intangible, parece realizarse con saciedad. No obstante, el gran poeta ecuatoriano César Dávila Andrade declaró que en *Filiación oscura*, la tercera de las colecciones

el pensamiento poético de Juan Sánchez Peláez, al exigir su más radical origen, disuelve instantáneamente el pensamiento constructivo que se nutre de la razón [...] un mundo así nos promete en cambio la intensidad embriagadora del segundo lúcido que nos libra del proceso del conocimiento y nos ofrece de golpe el ser abrupto.¹⁵

No fue el venezolano un autor tan prolífico como otros del mapa hispanoamericano; tampoco recurrió a la procura de géneros alternos ni la pertinencia de cada una de sus colecciones da señas de compulsión editorial. El mismo Julio Ortega ha apuntado que Sánchez Peláez «ha producido una decantada, brillante y ejemplar obra poética»¹⁶; o sea, el poeta dijo lo que tenía que decir, y esa honestidad para con sus afanes difusores le hizo deslizar un *corpus* modélico en tanto fiel a los ciclos de la expresión poética. Y es que nuestro autor empieza a desvelarse tardíamente en relación a la edad en que

¹⁵ “Juan Sánchez Peláez: *Filiación oscura*”, *Revista Nacional de Cultura*, 180, abril-junio de 1967.

¹⁶ *Antología de poesía hispanoamericana actual*, Siglo XXI Editores, México, 2001, 505 p.

se estrena la mayoría, digamos entre los 20 y los 25. Pero tampoco hay que alarmarse: *Elena y los elementos*, su *opera prima*, irrumpe cuando el poeta cuenta 29; a cambio, su publicación inicial está impregnada de una peculiar madurez en el manejo del material flamable de las emociones. Luego transcurrirá una media de seis años entre vendimia y vendimia, por lo que es viable aseverar que su producción siguió un ritmo de emisión sexenal, nada desdeñable para los lapsos que la poesía, un dominio ajeno a los plazos de la redacción programática de la prosa narrativa o del periodismo —que el poeta desempeñó por largos períodos en Estados Unidos y Francia— demanda para decantarse. El reciente lanzamiento de su poesía reunida, titulada *Obra poética*, bajo el sello de Lumen, atesora un agregado a este propósito: nueve poemas inéditos que a la postre habrían de integrar un octavo libro que la muerte impidió que cuajara.

Sánchez Peláez se explayó en un puñado de asuntos esenciales: la memoria, el erotismo, el recuerdo no siempre afortunado de la madre y del padre, la muerte como presencia inesquiva y medida de los hombres, el paraíso de la niñez. Cada una de sus colecciones conserva de manera profusa, o dosificada, la mezcla de estas sustancias eclipsantes. A juicio del poeta Eugenio Montejo,

muchos de los textos [de Sánchez Peláez] se apoyan sobre esta premisa de fórmulas recurrentes; retoman, en distintos planos, el motivo mítico que reaparece en su creación [...] Fragmentos dispersos reinvocados sobre la iluminación de un instante que se corresponden entre sí dentro de un poema total único¹⁷.

La trayectoria de los contenidos de Juan Sánchez Peláez es, hasta determinado punto, la renovación de sus motivos perennes en distintas modalidades de escritura. Pero tan pronto verificamos los moldes poéticos que barajó —verso, poema en prosa, oración

¹⁷ “La aventura surrealista de Juan Sánchez Peláez”, *La ventana oblicua*, Universidad de Carabobo, Valencia-Caracas, 1974.

aforística, versículo—, reparamos que igual acudió a ellos desde un primer momento, combinándolos según la intencionalidad. Desde sus libros incipientes, Sánchez Peláez encontró las disposiciones de su voz; así, no hizo sino activar en ocasiones diversas la oportunidad de tales paradigmas. Interactuando con la réplica latinoamericana del surrealismo en su efímero período chileno, Sánchez Peláez atraviesa efectivamente un lapso surrealista manifiesto en sus entregas de apertura. Sin embargo, pareciera que el surrealismo fue una estación perpetua, una manera de vivir el amor y asumir la vida diaria, de afrontar las grandes preocupaciones y concederles registro en el código de la página. Hablo de un surrealismo pleno y, en consecuencia, vocacional, sin un ápice de escuela, apostolado ni actitud programática, cual lo facilitan percibir los referentes tan personalísimos que nutren los audaces lienzos de su iconografía literaria. Imágenes arraigadas en lo más profundo de su retentiva y surgidas de esa carburación lúcida y sorprendente de la doctrina. Efectuemos, sin mayor demora, un paseo sinóptico por las parcelas de su compendio lírico.

2.2 *Elena y los elementos (1951).*

Compuesta por diecinueve poemas, la colección que inaugura la bibliografía de Juan Sánchez Peláez resulta premonitoria en tanto consigue perfilar desde el principio dos fundamentales consignas de su temática, la mujer y el individuo, así como dos estados aproximativos para el tratamiento de sendos asuntos: erotismo y nostalgia. La nota destacada radica en la madurez de la voz poética de un joven que está por arribar a la treintena. Con su debut, el venezolano proyecta la impresión de mostrarse ya instalado en las asignaturas que lo agujonarán y en la manera de escudriñarlas, poseedor de un tono propio. La madurez elocutiva no trunca las preocupaciones de la edad biológica.

El poeta enfatiza la experiencia erótica y el prurito existencial. La diferencia no yace en el valor confesional de ese bagaje, ni en la osadía de la especulación ontológica verificada desde el ofuscamiento lírico, sino en el temple revelador de la expresión novedosa. Juan Sánchez Peláez sienta el patrón de una poesía llamativa por fascinante e indagadora, deliberadamente cifrada en calidad de fenómeno estético y vehículo cognoscitivo. Elocuencia y tremendismo se traslapan en un episodio cuya intensidad parece acotada con el criterio de las más exigentes conciencias verbales. En el plano formal, esta intensidad tiene efecto con el predominio del versículo, una cadencia proclive a desbordar los metros históricos del idioma eludidos para burlar los visos de un orden lógico preestablecido de los que el poeta busca liberarse. En su reseña, el también poeta y crítico Juan Liscano saludó esta veta controversial por

la violencia de las imágenes, de la audacia de la escritura en la que abundan neologismos y giros arbitrarios de sintaxis, de lo complejo de la inspiración que extrae del mundo onírico su simbología y con ella elabora toda una mitología particular, de la acritud de las expresiones, de la obsesión sexual, de la rebeldía asfixiada y la melancolía desesperada que lo alientan.¹⁸

Aparte de Liscano, escribieron sobre *Elena y los elementos* Oswaldo Barreto, Ennio Jiménez Emán, Hanni Ossott, Guillermo Sucre y Pedro Ugalde, entre otros.

2.3 *Animal de costumbre* (1959).

El segundo libro se desmarca del previo en la medida que induce una permuta en las materias de interés y sus respectivas plataformas anímicas. El erotismo tenaz cede a la

¹⁸ “Juan Sánchez Peláez: *Elena y los elementos*”, *Revista Nacional de Cultura*, 89, noviembre-diciembre, Caracas, 1951, pp. 250-252.

visitación del recuerdo. La memoria comienza a decantarse como otra de las agendas primordiales del fuero pelaciano. En una tentativa de contacto con la atmósfera del origen, el poeta resarce los momentos nucleares de la niñez. Hay, sin embargo, un afán de solazarse en la escenografía del recuerdo, como hallar en él un placer emotivo o un diorama de pinceladas apropiables en virtud de sus rasgos vívidos. Igualmente, a la par de los afectos sanguíneos y los seres entrañables que afloran como estigmas de una enfermedad subcutánea, la de la nostalgia, otro de los filones del itinerario es la asimilación del tópico ciudadano. El vate egresa provisionalmente del ruedo íntimo para incursionar en los espacios colectivos, los del trabajo y la convivencia cívica, sólo que su mirada, presa del hastío y el desencanto, saldrá de Baudelaire para complementarse en Eliot. Por un lado, la conciencia autónoma del individuo frente a la rapsodia de la urbe caótica; por el otro, la sensación de enajenamiento glosada como una réplica del poeta a las conquistas de la ciudad moderna. El venezolano rinde culto a la tradición problematizante de la poesía sobre la metrópoli; a cambio de recurrir a este dominio, le aporta una singularidad literaria y situacional que hacen de pronto desaparecer todo rastro de género, dando lugar a un hermetismo de acentos místéricos e implicaciones personalísimas que alterna con otras piezas de obvia inclinación amorosa a lo largo de los veintiséis textos seriados que integran la suma. En el ámbito de la construcción, el verso lacónico suplanta el versículo en lo que cabría suponer un repliegue de impulsos y energías hacia rubros no propicios al entusiasmo fabril. Al comentar el volumen, el destacado ensayista Guillermo Sucre apuntó la ampliación del espectro temático:

El sexo y el amor han jugado un papel esencial en la poesía de Juan Sánchez Peláez; pero a ello se añade hoy el drama cotidiano y aniquilante del hombre: la oscura y continua vivencia de una facticidad sin grandeza, el desconcierto existente entre los sueños y la realidad, y, paralelamente a esa desgarrada instancia, una lúcida y con-

movedora evocación de la infancia, un aproximarse a los mitos y a la ternura del corazón en medio de la abolida felicidad del mundo.¹⁹

Aparte de Sucre, escribieron sobre *Animal de costumbre* Raúl Gustavo Aguirre, Elio Mujica y Antonio Urrello, entre otros que han abordado el volumen en ensayos sobre la poesía de Sánchez Peláez.

2.4 *Filiación oscura* (1966).

La tercera publicación desbroza a un poeta que promedia los cuarenta, estadio que ha venido a ensanchar los horizontes de la madurez humana y, desde luego, literaria. La cita de Rosamel del Valle que encabeza el libro ratifica la vigencia de la adscripción surrealista en nuestro autor, misma que engloba tanto una filosofía de la composición, para decirlo con Poe, como la ética del compromiso exploratorio aherrojado a la consecución de la poesía. Por las acciones de profundización en que se enfrasca una mayoría de los veinticinco poemas del recorrido, la escritura se torna doblemente compleja al involucrar en las operaciones de la imaginación el cuestionamiento del yo. Incógnitas de lenguaje encubren incógnitas de contenido. El bardo de Orituco prosigue sometiendo a examen circunstancias sociales y políticas; asume la postura de espectador crítico e induce a la poesía los reveses, las paradojas de su condición de cara al régimen dictatorial de Marcos Pérez Ramírez. Acorde a los requisitos de su programa, el autor sortea el panfleto y opta por la contención sublimada, una suerte de reducto en que concurren la ironía y el humor, la sátira y el sarcasmo codificados en parábolas que mantienen a salvo la dignidad figurativa del poema, el matiz lírico. A este respecto, la trinidad armada por la línea breve, el versículo y la prosa alcanza

¹⁹ “Juan Sánchez Peláez: *Animal de costumbre*”, *Sardio*, 5-6, enero-abril, Caracas, 1959, pp. 411-412.

grados de equilibrio y plenitud que tenderán a cristalizar ulteriormente. A juicio del poeta Ramón Palomares

ya no es el cielo adolescente ni el escepticismo de un ser duramente golpeado por la realidad los elementos que enmarcan el sentimiento dominante; muy de otro modo, una terrible angustia, una actitud de solitaria indefensión se convierten al encuadre del libro cuya experiencia solitaria, arrinconada y sin salida posible, se refugia en el misticismo.²⁰

Aparte de Palomares, escriben sobre este libro —que delimita un nuevo estadio en la obra de Sánchez Peláez— el magnífico poeta ecuatoriano César Dávila Andrade y los ensayistas, también venezolanos, Jesús Sanoja y Ludovico Silva.

2.5 *Lo huidizo y permanente* (1969).

Con el cuarto título, Juan Sánchez Peláez se localiza un poco más allá de la mitad de su producción. Han transcurrido casi veinte años del primer volumen. Pronto el poeta cumplirá medio siglo. El germen quevediano de la nueva ofrenda rebasa el epígrafe y cala en el discurso. Una lúdica y fragmentaria perorata sobre el paso del tiempo es el objeto del tomo, el de mayor concisión de la bibliografía: once poemas numerados. La poética en jaque no deja sitio a dudas. Las constantes de suyo vuelven a suscitarse con acierto. La sustantivación de entidades abstractas, ligada al uso de la aliteración, la anáfora y la asonancia despejan el acceso al hermetismo simbolizador con que suele proceder el poeta. No obstante, hay materias que no toleran ambigüedades, tales como el erotismo nostálgico o el conjuro de los instantes de fruición amorosa, tocados por la

²⁰ “Juan Sánchez Peláez: *Filiación oscura*”, *Cultura universitaria*, 92, julio-diciembre, Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1966, p. 20.

tangente, pero que constituyen uno de los pilares de la obra pelaciana. La última pieza del conjunto ejemplifica la insistencia en los picores substanciales. Luego de discurrir en torno a las inquietudes que ciñen la averiguación de sí mismo, el poeta se permite apuntar que «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.» Este sintagma conflictivo sobre el que se eleva la dialéctica entre lo efímero y duradero fue asumido por el académico Pedro Cuartín como la

conjunción de antípodas y disyunción de las paridades: requiebro de la coordinación lógica y entrada en el mundo negado por el discurso ordinario. Lo huidizo se concentra en las múltiples posibilidades de lectura, de sentidos, y lo permanente se corresponde con la concreción del texto difusor de súbitos resplandores. Son dos caminos que se juntan y se ofrecen: el movimiento de fuga y la inmovilidad de la aprehensión.²¹

Para otros interesados en la propuesta de este libro, como Jesús Sanoja, Raúl Gustavo Aguirre y Gabriel Jiménez Emán, la poesía del venezolano introduce a partir de aquí un grado de intelección no antes presente o apenas insinuado, a través del cual el autor se permite meditar acerca de la naturaleza y la capacidad de la palabra en su misión de procesar fielmente la dimensión interior del sujeto. Según aprecia el tercero de ellos,

el tono global de la poesía de Juan Sánchez Peláez experimenta un cambio hacia el afianzamiento reflexivo. Como si se abriera una puerta de conocimiento: lo coloquial

²¹ “En el aire enrarecido de *Lo huidizo y permanente*”, *Solar*, 7, julio-septiembre, Mérida, Venezuela, 1991, pp. 21-24.

y lo dramático conducen hacia una evidente voluntad de meditar sobre la propia soledad, lo cual queda constatado en los libros siguientes ²²

Hasta cierto punto, *Lo huidizo y permanente* prepara el terreno para el advenimiento de la que constituye la colección más ambiciosa de Juan Sánchez Peláez en tanto que aglutina buena parte de los hallazgos globales de la escritura pelaciana, en lo formal y en lo temático, afianzándolos con un espontáneo y sabihondo nivel de persuasión. Lo veremos en el párrafo que sigue.

2.6 Rasgos comunes (1975).

Junto al poemario de menor extensión, Juan Sánchez Peláez rubrica el más dilatado, una colección de cincuenta y dos unidades textuales. Algunos han referido esta quinta aventura publicatoria como un renacer de la lírica del orituquense, cuando no su mejor volumen, ponderado sobre el resto de los trabajos por capturar el auge vital del autor y, en consecuencia, la cota suprema de una madurez estilística aunada a las lecciones de la existencia. A vista de pájaro, el aspecto relevante sería una sintaxis holgada o de una soltura adiestrada en el rodillo del fraseo coloquial, misma que no cesa de sugerir una parodia culturizante de ciertas oraciones hechas, ciertos enunciados que derivan del inconsciente de la grey en virtud de su naturalidad y regusto a sabiduría empírica. El poeta retoma el hilo de sus incumbencias —el potencial revelador del acercamiento erótico, la memoria como recipiente de esperanzas—, echando mano de la expresión conversativa, en concreto del indiscriminado barajeo de la prosa cual recurso idóneo para canalizar los menesteres de una zona franca en que presente y pasado, ficción y

²² “Juan Sánchez Peláez: El lugar de la revelación”, *Imagen*, 100-72/73, diciembre de 1990-enero de 1991, Caracas, pp. 10-11.

realidad, coalescen sus reinos en pos de la utopía. El rótulo del libro cobra, en dicha tesitura, sentido exacto, aludiendo a las señas que afirman la especie en el planeta, en la historia íntima del orbe. Mediante la inmersión en el sustrato identitario, Sánchez Peláez redondea definitivamente su prisma temático con la ristra de preguntas eternas que la poesía intenta contestar desde el Romanticismo: ¿quién soy y por qué existo?, ¿para quién respiro?, ¿hacia dónde voy? Para Humberto Díaz Casanueva, decano del surrealismo latinoamericano, las cualidades de los poemas de *Rasgos comunes* logran configurar un libro

sobrio, concreto, cargado de materia, alejado de la introspección mística, afanado por la comunicación humana: la economía de medios va a la par con un mayor contenido emotivo y un original refuerzo de la imaginación simbolizadora. En vez de excluir y aceptar lo fácil y literal, va de la circunferencia al centro, buscando lo arcano e inaccesible. No puede hablarse de progresión en su desarrollo poético sino de sincretismo de nuevos aspectos de su expresividad poética ²³

Aparte del maestro Díaz Casanueva, escriben de este espléndido destino de la odisea lírica pelaciana, que establecerá un hito en la lírica contemporánea de Venezuela, los poetas Octavio Armand y Luis Alberto Crespo, conocedores de la obra y la persona de Juan Sánchez Peláez.

2.7 *Por cuál causa o nostalgia (1981).*

La sexta colección de Juan Sánchez Peláez, articulada de veintiún poemas, se inclina por la destilación del cuerpo verbal. Los poemas dosifican sus palabras y la escritura

²³ “*Rasgos comunes* de Juan Sánchez Peláez”, *Revista Nacional de Cultura*, 225, junio-julio, Caracas, 1976, pp. 23-30.

queda prácticamente atomizada sobre la página, circunscrita a los márgenes en los que fluctúa la espora de los renglones más prolongados. La contracción del flujo vocálico repercute en el acabado del poema. La prosa abdica en provecho del verso y el verso en favor de una cesura que tiene por pauta la diseminación. El Mallarmé de *Un coup de dés* parece haber inspirado el viraje hacia el adelgazamiento del texto. No obstante, el venezolano reitera, de nuevo, su fidelidad al credo de André Breton. La austeridad de palabras no soslaya el lienzo de la metáfora electrificante ni tampoco la depuración cancela la imagen suntuosa, tan arraigada en el sistema pelaciano. El poeta amalgama un modo, adapta de buenas a primeras una prosodia en la que la obstinación en ciertas partículas del tejido semántico sintoniza con el aislamiento gráfico de los significantes en el devenir de la composición. El vigor expresivo no se ve aminorado. La nostalgia vuelve a acudir al repertorio de motivos o temas; igualmente, un aura de inviabilidad o frustración tanto por la resaca de anhelos no llevados a término como por el rosario de síntomas que delatan la finitud del ser humano. Por ende, imperan aquellos poemas abocados a deglutir el *temps fugit* y sus indicadores: la vejez, la prevalectencia de las estampas del recuerdo, el presentimiento de la muerte, la rebobinación mental de la experiencia. Pese al estallido del argumento tanático, el autor rinde homenaje a sus guías literarios, aprovechando la coyuntura de un pasaje relacionado con la enseñanza poética o vital de los maestros. A la par, la aguda percepción de la flora y de la fauna culmina su función de estímulo imaginativo, fin en sí mismo y criatura emblemática; en síntesis, de epifanía del ímpetu primigenio que temple las premisas genésicas del poeta en el decurso de su trayectoria. Para el crítico Leonardo Padrón, Juan Sánchez Peláez se nos desvela aquí —luego del largo recorrido que ha implicado una vida toda dedicada al seguimiento del fenómeno poético, que implica a su vez la vigilancia del mundo y su trasfondo cósmico— como

un poeta rigurosamente fiel con sus obsesiones. El signo del aullido humano, el cuchillo de la nostalgia, el asombro ante lo que le sigue revelando la escritura y hasta la gran reina de su vigilia, la mujer, aparecen acompañándolo.²⁴

Por su parte, Guillermo Sucre insistió, en un conocido libro de ensayos sobre la poesía hispanoamericana, clásico de esta materia, en observar la desaceleración del programa de exuberancia vocalizadora tan característico del primer Sánchez Peláez:

Plenitud desterrada y lucha tenaz contra la muerte, lo imaginario [...] es también una sabiduría para enfrentarse a la complejidad del mundo [...] Es un libro que asombra por su escritura misma: poemas breves, o de versos muy cortos imprevisiblemente espaciados en la página, rodeados de mucho blanco, parecen el dibujo —muy diestro, muy preciso— de un pensamiento que sabe callar al hablar. Algo más que la purificación de la palabra: su secreta alquimia.²⁵

Otro en escribir sobre este penúltimo volumen del bardo de Guárico fue el joven poeta Luis Pérez Oramas, quien apuntó, a propósito también de la aparición de la colección postrera *Aire sobre el aire*, que en ambos libros, caracterizados *grosso modo* por las constantes de continente y de contenido, la escritura pelaciana encuentra, finalmente, «su rara perfección, una intensidad formal en el despojo lírico que sólo puede calificar el término antiguo con que Gracián aconsejaba la brevedad genial a los autores de su tiempo: la extremosidad»²⁶.

²⁴ “Juan Sánchez Peláez: Una poética bajo el látigo de oro”, *Escritura*, 21, enero-junio, Caracas, 1986, pp. 101-135.

²⁵ “La metáfora del silencio”, *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana*, Fondo de Cultura Económica, México, 1983, pp. 301-304.

²⁶ “Juan Sánchez Peláez: Rasgo común, moderno rasgo”, *Juan Sánchez Peláez ante la crítica*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1994, p. 272.

2.8 *Aire sobre el aire* (1989).

El poeta que suscribe el séptimo y último volumen de Juan Sánchez Peláez frisa los setenta. Poemario de la postrimería este que consolida el programa de despojamiento retórico emprendido en la colección anterior. El rótulo del libro lo anticipa. Levedad sobre la levedad. La postulación de la muerte como la madre de los viejos cobija los supuestos. El poeta ingresa en el tramo de las evocaciones, donde las antiguas lecturas formativas rumbo a lo desconocido —Nerval, Pound, Moro— ayudan a mitigar el tránsito adquiriendo utilidad de viático, deparando sus verdaderos frutos a la espera de ese nacimiento inverso que acoge la acepción de la partida. Así, en los trece poemas que enumeran el índice —un contenido etéreo, acorde al soplo de epílogo vital que lo anima—, prevalece la espiritualidad sobre el banquete sensualista, el sentimiento de pertenencia sobre la condición del encuentro sexual. Pero el soplo pasional continúa intacto en la rememoración de la carne, tanto como en la manufactura de la expresión poética orientada por una inmarcesible aptitud de asombro. La asociación inaudita prosigue dando pábulo a la sorpresa, cual recomendaba Reverdy. No obstante, pese a los artificios, el sesgo de ideas conclusivas se impone a la codificación preciosista de la locución como el gesto de una despedida. En la opinión de Julio Ortega

Las voces de la intimidad son aquí la intimidad misma, esa intimidada sensibilidad a flor de palabra, tocada por el asombro y la agonía de los nombres que caben en una mano y son el mundo. Por eso, en este libro predomina una de las entonaciones de lo

íntimo: la oración, ya no a los dioses o las diosas sino a la hora que llamamos nuestra entre los nuestros.²⁷

Por su cuenta, en un análisis global de las dos entregas postreras del orituquense, Luis Pérez Oramas, a quien referimos poco antes, estimó que

Los signos visibles de este rasgo definitivo de la obra de Juan Sánchez Peláez son, fundamentalmente, dos: una asunción de la distancia que es como una soberanía emocional —yo quisiera decir reciedumbre y estoica abnegación— de la experiencia [...] y una asunción de la pasión en el sosiego²⁸

Y con estas palabras que bien pueden sellar nuestro resumen de la curva de desarrollo que siguió la obra pelaciana, revisemos a continuación en qué consistió el influjo de la vanguardia del surrealismo en los modales poéticos del venezolano. Esto de lo general a lo particular, o sea, considerando los principios básicos del surrealismo fundacional, el francés, y transitando poco a poco hacia su concreción en el ámbito hispánico y el latinoamericano, hasta llegar al núcleo de relaciones que Juan Sánchez Peláez sostuvo con dicho movimiento. Sin embargo, comenzaremos deteniéndonos en lo significativo que resultó la creación literaria del poeta José Antonio Ramos Sucre en la confección de la visión y el temperamento líricos de nuestro autor. A este conjunto de elementos determinantes en el fuero poético de Sánchez Peláez lo hemos llamado su ascendencia literaria.

²⁷ “Vivir en la palabra. Lectura de Juan Sánchez Peláez”, «Papel literario», *El Nacional*, Caracas, 29 de julio de 1990.

²⁸ “Juan Sánchez Peláez: Rasgo común, moderno rasgo”, *Juan Sánchez Peláez ante la crítica*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1994, p. 272.

3. ASCENDENCIA LITERARIA

3.1 La lección de José Antonio Ramos Sucre.

No seremos los primeros en señalar que la poesía de Juan Sánchez Peláez tiene uno de sus arquetipos de empeño creativo en la escritura de su compatriota José Antonio Ramos Sucre, autor de espíritu decadentista cuya obsesión por el vocablo preciso y la coacción de atmósferas de suspenso enunciativo constituye un prefacio de la exigencia con que los contemporáneos habituaron dar coherencia a sus mundos ficcionales. La vida de Ramos Sucre comienza en el siglo XIX y remata cuatro decenios después, en pleno auge demostrativo de las vanguardias. Su pneuma vital se halla impregnado de supervivencias decimonónicas orbitadas en torno al *pathos* romántico de la incurable melancolía, así como de los estímulos urbanos que allanaron las puertas del arte y la literatura a un nuevo aire de innovación, apuesta, riesgo y aventura que inició con el cubismo y el futurismo y tuvo quizá su mejor cota en las aportaciones del surrealismo. Nacido el 9 de junio de 1890, la misma década en que Breton y Tzara, por ejemplo, la estela de Ramos Sucre representa a partes iguales, a diferencia de los otros, el alma de la transición secular: por un lado está su apego a los procedimientos y dioramas del simbolismo parnasiano, por otro el deseo de transgredir filiaciones para instalarse de lleno en una estética que sin perder sintonía con el cosmopolitismo que otorgan las influencias, permitiera carburar los conflictos inherentes a la intransferible mentalidad del poeta. Pero, más que trasponer el cruce de centuria hacia la tierra prometida de las vanguardias experimentales, que entonces no encarnan sino una espejeante utopía, el mortificado prosista de Cumaná, que habrá de morir lejos de su país, en Ginebra, el 13 de junio de 1930, parece identificarse mejor con los postulados del Modernismo. En sus piezas late más que una iconoclastia de carácter inédito, el prurito de la perfección

formal y la rara añoranza de un orden imaginario supeditado a la fantasía. La ruptura no se cumple sino en la voluntad de trascender la realidad objetiva, literal, con tal de validar universos alternos de cierta irrealidad que logren equiparar la experiencia con la fabulación. Esto no conlleva pensar que Ramos Sucre haya sorteado, como tantos preciosistas, el toro del conocimiento empírico en beneficio de la especulación o el sofisma; lo que intentamos afirmar es que la obra de tan crucial autor venezolano se desarrolla en un marco epocal dentro del cual la desesperación existencial no se halla reñida, o no perturba, el afán de trabajar el producto literario como un artefacto de ebanistería. Pareciera, en todo caso, que la peripecia biográfica que erosiona al sujeto lírico, presunto *alter ego* del escritor, dejase en la tarea compositiva el último reducto de una dignidad maltratada por los acontecimientos. Dueño de un temperamento afín al de José Asunción Silva, Julio Herrera y Reissig o Julián del Casal, Ramos Sucre establece un insoslayable parámetro de elaboración poética con el cual se medirán las generaciones posteriores, donde Sánchez Peláez. Cuando aquél periclita, éste cuenta apenas con 8 años. Es posible que desde sus andanzas escolares el fatal desenlace y las enigmáticas tramas del responsable de *La torre del timón* (1925) hayan inquietado su curiosidad y fomentado la afición de ejercer el arte de la agudeza verbal.

Para el crítico Joaquín Marta Sosa, José Antonio Ramos Sucre instituye, junto a Salustio González Rincones (1886-1933) y Rafael José Muñoz (1928-1981), uno de los tres cimientos de la lírica venezolana de hogaño. Marta Sosa los refiere como una «trilogía de “raros”»²⁹ en tanto que son «excéntricos, marginales con respecto a los cursos dominantes»³⁰. El tercer nombre, el de Rafael José Muñoz, pudiera ser puesto en tela de juicio, pues desde una óptica promocional queda fuera del arco temporal en que se gesta y despliega la tarea de los otros dos, tanto que el propio Sánchez Peláez

²⁹ *Poetas y poéticas de Venezuela* (Antología 1876-2002), Bartleby Editores, Madrid, 2003, p. 13.

³⁰ *Ibid.*, p. 13.

resulta inclusive mayor en edad. Sería paradójico que Muñoz, sin menospreciar sus méritos, se convirtiera en un precedente clave de Sánchez Peláez, cuando suponemos, a decir nuestro y de algunas de las opiniones vertidas en páginas anteriores, que éste, nuestro poeta, asume el punto de quiebra entre la modernidad y la contemporaneidad poéticas de Venezuela. No obstante, para Marta Sosa los mencionados nombres

siembran de atrevimiento, de mismidad solitaria y de retos que se asumen, de libertad y liberación, de huellas, en suma, que van a ser practicadas por otros poetas y poéticas en el camino verificado y posterior.³¹

Sin embargo, hay que consignar que la figura de Ramos Sucre termina siendo para él, Juan Sánchez Peláez, como para nosotros, «el verdadero e indiscutible fundador de la vanguardia»³². ¿Qué lo hace merecedor de tamaño privilegio? Para contestar con una conjetura de Joaquín Marta Sosa hay que anotar que

Su maestría en la elaboración del poema en prosa, la apertura temática y emocional hacia los mundos perdidos y antiguos, hacia las culturas originarias y germinales, su gusto por la narratividad, sus piedras mágicas en suma, como denominó Carlos Augusto León a su poética, deslumbraron en su descubrimiento y recuperación, y aún hoy continúan fascinando y marcando a todo aquel que se le acerca. Con Ramos Sucre estamos en presencia de la primera búsqueda atormentada de los absolutos como anillo donde está apresada la vastedad de la condición humana, una de cuyas habitaciones es la lengua, y este poeta la emplea con un rigor y una precisión casi inigualables.³³

³¹ *Ibid.*, p. 15.

³² *Ibid.*, p. 14.

³³ *Ibid.*, p. 14.

Frente a esa relación de cualidades, vamos sitiando el nicho supremo que engloba la herencia de este autor que sacudió, más que ningún otro, la conciencia de lo poético en la tradición nacional de Juan Sánchez Peláez; esto ya en vísperas de la revolución estética que deparó al frisar 1950 la eclosión de movimientos editoriales y tertulias animadoras vinculadas con el cambio de piel que cundía fuera de las fronteras. José Ramón Medina, cronista de las letras venezolanas, ha captado muy bien este relevo de estafeta alrededor del nuevo arte que pretende reflatarse y en el que emerge la voz de Sánchez Peláez, veinteañero:

Efectivamente, el año de 1950 se ha tomado como un punto de partida para las nuevas generaciones literarias de Venezuela. Ese año cierra la década del 40, llena de complejas y ricas manifestaciones para nuestras letras, y abre un nuevo ciclo, especialmente en el campo de la poesía. En él despiertan voces y acentos de diversa resonancia, con una gama de acusados valores que forman el testimonio de las más recientes tentativas poéticas. En realidad hay dos momentos en el proceso de estos últimos dieciocho años, que no se excluyen, sino que, por el contrario, se integran armoniosamente en el plano de la acción creadora colectiva, como no se excluyen ni se contradicen histórica ni estéticamente los jóvenes del 50 con sus predecesores inmediatos, que fueron los del Grupo *Contrapunto*.³⁴

Evitemos distanciarnos de Ramos Sucre y de los ponderosos resabios de su escritura. Destaquemos, en principio, que su obra completa, justo compuesta de tres libros —*La torre de timón* (1925), *El cielo de esmalte* (1929) y *Las formas del fuego* (1929)— es un vasto compendio de textos en prosa que vino a afectar positivamente, sobre todo, el quehacer de poetas y no tanto de narradores, pese a que la secuencia de algunos de sus materiales auspicia un patrón de impecabilidad expositiva y decoro estilístico para

³⁴ *Ochenta años de literatura venezolana*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1980, p. 261.

quien se decante por la cuenca del relato. Podemos afirmar que Ramos Sucre es una asignatura de culto entre poetas, dado que su enseñanza ha venido calando más en la consolidación de proyectos de imprescindibles escritores líricos. El poema en prosa que tanto prosélito ha generado en fechas recientes posee en él a un avanzado, si no es que a su más competente progenitor en el mapa latinoamericano. Por una razón u otra, Ramos Sucre se abocó a redactar lo que constituye su obra de creación a expensas de esta modalidad, entonces todavía incipiente en Hispanoamérica, del poema en prosa. Por ende, no sonaría tan descabellado certificar que estamos ante uno de los grandes profesionales de semejante categoría formal del continente. La prosodia de Sánchez Peláez, la amplitud de sus períodos, avizoró en la arquitectura textual de su coterráneo un horizonte a contemplar.

Pero, ¿cuáles son, en concreto, las señas del maestro en el receptivo lector que fue Juan Sánchez Peláez? Para averiguar hay que puntualizar los rasgos de la poética de Ramos Sucre de tal manera que atisbemos la posibilidad de verlos reflejados, en la proporción que corresponda, en la faena pelaciana. Tomando como punto de partida la enorme pertinencia del poema en prosa, citemos otra vez unas palabras de Joaquín Marta Sosa en las que nos reitera que José Antonio Ramos Sucre

Es el indiscutido maestro vanguardista del poema en prosa. Allí vertió la más compleja trama de la circunstancia y esencia humana, de la búsqueda de absolutos. En el empleo de las máscaras como textualidad dio a luz una férrea y persistente voluntad de escritura, con un lenguaje riguroso, preciso, a la par alegórico, enigmático, que pospone las significaciones gracias al recurso argumentativo emitido desde un peculiar anacronismo. Este parece eludir el presente para, muy por el contrario, ir más bien hasta su fondo verdadero de violencia, muerte, amenaza. Se aleja de la realidad para ejercer sobre ella una crítica implacable, elaborando personajes poéticos que se van renovando constantemente desde la vigilia, el espacio onírico, las ficciones y la

historia. Su presencia medular es el yo atormentado, silencioso, sombrío, evidenciado mediante un lenguaje perfecto, sobrecogedor, fascinante hasta el milagro.³⁵

Algunas de estas facciones de índole constructiva, vocabular, psíquica y moral suelen aparecer, por motivos de afinidades aleatorias, en la poesía del bardo de Guárico. La aproximación analítica de Marta Sosa supone el presentimiento de un *modus operandi* pero, igual, una etopeya. El trasvasamiento del material poético que alude el crítico en su comentario puede aplicarse a la logística creadora, las convicciones artísticas y el discurso escritural de Juan Sánchez Peláez. He ahí el «lenguaje riguroso, preciso, a la par alegórico, enigmático»; asimismo, «la vigilia, el espacio onírico»; y, para ir aún más lejos, «el yo atormentado, silencioso, sombrío, evidenciado mediante un lenguaje perfecto, sobrecogedor, fascinante hasta el milagro». No estamos muy seguros de que la retórica pelaciana albergue el uso «alegórico»; o bien, que el sujeto destaque por encubrir constantemente un «yo atormentado». Creemos, en todo caso, que el aspecto «sombrio» de su poesía surge intermitente y no se expresa tal un coeficiente perenne en el devenir de los significados. La dialéctica del argumento global de Juan Sánchez Peláez está protagonizada por una confrontación entre los iluminadores suministros de la experiencia y los oscuros, por así llamarlos, asaltos de la zozobra ontológica. Pese a la compañía amorosa, el individuo está solo; pese a las soledades cósmicas, el hombre tiene el amor y los frutos terrenales: la experiencia sensible. Por ello la memoria juega un papel esencial en el concierto de los temas pelacianos, merced a la cual la persona del poema guarda noticia del gozo pretérito y se asegura de hacer rendir las ofrendas del instante para conservar, a través de la retentiva, noción de sí. En la poesía de Juan Sánchez Peláez hay, efectivamente, como hacia el interior de las piezas de su paisano Ramos Sucre, mutismo, conmoción y perplejidad, mas el cariz «sombrio» se muestra

³⁵ *Ibid.*, p. 73.

tenue, disimulado, quizá más genérico y menos particularizado en peripecias. Para el reconocido poeta Eugenio Montejo esta finura y vigor en el despliegue y ejercicio de ciertos gestos e inmanencias tendrá su potestad, evidentemente, en el respaldo de José Antonio Ramos Sucre:

De él heredaré el trazo enfático y suntuoso de la palabra, así como una vigilancia tenaz que cuida la tensión de su poesía.³⁶

Igualmente, para el también poeta Juan Gustavo Cobo Borda, el autor de *Las formas del fuego* determinará profundamente la expectativa poética del joven Sánchez Peláez más allá del mero ámbito literario:

Ramos Sucre se halla presente en Sánchez Peláez de un modo quizás más decisivo: constituye una ética, una conciencia del poema. Y aunque el propio Sánchez Peláez haya reconocido su admiración por este solitario de las letras venezolanas, a la vez recóndito y preciso, también nos ha aclarado que su obra no viene de allí. Pero si bien es cierto que su obra no viene de allí muchos elementos de su poesía sí tienen su origen en el poeta insomne de *La torre de timón*. Un repaso de éste, su segundo libro, aparecido en 1925 mostrará las afinidades de entonación y clima y permitirá advertir mejor las suscitaciones que esta obra habría de producir 20 años después de publicada, y no leída. Es decir: con su escritura Sánchez Peláez inaugura la tradición contemporánea dentro de las letras de su país pero dicha tradición encuentra, gracias precisamente a su escritura, un insólito precursor dentro de su propio ámbito. Este no es otro que Ramos Sucre.³⁷

³⁶ “La aventura surrealista de Juan Sánchez Peláez”, *La ventana oblicua*, Universidad de Carabobo, Valencia-Caracas, 1974, pp. 151-160.

³⁷ “La poesía de Juan Sánchez Peláez”, «Papel literario», *El Nacional*, 17 y 24 de agosto, Caracas, 1980.

Ramos Sucre despierta en Sánchez Peláez las implicaciones estéticas del oficio, a la par de las vitales, que acaban finalmente aherrojando en el pensamiento del poeta sus responsabilidades para con el vocablo y consigo mismo. Para clausurar este tramo del apartado, reproduzcamos el asedio de José Ramón Medina acerca del predecesor de Sánchez Peláez, un asedio que, a su vez, linda con el retrato:

Introvertido, dueño de una asombrosa cultura conseguida en la aridez del medio venezolano de su época, escribió una poesía rara para su tiempo y, en cierta medida, fue un incomprendido. Porque era un poeta fuera de lo común y fuera de grupo, de talante taciturno, con que escondía el drama interior de insatisfechas instancias espirituales, como un río subterráneo. Aquel hombre ensimismado, concentrado en un esfuerzo intelectual que rebasaba la tarea corriente de la poesía, escribió en un lenguaje simbólico, que requería una clave para su interpretación. En el fondo no era sino la intimidad desolada y bronca de un hombre solitario que se manifestaba en medio de las más alucinantes y fantasmagóricas irrealidades de un mundo retorcido y hosco. A veces, la lectura de sus textos parece retrotraernos a la atmósfera eléctrica de aquellos desolados y humanísticos poemas de Rimbaud.³⁸

No queremos con estas líneas de Medina predisponer la cartografía instrospectiva de Juan Sánchez Peláez, pero sí relacionarlo con un núcleo de consanguinidad poética y hasta cierto punto temperamental, que invite a ir dibujando el árbol de la genealogía literaria y espiritual de nuestro autor. Sirva entonces la modelación de este paisaje de influencia, o determinación, para trazar de una manera cronológica la germinación de lo que será el proyecto lírico de Sánchez Peláez a partir de la ubicación histórica de la variedad de elementos que lo insemnaron. Pasemos, ahora sí, a los distintos ámbitos del surrealismo.

³⁸ *Ochenta años de literatura venezolana*, p. 64.

3.2 Surrealismo francés y surrealismo hispánico. Similitudes y variantes.

Sin pretender una radiografía puntillosa del surrealismo originario, que remonta como es sabido a los incisos del *Manifeste* de 1924, ni tampoco una comparación con una de sus repercusiones inmediatas, el surrealismo hispánico, trataremos de elucidar algunas diferencias que privan entre la corriente encabezada por Breton, que constituye por así decir un surrealismo tutelar, y la engrosada por miembros de la generación del 27, que fueron los primeros en acoger con simpatía las proclamas surrealistas en el seno de su programa. Tal es la situación de los Aleixandre, García Lorca, Alberti y Cernuda, por mencionar las voces que asumieron con gran persuasión los franqueos de la tendencia. Pero antes de vislumbrar el perfil de lo que pudiera denominarse la oficina ibérica del surrealismo, o el sucedáneo, echemos un vistazo a uno de los atisbos de la insurgencia gala según el ojo de Marcel Raymond, uno de sus escépticos, y por lo mismo, fieles evaluadores de la corriente:

En su sentido más estrecho, el surrealismo es un método de escritura; en el sentido más amplio, una actitud filosófica que es a la vez una mística (o que lo fue), una poética y una política. Respecto al primer sentido, he aquí la definición que da el *Manifesto* de 1924: “Automatismo psíquico mediante el cual nos proponemos expresar, bien verbalmente, bien por escrito, o de cualquiera otra manera, el funcionamiento real del pensamiento. Dictado del pensamiento, sin que la razón intervenga en él, y fuera de toda preocupación estética o moral.” Claro que este dictado —en que el escritor se reduce a obedecer las órdenes de *la voz*— sólo se produce en condiciones favorables; el sujeto debe abstraerse de toda realidad ambiente, cerrar en lo posible las puertas (los sentidos) que se abren sobre el mundo exterior, adormecer la razón a fin de mantenerse en un estado afín al sueño, y después de escuchar (pero sin ningún

esfuerzo voluntario) y escribir, escribir siguiendo el curso acelerado del pensamiento. Aquí existe el riesgo de eludir un segundo las tinieblas, de desembocar en un claro, de volverse consciente. Es indudable que en instantes privilegiados, muchos poetas han tenido la impresión de obedecer ciegamente a su pensamiento. Pero es difícil sostener la apuesta. Además sería un error reducir todos los modos de expresión del surrealismo al procedimiento de la escritura automática y considerar únicamente como “auténticos” los textos escritos al dictado y sin ningún *control*.³⁹

Rebobinemos: «En su sentido más estrecho [...] un método de escritura; en el sentido más amplio, una actitud filosófica que es a la vez una mística [...] una poética y una política». Si bien el paso del surrealismo por España posee los tintes de una moda o un estilo efímero, al menos en lo tocante a poesía, el de América Latina parece asumir lo mismo que el francés, según la perspectiva de Raymond, una apuesta vital, es decir, un fenómeno integral que conjunta pensamiento, sensibilidad y acción, cual sucede con figuras como las de los peruanos César Moro y Emilio Adolfo Westphalen. Juan Sánchez Peláez pertenece a esta familia, la de los que se decantaron por la asimilación del surrealismo en un «sentido más amplio», por reutilizar la expresión de Raymond, trascendiendo de la literatura y el arte a la vida, y viceversa, trayendo a la poesía, más allá de la belleza compositiva y los frutos del genio creador, los estimulantes, y no menos hermosos, desórdenes de la existencia, los profundos temblores del espíritu, la esperanza en la utopía y sus recurrentes sacrificios anímicos como temas secretos del contenido poético. Pero vayamos a las fuentes primarias del surrealismo con el objeto de ubicar en su justa dimensión la tentativa de sus exponentes, agrupados en torno del primer *Manifiesto* de esta descollante cruzada por la libertad del carácter fabulador del individuo:

³⁹ *De Baudelaire al surrealismo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1960, p. 242.

SURREALISMO: sustantivo, masculino. Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral.

ENCICLOPEDIA, Filosofía: el surrealismo se basa en la creencia en la realidad superior de ciertas formas de asociación desdeñadas hasta la aparición del mismo, y en el libre ejercicio del pensamiento. Tiende a destruir definitivamente todos los restantes mecanismos psíquicos, y a sustituirlos en la resolución de los principales problemas de la vida.⁴⁰

Por su parte Maurice Nadeau, en su *Histoire du surréalisme*, refiere otros atributos literarios del movimiento, viendo en el lenguaje su medio de realización más pleno en tanto que su expresión se hace sentir finalmente, con mayor énfasis, en el ámbito de la escritura. Las observaciones de Nadeau complementan las de Raymond y procesan las estipulaciones de Breton desde una posición de receptividad y empatía que les permite entender con holgura las tentativas de la tendencia. Escuchemos a Nadeau:

[...] En revanche, le moyen est désormais donné à ceux qui possèdent une inspiration vive et riche de la traduire en images fulgurantes, en rapprochements foudroyants, de faire, d'une façon continue et non plus momentanée, acte de poète, d'explorer l'inconnu avec autant de facilité que les facultés raisonnantes permettent à l'homme de se diriger dans la vie pratique.

Ce sera le moyen le plus souvent employé par les surréalistes, non pas toujours et par tous (Éluard, par exemple, a peu pratiqué pour son compte l'écriture automatique), et qui donnera suivant les individus des résultats inégaux, fruits non pas de talents différents, mais de natures diversement riches. Si une part de la production surréaliste est devenue, pourquoi le cacher? illisible, elle a néanmoins, pour les individus, joué son rôle de révélateur, donné des oeuvres qui s'égalent aux plus inspi-

⁴⁰ André Breton, *Manifiestos del surrealismo*, traducción de Andrés Bosch, Visor, Madrid, 2002, p. 34.

rées de tous les temps. La poésie devient une pratique qui révèle la personnalité dans son intégrité et son authenticité, et permet d’agir sur d’autres au moyen de communications mystérieuses. Le poète est celui «qui inspire», suscite des actes nouveaux, des pensées inconnues, des vies transformées. Il ne travaille plus dans une tour d’ivoire, il sécrete naturellement la poésie dans la vie de tous les jours, à laquelle il est mêlé et à qui il demande constamment des excitations nouvelles.⁴¹

El surrealismo francés se nos presenta como un magisterio ideológico y estético que extendiera sus dominios a los campos de la psicología, la antropología, la política y el arte; o sea, un movimiento integral que lanzase raíces en la demarcación de las ideas y del imaginario poético. Tinta ha corrido sobre la sagacidad con la que André Breton supo acercar a su proyecto de grupo los aportes del psicoanálisis, ligando, al unísono, la empresa con determinados lineamientos del marxismo. El lema “El surrealismo al servicio de la revolución” inscrito en el pliego del segundo *Manifeste* de 1930, posee connotaciones ulteriores a la interpretación exclusivamente artística. Breton aspira a inducir mediante la semilla de un arte transgresor en sus métodos, alineados en torno a la revaloración de la soberanía del subconsciente y del deseo como fuerza motora, la cuña de un viraje que empiece a operar en la célula que regenta, la de los surrealistas parisinos. Por algo Vittorio Bodini, en su breviario de *Poetas surrealistas españoles*, nos recuerda que

cuando hablamos del surrealismo francés sin estar obligados a especificar, no hablamos de los poetas o de la poesía surrealista, sino del extraordinario conjunto de terribles encantos que constituyeron el desafío surrealista, la promesa de ampliar prodigiosamente los límites de lo real mediante la penetración en los terrenos de la magia

⁴¹ *Histoire du surréalisme*, Éditions du Seuil, Paris, 1964, pp. 54-55.

y del sueño, la liberación de los tabúes, la supresión del umbral entre consciente e inconsciente ⁴²

Con esto vamos entendiendo que la esfera de acción del surrealismo francés abarcó tantos más rubros que la de estirpe ibérica, que parece limitarse, como lo demuestra la poesía de Aleixandre, Lorca y Alberti, al planeta de la literatura, o bien, de la escritura lírica. Esto no merma, sin embargo, su impacto en la calidad del texto; al contrario, tal vez promueve la concentración del talento, la capacidad o el esfuerzo creativo en el área que verdaderamente atañe: la fragua del poema. Bodini también lo ha percatado así, comprendiendo la irrupción del surrealismo en España como fruto de la coyuntura histórica de una hornada de poetas y no de la premeditación o la asociación deliberada de éstos alrededor de una causa común:

con el surrealismo español nos encontramos ante una posición inversa: existe un puñado de poetas surrealistas, pero no existe un movimiento, ya que el eje en torno al que gravitan es el generacional ⁴³

Hay que aceptar, pues, que el surrealismo hispánico abrevó en el francés, pero que le otorgó a su lectura de los postulados un inconfundible cariz estético con base en las particularidades del idioma, la imaginación, la idiosincrasia. La prueba radica en la superioridad que han cobrado *Poeta en Nueva York*, *La destrucción o el amor* y *Verte o no verte* en los anales del surrealismo occidental.

Fue el mismo Vittorio Bodini quien puso en tela de juicio la red de filiaciones surrealistas entre Francia y la península, quizás en afán de honrar la emancipación de los orbes poéticos generados por la acuciante y conmovedora facultad analógica de la

⁴² *Poetas surrealistas españoles*, traducción de Carlos Manzano, Tusquets, Barcelona, 1982, p. 30.

⁴³ *Ibid.*, p. 30.

generación del 27, la escuadra surrealista española por antonomasia que inauguró esta alternativa de expresión poética en nuestra lengua. El hispanista italiano se plantea las siguientes preguntas:

¿Existe un surrealismo poético español? ¿Y qué relaciones guarda con el surrealismo francés? ¿Corresponde a los caracteres generales de éste o se diferencia de él? ¿Y de qué forma? Y por último, ¿cuál es su validez poética?⁴⁴

Bodini reprocha a Guillermo de Torre y Ramón Gómez de la Serna que en sus estados de la cuestión sobre el desenvolvimiento de las vanguardias, *Qué es el superrealismo* (1955) e *Ismos* (1931), hayan eludido hurgar en el surrealismo español o aquilatar sus grados de existencia. Lo conveniente destacar, al margen de la omisión, es el hecho de que dos poéticas de tradiciones idiomáticas distintas coincidan en simpatizar con esta nueva fórmula de efusión artística que significó el surrealismo, pues los franceses que derivaron surrealistas —luego de surcar el dadaísmo— tuvieron un santuario en la poesía de Novalis, Hölderlin, Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont, mientras que por su cuenta los españoles venían de sopesar la “metáfora cúbica” de Luis de Góngora y de ensanchar las filas del ultraísmo, columbrando parcialmente en Mallarmé y Valéry un modelo de saciedad formal y asepsia escritural. Así, para Marcel Raymond

En su sentido más amplio el surrealismo representa la tentativa más reciente del romanticismo por romper con *las cosas que son* y sustituirlas por otras, en plena actividad, en plena génesis, cuyos móviles contornos se inscriben en filigrana en el fondo del ser.⁴⁵

⁴⁴ *Ibid.*, p. 7.

⁴⁵ *De Baudelaire al surrealismo*, pp. 248-249.

Esto en lo tocante a la matriz gala. En cuanto a la vertiente ibérica del surrealismo, en perspectiva de Vittorio Bodini, tenemos que

En los años 1924-25 casi todos aquellos poetas que unos años después se pasarían a las poéticas de la rebelión y de lo surreal, experimentaron la poesía pura con resultados excelentes.⁴⁶

Sin embargo, pese a no haber descendido del romanticismo, y de un modo parcial del simbolismo —a excepción de Cernuda, que leyó, tradujo y ensayó a los románticos ingleses—, los poetas surrealistas peninsulares hallaron en su relación genética con el purismo artesanal un aprendizaje, un saldo positivo para trabajar con responsabilidad el texto lírico:

Aquella disciplina, a la que deben, por una parte, una mayor limpidez semántica, con la eliminación de lo superfluo y de los grumos conceptuales y, por otra, el gusto por nítidas sinestesias y frágiles recuperaciones del instante, no esterilizó su inspiración.⁴⁷

Lo que sí es que una vez que se dio la eclosión del surrealismo en Francia, las formas de difusión con España no se hicieron esperar. Esto debido a la vecindad geográfica, desde luego, pero también, y quizá principalmente, al estrecho vínculo de algunos de los autores del 27 con las emergentes vanguardias; o, dicho de otra manera, a causa del espíritu vanguardista de estos poetas que se convirtió en el eje conductor, en el gran canal del surrealismo en la península. Pero el flujo fue recíproco. Del otro lado del Pirineo llegan igualmente, y en persona, las radiaciones del surrealismo originario,

⁴⁶ *Poetas surrealistas españoles*, p. 12.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 12.

estableciendo su pica al margen de sus fronteras. Los eslabones de esta operación son personajes de lujo: Gerardo Diego, Guillermo de Torre, Juan Larrea, José Bergamín; y de allende las montañas, André Breton, Pierre Picon y Louis Aragon. Después viene el grupo del 27 en su fase de consolidación, tal como plantea Bodini en los siguientes renglones:

Huidobro dio a conocer Reverdy y su teoría de la imagen a Gerardo Diego. El 17 de noviembre de 1922 André Breton pronunció una conferencia (*Les pas perdus*), en el Ateneo de Barcelona, cuando ya se estaba produciendo la crisis del dada frente al surrealismo. Las poesías surrealistas de Juan Larrea, quien había marchado a París en 1924 donde entró en contacto con los círculos dadaístas y surrealistas, salieron de los bolsillos de Gerardo Diego, quien las creyó creacionistas y como tales las dio a leer a los amigos poetas. Por eso, unos años después las publicó en cada número de su revista «Carmen». En el mismo año 1924, en que apareció en París el manifiesto surrealista de André Breton, la «Revista de Occidente» publicó un artículo de Fernando Vela sobre el surrealismo francés.

En 1925, la «Revista de Occidente» tradujo y publicó el manifiesto surrealista de André Breton. El mismo año Guillermo de Torre publicó un panorama de las vanguardias europeas en que dedicó extensos capítulos al dadaísmo y al surrealismo. Un artículo de Pierre Picon, fechado en París en 1925, se publicó en español en el mismo año en la revista «Alfar», con el título *La revolución superrealista*. También en 1925 se publicaron en «Alfar» un artículo de M. Arconada, *Hacia un superrealismo musical* y otro de José Bergamín, *Nominalismo superrealista*. También en 1925, el 18 de abril, en la *Residencia de Estudiantes*, donde vivían Lorca, Dalí y Buñuel y probablemente por iniciativa de estos últimos Aragon dio una conferencia contra la ciencia, el trabajo y la civilización.⁴⁸

⁴⁸ *Ibid.*, pp. 20-21.

En tanto asimilaban la fascinadora plataforma compositiva del proyecto surrealista francés, los peninsulares desempolvaban el legado gongorino, poniendo en acción una apuesta lírica que amalgamase la absurdidad y el humor negro de la vanguardia con la exaltación del culteranismo actualizado. Resultado: una hibridación de recursos aptos de potenciar la percepción de los objetos y los seres, o la pared del mundo exterior, a través de una sensualidad leal a sus intuiciones. Bodini comprendió este mestizaje de fuentes que facilitaron al surrealismo hispánico dar cabida en la horma de la expresión de hechura surrealista a la gama de matices que implicó la adaptación de un estilo foráneo:

Góngora sirvió de contrapeso al surrealismo francés, reequilibrando y polarizando en la nueva poesía española aquella eterna exigencia ibérica de una relación con la realidad a un nivel tenso, extremo, superreal.⁴⁹

Pensamos en el factor de la plasticidad en ciertos modos de comunicación regionales; la sensibilidad, el aspaviento, el duende en el carácter andaluz, madrileño o levantino. Empero, como señalábamos al inicio de este subcapítulo, el surrealismo español no se estableció ir más lejos de la transcripción poética y, por ende, cual debe ser, rindió sus bondades en el plano de la literatura u otras disciplinas paralelas, si consideramos la identidad del trabajo pictórico de Salvador Dalí, Joan Miró y Remedios Varo; o el cinematográfico de Luis Buñuel:

las ambiciones de los surrealistas españoles no van más allá de la creación de un lenguaje poético: no es una nueva psicología, o una nueva moral, o un arma de insurrección poética lo que los poetas españoles piden a las técnicas de lo surreal y del

⁴⁹ *Ibid.*, p. 28.

sueño. Falta ese puente que el surrealismo tendió entre vida y poesía, el intento de utilizar conjuntamente la poesía y el arco del consumo sin rescate poético para un fin que los integre, eliminando su separación y desentronizando a la primera, la poesía, para convertirla en un método más entre tantos que sirven para acertar en el blanco del inconsciente y abolir al hombre dividido.⁵⁰

La versión del movimiento que trasciende a Latinoamérica puede tomarse como un sucedáneo a caballo entre la divulgación del surrealismo galo, fruto de los itinerarios misionales de Artaud, Breton, Desnos, Michaux y Péret; o bien, del efecto expansivo del surrealismo hispánico a través del contacto fructífero con sus receptores. No hay que descartar el papel de espabiladores de la conciencia poética hispanoamericana que ejercen Huidobro, Vallejo y Neruda, quienes contribuyeron a propiciar un ambiente de idoneidad en la asimilación y renovación de las vanguardias que fueron arribando al continente americano, entre las cuales el surrealismo tuvo una especial penetración. Pasemos así a valorar, con esta reflexión puntual y de un modo general, la injerencia del surrealismo en la América hispana y su gradual concreción en la persona y obra de Juan Sánchez Peláez.

3.3 Juan Sánchez Peláez y el surrealismo latinoamericano.

Hablar de nuestro poeta venezolano y de surrealismo hispánico en América implica hablar del grupo Mandrágora, el plantel de la tendencia en Chile, uno de los destinos de ultramar, junto con el Perú, donde mejor hubo de prosperar la chispa. El escenario: el segundo lustro de la década de 1930, en plena Guerra Civil española. De hecho, es casi imposible desligar aquí política y literatura. Buena parte de las motivaciones que

⁵⁰ *Ibid.*, p. 29.

avivan los ánimos de los jóvenes vanguardistas están concitadas por la ilusión de estar pariendo un nuevo modelo de individuo, otro ente social, que dramáticamente se ve empañada con las repercusiones morales de la conflagración ibérica y del enrarecido clima del choque de naciones que se avecina. Revolución estética, pues, y solidaridad moral con las causas afines. No es casual que Breton viaje a México en 1938 ni que la eclosión de la célula de Mandrágora condense alrededor de ese año, una vez que el magma de los dos manifiestos surrealistas ha permeado Europa y fecunda territorios americanos, cuyo hieratismo ritual y realidad mítica, no tocadas aún del todo por la vara estilizadora del racionalismo extremo, se torna entonces un foco de atracción para los depositarios del pensamiento creador que exploraban los recovecos del alma humana para encontrar al fondo de ella, como esperaba Baudelaire, las alhajas de lo desconocido. Esta misma expectativa rije el pulso del surrealismo chileno alrededor del cual fue visto con no poca asidua Juan Sánchez Peláez, según declara el poeta brasileño Floriano Martins, en lo que, a inferir, conforman las primeras apariciones públicas de un incipiente poeta:

En lo que respecta al surrealismo, las relaciones entre Chile y Venezuela, poseen algunas particularidades curiosas. Juan Sánchez Peláez, en un tiempo participa en innumerables reuniones en torno del Grupo Mandrágora, durante el tiempo en que residió en Santiago. A su retorno a Caracas se involucró, junto con Vicente Gerbasi en acciones que se podría considerar que están vinculadas al surrealismo (edición de revistas, traducciones, etc.)⁵¹

Igualmente Ludwig Zeller, uno de los actuales practicantes del movimiento, tiene su registro sobre la confluencia de Sánchez Peláez con el mandragorismo:

⁵¹ “El surrealismo en la mesa: Diálogos con Susana Wald y Ludwig Zeller”, *Agulha*, 29, octubre, Fortaleza, São Paulo, Brasil, 2002.

Lo que yo sé es que Juan Sánchez Peláez figura en una de las fotos de inauguraciones de surrealistas cuando estudiaba en Santiago, y naturalmente tenía una apertura hacia estas posibilidades.⁵²

Cálculo y un poco de mito. Probemos asir las peculiaridades de esta ráfaga chilena del surrealismo, incluso desde sus prolegómenos. Hilda May, estudiosa de la obra poética de Gonzalo Rojas, poeta que tomó parte de la rodadura del grupo una vez desvelado, describe así la salida a escena de Mandrágora, donde abrevó Sánchez Peláez mientras realizaba estudios de pedagogía en Santiago de Chile:

El martes 12 de julio de 1938, suben a la tribuna de la sala de conferencias de la Universidad de Chile tres jóvenes escritores chilenos: Braulio Arenas, Teófilo Cid y Enrique Gómez Correa. Van a leer manifiestos anunciando la aparición en el país de un movimiento poético designado con el nombre de Mandrágora. Leen también poemas de un nuevo estilo, y como han hecho circular previamente un programa anunciando el acto, en el que intercalan textos de esta novísima poesía, la sala se ve colmada por un público pocas veces visto en actos literarios, y que concurre a una *première* internacional poética. Es una lluviosa tarde de invierno, y los espectadores llenan los dos pisos de la sala de conferencias.⁵³

En cuanto a la selección del nombre de la insurgencia, May anota lo siguiente:

Eligen, para establecer esta coincidencia entre su poesía y las tinieblas de la realidad que la envuelven, el nombre de una raíz de antigua y famosa leyenda: *la mandrágo-*

⁵² *Op. cit.*

⁵³ “1937-1947: Mandrágora: De la trampa a la intemperie. Cumbre y apuesta. El Intraexilio. *La Miseria Del Hombre*”, “La poesía de Gonzalo Rojas”, <http://www.gonzalorojas.uchile.cl/estudios/may.html>. (2005)

ra. Esta planta crece al pie de los patíbulos y desenterrarla es un verdadero proceso de iniciación mágica.⁵⁴

Y entonces la especialista en la obra de Gonzalo Rojas resume de esta guisa el rastro de Mandrágora en el contexto de las letras del Cono Sur:

La trayectoria del movimiento Mandrágora dura desde 1938, con la lectura de manifiestos y poemas en la Universidad de Chile el 12 de julio, hasta septiembre de 1941, mes en que se publica el último número de *Mandrágora*. Tardíamente, en 1943, Gómez-Correa agregará un séptimo número ocupado enteramente por un artículo suyo: “Testimonios de un poeta negro”. Pero sea cual fuere el año de iniciación de Mandrágora y sea cual fuere el año oficial de su término, la jornada realizada por estos poetas chilenos tuvo un alcance verdaderamente importante para las letras del país, pues incorporaron a ellas un “nuevo temblor” poético.⁵⁵

Al relacionar la injerencia de uno de los fundadores de la camarilla, Teófilo Cid, uno de sus comentaristas, Alténor Guerrero, coincide con May en subrayar la notoriedad que adquirió la iniciativa en el recatado aforo del momento cultural de la época:

Como todos sabemos, Teófilo Cid contribuyó a fundar el Grupo Mandrágora, sección chilena del Movimiento Surrealista francés y extendido mundialmente. Mandrágora se propuso renovar la poesía chilena y también purificarla. Había en sus miembros, todos pequeño-burgueses y bien alimentados, una actitud estética novísima y una conducta ética perfectamente sopesada, todo esto fundido en una pasión juvenil del más noble cuño. Se vio a la Mandrágora recorrer las calles de Santiago, con la

⁵⁴ *Op. cit.*

⁵⁵ *Op. cit.*

antorcha de la poesía en las manos, resuelta a quemarles las barbas a los burgueses y chamuscarles los bigotes a los bueyes sagrados.⁵⁶

Por su lado Édouard Jaguer, inventariando los hechos en el artículo “Chili”, recogido en el *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs* (1982), involucra a Juan Sánchez Peláez en la nómina de prevaricadores, ya que las connotaciones de su visión sugieren rivalidades y jalneos hacia dentro de la agrupación, como si ésta tuviera su justificación en un saldar cuentas o en una estrategia de descalificación de Neruda de parte de Huidobro. No obstante, el atento seguimiento de Jaguer nos ofrece un corte detallado sobre decurso de los acontecimientos:

En todo caso, se puede afirmar que cuando el grupo surrealista de Santiago se constituye en 1938, a iniciativa de un trío de jóvenes poetas amigos de Huidobro (y colaboradores de su revista *Total*), es también *contra* Neruda que lo hacen. Entre 1938 y 1943, el grupo chileno publica siete números de su revista *Mandrágora*. Junto a sus tres fundadores, Braulio Arenas, Enrique Gómez Correa y Teófilo Cid, se encuentra el muy joven Jorge Cáceres, poeta, pintor y fotógrafo, que muere a los veintiséis años, en 1949. ¡Sus amigos, estupefactos, descubren que había sido *también* primer bailarín en el ballet de Santiago! Tomando igualmente parte en los trabajos y publicaciones del grupo el teórico Henrique Rosenblatt, Rosamel del Valle, un simpatizante que ha sido uno de los poetas chilenos más importantes, F. Onfray, y el venezolano J. Sánchez Peláez, quien luego de su largo pasaje por *Mandrágora*, llevará hacia Caracas “provisiones para largo tiempo” (se puede decir que, en cierto modo, los diversos grupos que se sucedieron en Venezuela desde 1950, entre ellos “El techo de la ballena” son descendientes lejanos del surrealismo mandragoriano).⁵⁷

⁵⁶ *Boletín de la Universidad de Chile*, 106, Santiago de Chile, octubre de 1970.

⁵⁷ *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs*, Office du Livre, Fribourg, 1982, pp. 90-91.



El grupo de Mandrágora en 1943. De izquierda a derecha: Juan Sánchez Peláez, Enrique Gómez Correa, Henrique Rosenblatt, Braulio Arenas, Teófilo Cid, Jorge Cáceres. Foto acompañada del artículo de Marcelo Novoa, “El último surrealista”.

Fuente: www.memoriachilena.cl.

Finalmente, no está de más fincar dos opiniones autorizadas sobre el oasis esencial del surrealismo trasatlántico, la del crítico rumano Stefan Baciú y la del propio chileno Bernardo Subercaseaux. La pulsación del primero, que preparó una célebre *Antología de la poesía surrealista latinoamericana* (1974) e hizo después publicar una colección de acercamientos a la temática, *Surrealismo latinoamericano: preguntas y respuestas* (1979), se halla inserta a su vez en un pasaje de Iлона Goyeneche y reza así:

De los tres grandes centros del surrealismo en Hispanoamérica —México en el norte, Argentina y Chile en el sur—, es en este último donde el espíritu del movimiento ha sido más duradero e intenso. Según señalaba Stefan Baciú, “en Chile, como en ningún otro país del continente, el surrealismo consiguió desarrollarse e imponerse hasta el punto de dominar el ambiente a través de un reducido, pero sumamente dinámico grupo de poetas y artistas”. En la poesía hispanoamericana del siglo XX la presencia de figuras asociadas con el surrealismo o tocadas por él, no pueden ignorarse los nombres de Gonzalo Rojas, Braulio Arenas y Humberto Díaz-Casanueva, un eco de las ideas de André Breton y su grupo. Con ellos nace la revista “Mandrágora” basada en los postulados del surrealismo.⁵⁸

En principio habrá que enmendar la inexacta estimación de Goyeneche según la cual Argentina y Chile integran los «grandes centros» del surrealismo «en el sur». Olvida el Perú con Moro a la cabeza, «el único latinoamericano que colaboró activamente en *Le Surréalisme au Service de la Révolution*, dirigido por Breton de 1930 a 1933», nos dice Helena Usandizaga⁵⁹. Ahora bien, en cuanto a la observación de Subercaseaux se incardina en un párrafo de M. Ángeles Vázquez acerca de la revista *Mandrágora*, el órgano de difusión mencionado en la cita previa:

⁵⁸ <http://www.emol.com/especiales/dali/surrealismo.html>. (2006)

⁵⁹ “La poesía de César Moro y Emilio Adolfo Westphalen. El surrealismo americano”, trabajo inédito. (2007)

La *Mandrágora*, según señala Bernardo Subercaseaux, «[...] fue un discurso vanguardista de obturación de la realidad y, como tal, uno de resistencia espiritual, con una lógica artística y no social. [Fue una estética surrealista y freudiana asumida rabelsonianamente, sin medias tintas, tras lo cual estaba el intento de una vanguardia radical en lo estético, que estuviera totalmente fuera de la realidad, o que se derramara de tal modo sobre ella hasta hacerla desaparecer]». En conclusión, una de las labores prioritarias del vanguardismo se instala en la devastación de las instituciones burguesas artísticas. En Chile, este esfuerzo cuestionador e innovador, se manifiesta en su mayor parte en la importante escena de publicaciones experimentales que durante este periodo recorren su panorama cultural.⁶⁰

No obstante, para ilustrar someramente las tensiones del grupo, pero de igual manera su aptitud organizativa y pensamiento tanto crítico como sistemático, hay que agregar, previos a concluir el párrafo y a modo de curiosidad, una noticia sobre el lanzamiento del libro colectivo *El A, B, G de la Mandrágora* (1957), que

incluye a Braulio Arenas, Enrique Gómez Correa y a Jorge Cáceres, pero no cuenta a Teófilo Cid. Aparentemente debido al rechazo de este último al automatismo y a ciertas conductas que rivalizaban con la asunción plena del ideario vanguardista.⁶¹

El vínculo pionero de Venezuela con el surrealismo detona casi simultáneo al de Chile. Hay, sin embargo, una fase de preparación o acondicionamiento dispuesto por las innovaciones del tercio del siglo XX. Como en la situación de *Mandrágora*, el surrealismo adviene en la patria de Juan Sánchez Peláez bajo la misma dinámica de la corriente colectiva en un lapso específico. No debe sorprender este tipo de irrupción

⁶⁰ http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/antiores/marzo_05/18032005_02.html. (2006)

⁶¹ <http://www.memoriachilena.cl/mchilena01/temas/dest.asp?id=vanguardiasmandragora>. (2006)

sujeta a la pluralidad, considerando que el surrealismo originario fue una experiencia de grupo, una suerte de cofradía reforzada por la aquiescencia de sus adeptos. Así, el ensayista José Ramón Medina, citado anteriormente como el cronista de las letras del país de nuestro poeta, nos pinta la sucesión generacional, en el contexto de la gradual eclosión del surrealismo, de esta guisa:

Después del año 18 y como consecuencia del impacto que sacudió al mundo en su sensibilidad con el cruento acontecimiento de la Primera Guerra Mundial, se hicieron presentes en Venezuela las experiencias literarias del vanguardismo y del surrealismo. Con algún retraso llegaron los ecos e influencias de esas escuelas a nuestro suelo; pero en todo caso significaron a su hora momentos de transformación en el proceso histórico de la literatura nacional. La vanguardia hizo irrupción entre el 20 y 30, según el esquema que acabamos de trazar precedentemente. Su afirmación, sin embargo, que arrastró consigo una actitud de insurgencia, arbitrariedad e iconoclastia propias de una juventud inconforme, sólo se logra, con plenitud y entusiasmo, con la generación del 28, en el campo de la poesía y de la narrativa conjuntamente. El surrealismo es realización posterior y correspondió a los miembros prominentes del *Grupo Viernes* hacer la polémica viva que constituyó del 36 en adelante la cristalización de ese movimiento entre nosotros.⁶²

Podemos admitir que el surrealismo venezolano prospera tal un allanamiento cultural que empieza a larvar desde los años de entreguerras y es parejo al fenómeno que igual progresa en Argentina, Chile, México y el Perú, y cuyo brote se verifica con similar exactitud cronológica, a diferencia del Perú, donde la presencia de César Moro, que había vivido en París de 1925 a 1933, participando directamente en las actividades del surrealismo fundacional, se convierte en una excepcional avanzada de la corriente en el continente, encendiendo, de vuelta a su país, como lo testifica Westphalen, la llama

⁶² *Ochenta años de literatura venezolana*, p. 95.

de un surrealismo ya no dogmático, teórico ni autoritario, sino pleno, vital, totalizante. El ingreso pionero de este surrealismo que llega al Perú, vía directa de Francia, tiene inmediatamente, de hecho, sus primeros frutos literarios, y antes que en cualquier otro territorio nacional de la América hispana, tal como lo relaciona Helena Usandizaga:

Por todo esto, más allá de la constatación de su existencia, nos interesa entender qué significó el surrealismo poético en América y en concreto en el Perú, donde también hizo acto de presencia. A pesar de lo poco favorable de un ambiente de censura y aislamiento, el surrealismo florece en Perú gracias a las dos personalidades, profundamente unidas por afinidades intelectuales, de César Moro y Emilio Adolfo Westphalen. En 1933 se publica en Lima *Las ínsulas extrañas*, de Westphalen, y este mismo año regresa Moro de París, de su etapa surrealista y de su colaboración en la revista *Le Surréalisme au Service de la Révolution*. Dos años después del regreso de Moro a Lima comienza la actividad surrealista con exposiciones, polémicas, revistas (*El uso de la palabra*, 1939; *Las Moradas*, 1947-1949, y ya después de la muerte de Moro, *Amaru*, 1967-1971).⁶³

En Venezuela, por su parte, el grupo Viernes representa la piedra angular del futuro surrealismo pelaciano. Son los miembros de tal generación los que contribuyen a fijar el tinglado idóneo para que el bardo de Guárico encuentre un clima literario favorable a la germinación de su programa, electrizado ya por su comunión con Mandrágora en Santiago de Chile, desde finales de la década de 1930 al primer lustro de la de 1940, cuando nuestro autor regresa a Caracas pasando por la ciudad de Buenos Aires. Los nuevos dechados formales de la cuadrilla constituida por los integrantes de Viernes, y en efecto también los del receptivo Juan Sánchez Peláez, fueron, escribe José Ramón Medina, que

⁶³ “Versiones peruanas del surrealismo poético”, *Arrabal*, 1, Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos, Universitat de Lleida, 1998.

La metáfora se convirtió en un monstruo adorable y sugestivo; y la liberación de la rima, la puerta abierta para la más extraña revelación de la fantasía y la imaginación. El uso y abuso de la imagen descoyuntada impuesta a la lógica expresiva, la abolición y destierro de los signos de puntuación y reglas gramaticales, que estorbaban la necesidad de forjar nerviosamente los cuadros o mensajes poéticos llenos de urgencia, proclaman el destino de la nueva actitud y el nuevo estilo de total enfrentamiento al pasado.⁶⁴

Mas no demoremos, recurriendo al propio Medina, la descripción de los propósitos de la agrupación a la luz de sus resultados en el marco histórico que la auspició y de la ascendencia vanguardista de aquellas tentativas que la espolearon:

Viernes es un grupo literario, exclusivamente poético, cuya influencia resulta en cierta forma decisiva en el panorama contemporáneo de la poesía venezolana. Con *Viernes* culmina el movimiento de renovación y cambio que ya se había iniciado con la generación de vanguardia en 1928. Especialmente los poetas de este signo animan las más enconadas batallas del surrealismo entre nosotros y se abren jubilosamente a una experiencia literaria de mayor eficacia extranacional, estableciendo y afirmando lazos y afinidades con movimientos similares de otros lugares del continente. *Viernes* inaugura un estilo y una concepción de vida poética que sirve para introducir variantes en la forma del poema y en el sentido liberador del lenguaje. *Viernes* no es exclusivamente rebeldía literaria —que lo fue en cierta forma, aunque la edad de quienes lo integraron no era, propiamente, la de la insurgencia— sino un paso de avance para asimilar nuestra poesía a la marcha contemporánea de la lírica que por entonces se hacía en otras partes. Fue un soplo de inspirada vocación, de novedad y riesgo hacia las formas de una poesía de evidente contenido hermético, que trascendió —y hoy lo vemos con fácil perspectiva— a los cuadros más insurgentes de las generaciones coetáneas y de las que después ocuparon su sitio. La intuición y voca-

⁶⁴ *Ochenta años de literatura venezolana*, p. 110.

ción de los poetas viernistas fue admirable y por ello dejaron una huella en el acontecer de nuestras letras. Su esfuerzo se concentró en definir una corriente revolucionaria, desde el punto de vista estético, y lo lograron plenamente. Ellos legaron una herencia que no siempre ha sido ponderada con justicia: la influencia de su lenguaje y la aportación de elementos creadores hasta entonces no utilizados en Venezuela, un material de extraña vehemencia onírica de visible calidad surrealista, y la utilización de la imagen como apoyo general de la expresión, que luego pudo ser aprovechada positivamente por las generaciones posteriores.⁶⁵

Entre el grupo Viernes y esas hornadas subsecuentes se localiza el relevo de Sánchez Peláez, testigo privilegiado de la odisea mandragorista y la transmisión del bagaje a las promociones líricas de su país. Cobo Borda traduce el importante *rôle* de estafeta que simbólicamente cumple el venezolano entre el periplo de Braulio Arenas, Teófilo Cid, Jorge Cáceres y, en parte, Gonzalo Rojas, y el destino poético inminente que le depara en Caracas a nuestro poeta:

Sánchez Peláez habría de descubrir en medio de «la loca geografía» chilena la herencia exaltante del surrealismo, retomada por un grupo que se mantuvo solidario con sus principios fundamentales, y que tanto en su actitud vital como en su escritura vertiginosa, ha tratado de llevar la poesía hasta sus últimas consecuencias, allí donde el sueño y la vida cotidiana dejan de oponerse.

Es esta, me parece, a nivel de su poesía, la lección más fructífera que Sánchez Peláez recibió del grupo chileno: no sólo el vivir *en* la poesía, sino el de abrirse a una recepción mejor de su propio mundo; el de aprender a escucharse a sí mismo para que luego, como es el caso de varios de sus mejores poemas —«Profundidad del amor», «Retrato de la bella desconocida», «Animal de costumbre»— el dictado

⁶⁵ *Ibid.*, pp. 119-120.

automático le conceda estos textos a la vez fervientes y dubitativos; ese ritmo simultáneamente mágico y coloquial.⁶⁶

Nuestro poeta absorbe la estancia chilena hasta el punto de llevarnos a asegurar que probablemente el rumbo que decide su trabajo escritural a lo largo de sus habitaciones bibliográficas está orquestado por esta vivencia física y espiritual que hubo de servir de invernadero al nacimiento de una vocación poética absoluta. El ensayista Leonardo Padrón concede aun mayor angularidad a la incidencia surrealista de Sánchez Peláez en suelo natal:

Si tuviéramos que hablar de la presencia del surrealismo en Venezuela encontraríamos que tal proyecto de mundo ha tenido una verdadera asunción en la obra de Juan Sánchez Peláez. Sin desdeñar el deslumbramiento que han vivido José Lira Sosa, Francisco Pérez Perdomo o Hesnor Rivera, quienes también han visitado el cuarto de la magia verbal. Sánchez Peláez venía de compartir la explosión y la cascada vital de un grupo de poetas chilenos sumidos en la aventura por la imaginación y la subversión poética. Son ellos Braulio Arenas, Teófilo Cid, Jorge Cáceres, Gómez Correa, es decir, la «Mandrágora», la sucursal más vehemente del surrealismo en Latinoamérica. Sánchez Peláez, a quien —según propio testimonio— la literatura se le presentó como una urgencia, vivió cuatro años en Chile compartiendo con estos poetas sus ideas, sus desvaríos, su colocación de la palabra sobre la tierra.⁶⁷

El escritor Gabriel Jiménez Emán, por el contrario, opina que la cuña del bardo de Altagracia de Orituco no tiene que ver con mesianismo alguno respecto del estreno de tal o cual tendencia en Venezuela, sino con fijar un «estado de *conciencia poética*»

⁶⁶ “La poesía de Juan Sánchez Peláez”, *Eco*, 228, octubre, Bogotá, 1980, pp. 637-651.

⁶⁷ “Juan Sánchez Peláez: Una poética bajo el látigo de oro”, *Escritura*, enero-junio, Caracas, 1986, pp. 101-135.

desde la obra misma, y fuera de proselitismos, que alteró radicalmente la orientación lírica de la nueva y venidera producción lírica de su patria. Veámoslo:

El mérito de Sánchez Peláez no estriba, pues, en haber introducido al país surrealismos, creacionismos o vanguardismos; no radica en un aporte de tendencias ni en la fijación de partidas de nacimiento para tal o cual tratamiento de algunos motivos. El aporte de Sánchez Peláez concierne a un estado de *conciencia poética* o, si se lo prefiere, a un grado de sensibilidad verbal inédito hasta ahora en la poesía del país. Tal proyecto no obedeció a ningún programa de grupo ni a ninguna tesis ideológica sino que, como todo proceso derivado de una profunda investigación anímica, cristalizó en el lenguaje en la forma de un lento crisol de experiencias.⁶⁸

Situado en el parapeto del poema, el autor emprende desde ahí, en el nicho indicado, la efectiva revolución de su metabolismo estilístico. Intentando ahondar los vericuetos intrínsecos de la poesía, Jiménez Emán enumera ciertos códigos del *corpus* pelaciano ligados con la tendencia sobre la que discurrimos. Para este crítico, nuestro poeta

rompe la causalidad, la lógica lingüística, mas no a través del simple juego o la asociación gratuita, sino vigilando cada palabra en su propia tensión, cuidando de que el desvarío interior tenga una traducción de crispaciones, en una suerte de desdoblamiento entre lo existencial y lo fantasmal, de un riesgo que parece cumplirse en cierto ámbito clandestino y tiene como norte el refugio en el poder imaginario; una orfandad vital que «juega» con los signos del mundo para tejer revelaciones.⁶⁹

Cabe agregar, finalmente, unas palabras del escritor Carlos Rocha, quien sometería a examen la autenticidad del surrealismo en Sánchez Peláez, arguyendo que

⁶⁸ “Juan Sánchez Peláez: El lugar de la revelación”, *Imagen*, 100, diciembre de 1990-enero de 1991, Caracas, pp. 10-11.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 251.

Las raigambres surrealistas de JSP, antes de publicarse en 1951 *Elena y los elementos*, responden a una genuina actitud del espíritu del poeta en esa época, más que a una filtración de influencias. En 1939, a los 17 años, JSP participó en las preocupaciones estéticas surrealistas, cultivadas en Chile por los poetas del grupo «Mandrágora», integrado por Gonzalo Rojas, Jorge Cáceres, Enrique Gómez-Correa, Braulio Arenas y Teófilo Cid.⁷⁰

Con ello, vemos que la naturaleza de intereses estéticos y proclividades anímicas de Juan Sánchez Peláez se remonta a una especie de prehistoria, a una etapa previa al debut literario, donde la avidez empieza a destilarse. Con ello queremos decir que el surrealismo literario del venezolano, o su visión, sensibilidad y capacidad fabuladora, son de naturaleza sanguínea o parecen tener su origen en una suerte de idiosincrasia personal. Lo ejemplar subyace en la continuidad de esas inquietudes iniciáticas como una poética inmune a obsesiones pasajeras y entusiasmos efímeros. Pasemos ahora, para clausurar este subcapítulo acerca de la ascendencia literaria del bardo de Guárico, a verificar algunas consideraciones sobre la genealogía surrealista que lo determina.

3.4 Consideraciones surrealistas en la poesía de Juan Sánchez Peláez.

Después de este repaso por los conceptos centrales del surrealismo y su transfusión en España, América y Venezuela, entramos en la dimensión onírica de la poesía que nos ocupa. El mismo autor vocea sus ligas con la tendencia en una conversación sostenida con la poeta y periodista Miyó Vestrini, que ya hemos citado aquí. Para que no quepa

⁷⁰ “La poesía de Juan Sánchez Peláez”, *Juan Sánchez Peláez ante la crítica*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1989, p. 281.

lugar a dudas sobre la identificación de Sánchez Peláez con el surrealismo, hacemos una transcripción de sus palabras:

Hay una entonación surrealista en mi obra, sobre todo en mi primer libro. Soy surrealista hasta en el sentido estricto, ya que muchos de mis poemas están hechos con el dictado automático. Curiosamente, son algunos de esos poemas los que han tenido alguna resonancia, como por ejemplo *Animal de costumbre*: «Mi animal de costumbre me observa y me vigila / Mueve su larga cola. Viene hacia mí / A una hora imprecisa». O “Profundidad del amor”: «Las cartas de amor que escribí en mi infancia eran memorias de un futuro paraíso perdido (...) Lo que yo perseguía era la corza frágil, el lebrez efímero, la belleza de la piedra que se convierte en ángel».⁷¹

En otro momento de la charla deja igualmente asentada la interacción con el círculo surrealista de Santiago:

Viví cuatro años en Chile. Conocí los poetas y escritores, agrupados en «La Mandrágora», todos mayores que yo. Llegué a colaborar con ellos, en su revista. Hay libros que fueron fundamentales para mí: *Las olas* de Virginia Woolf, Kafka, muchos autores rusos. Eran los años de la guerra. No se le veía salida a nada. Aún conocía muy poco a los surrealistas. Escribí poemas, muchos poemas y no los conservé. “Retrato de la bella desconocida” se lo dejé a Braulio Arenas y años más tarde, me lo envió. La verdad es que nunca me propuse ser poeta y publicar libros.⁷²

Existe, pues, en principio, una voluntad de comunión o pertenencia con el credo que aludimos, pero condicionado por una predisposición hacia sus lineamientos expresa mediante un tejido de afinidades previas a cualquier ejercicio de deliberación. Juan

⁷¹ “Juan Sánchez Peláez: Entre abismos y plenitudes”, entrevista de Miyó Vestrini, «Papel literario», *El Nacional*, Caracas, 17 de octubre de 1982.

⁷² *Op. cit.*

Sánchez Peláez es surrealista más allá, o acá, de los *Manifestes*; vaya, su tratamiento poético ostenta propiedades que parecen embonar con las del movimiento, claro, pero dotadas de una singularidad telúrica que hace pensar en la posibilidad de congeniar con una determinada vertiente artística por una coincidencia estética o ética que luego se ve confirmada a conciencia. Eso nos acontece al tratar de entender la implosión y la ruta crítica del genoma surrealista en el poeta venezolano. Desde 1951 Juan Liscano llamó la atención sobre este, a nuestro parecer, delicado aspecto de la transpiración lírica pelaciana en torno al cual, incluso, se cierne nuestra hipótesis de surrealismo meridional que atraviesa la poesía del autor de *Rasgos comunes*. Liscano no sugiere la existencia de un surrealismo antediluviano, producto ya de las condiciones del medio, de las creencias y de la psiqué latinoamericana matizada entre el mundo prehispánico y el colonial; no, pero el ensayista juzga que Sánchez Peláez actuó, por decirlo de una manera, a conveniencia, eligiendo, seleccionando de la vanguardia sus más eficaces o pertinentes contribuciones prácticas y adaptándolas a su busca, renunciando así a un surrealismo de pie juntillas por el que se limitaría a reciclar las recomendaciones de la proclama original. Veamos la argumentación de Liscano:

Se le ha concedido una filiación surrealista, a la poética de Sánchez Peláez. En cierto sentido, la observación es valedera. Este poeta venezolano es buen conocedor del mencionado movimiento y lector consecuente de sus poemas. Las proyecciones ulteriores del surrealismo le son familiares. Sin embargo, sus procedimientos, su inspiración, no pueden ser tratados como si provinieran de una fuente estrictamente surrealista. Sánchez Peláez ha tomado de aquella experiencia lo que le convenía, y sin caer en los excesos de la escritura automática y la taquigrafía onírica, sin someter su poética a la tensión excesiva de una sola dirección, sin presentarla como producto de una teoría *a priori*, ha elaborado un todo —una realidad poética— que seduce por la virtud lírica intrínseca. Aquí la poesía no está al servicio de la tesis surrealista. Más

bien métodos y procedimientos estilísticos que éste ofreciera, son usados para una finalidad de arte y de encuentro del hombre con la «negra edad» de sus orígenes.⁷³

En otro momento, varios años después, volverá Juan Liscano a sostener ese dictamen, recapitulando un poco sobre la estirpe geográfica de su orientación surrealista:

Sánchez Peláez ha viajado mucho. Durante una permanencia en Chile, siendo joven, influyó sin duda en su formación poética la actitud surrealizante del grupo «Mandrágora». Pero Sánchez Peláez hizo sus partes y nunca sometió su poesía a una teoría *a priori*. Tomó de la experiencia surrealista lo que quiso para orientarse hacia una expresión propia, una suerte de trabajo del lenguaje, para identificarse, para conocer sus orígenes, para develar sus obsesiones.⁷⁴

No obstante, en el mismo artículo, relacionará Liscano ciertas facciones del programa surrealista en afán por atribuirle identidad a la materia pelaciana, aunque subrayando la propensión del autor hacia la soledad, el aislamiento o la marginación tal una forma de emancipación respecto de las ideologías o los encasillamientos de grupo. Nos dice Liscano:

libertad de creación, esa fulguración repentina de las imágenes, ese lenguaje sentido, advenido, más que pensado, cargado de sugerencias, de percepciones íntimas, de resonancias subjetivas. Poesía interiorizada y por eso mismo difícil, pues presenta un doble obstáculo: el de proceder de vivencias oníricas, eróticas, anímicas, surreales de las que queda excluido el lector y el de comunicarlas en un lenguaje que no reposa sobre lo narrativo y lineal, la argumentación capaz de inscribirse en el campo de una aproximación lógica, sino sobre el esplendor secreto, misterioso, enigmático, de las

⁷³ “Juan Sánchez Peláez: *Elena y los elementos*”, *Revista Nacional de Cultura*, 89, noviembre-diciembre, Caracas, 1951, pp. 250-252.

⁷⁴ *Panorama de la literatura venezolana actual*, Organización de Estados Americanos / Publicaciones Españolas, Caracas-Barcelona, 1973, p. 276.

imágenes surgidas del inconsciente. Poeta en cierto modo sonambólico, solitario, de lirismo contagioso, cuya carga emocional y cuya videncia se manifiestan de un modo aproximativo pero insistente, clarificador.⁷⁵

Otra de las voces que ha focalizado la reserva con que cabe tomarse la veta surrealista de Juan Sánchez Peláez corresponde a la de la poeta y profesora Hanni Ossott, quien aduce, paralelamente a Liscano, que el bardo de Guárico se detiene en el surrealismo pero se desmarca a la postre mediante la asimilación crítica de sus proposiciones, lo que deriva, como es de esperarse, en un distanciamiento. Al profundizar en sí mismo, tratando de calibrar su lenguaje con el vértigo de la experiencia, nuestro poeta se aleja de la superficie que le sirvió como punto de inmersión, el surrealismo. Veámoslo:

No sabemos hasta qué punto es lícito afirmar la presencia de surrealismo en Sánchez Peláez, y si está presente, ¿de qué modo se manifiesta?, ¿se puede admitir la presencia de automatismos psíquicos? La poesía de Sánchez Peláez es una poesía trabajada en su lenguaje, si el poeta siente la presencia de «elementos» que podríamos considerar inauditos, dotados de un halo de maravilla y magia es porque el poeta es un visionario y estos sueños o visiones que lo absorben son sacados a la luz gracias a la poderosa fuerza de su lenguaje, pero para ser visionario no se requiere ser surrealista sino hacer escapar los sentidos, y en este torrente verbal existente en Sánchez Peláez la imagen visual cobra lugar preeminente, un paisaje de noches polares, de glaciares, eclipses y constelaciones, así como una fauna y flora mágicas, se perfilan en casi todos los poemas de *Elena y los elementos*. Este transfondo cósmico dota a la poesía de Juan Sánchez Peláez de un equilibrio producido entre la magia y el sino trágico que lo persigue y envuelve, de tal manera que en el momento de llegarse al

⁷⁵ *Ibid.*, p. 276.

clímax trágico en su mayor patetismo, el poeta se arranca de sí mismo elevándose a un éxtasis de sueños cargados de elementos que nos asombran.⁷⁶

Ossott cifra en el adjetivo «visionario» la aptitud trascendental del venezolano que le permite superar el dechado contenido en los *Manifestes*, las emanaciones de la poesía surrealista y la cátedra literaria de los padres: Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont y, en el caso de Sánchez Peláez, el influjo de Ramos Sucre.

En un célebre texto de 1974, titulado “La aventura surrealista de Juan Sánchez Peláez”, el poeta Eugenio Montejo, para quien acerca de la corriente bretoniana «aún está por estimarse la derivación peculiar con que se expresó en la América de habla hispana»⁷⁷, la propuesta lírica de nuestro autor tiende a diverger de su propio modelo de inspiración. Montejo es, cabe agregar, no solo escéptico de la ortodoxia surrealista de su compatriota, sino también de la supuesta aureola surrealista que lo corona por entero:

Importa, pues, más allá de la introducción surrealista, por lo demás tardía, que se reconoce a la poesía de Sánchez Peláez entre nosotros, constatar el desarrollo de un tono propio, que pudo contraer compromisos con el automatismo sin decaer ostensiblemente en su plano formal.⁷⁸

La escritura de Sánchez Peláez cobra una autonomía tal en sus criterios generativos, que consigue moderar las semejanzas con las gestiones del surrealismo. Esto debido, en la óptica de Eugenio Montejo, a una razón parauniversal que puede mostrarse en cualquier presupuesto de creación poética, independientemente de consanguinidades:

⁷⁶ “Sánchez Peláez y su realidad mágica”, *Letras Nuevas*, 3, marzo, Asociación de Escritores Venezolanos, Caracas, 1970, pp. 9-10.

⁷⁷ “La aventura surrealista de Juan Sánchez Peláez”, *La ventana oblicua*, Universidad de Carabobo, Valencia-Caracas, 1974, pp. 151-160.

⁷⁸ *Op. cit.*

Una poética se manifiesta siempre en una pluralidad de tonos con los cuales, a la vez que se libra de la monotonía, se verifica a sí misma a través de las gamas de su variación.⁷⁹

Sin embargo, Montejo es consciente de la seriedad de sus afirmaciones, y, sin caer en la descalificación del ingrediente surrealista, acepta con sensatez algunas indudables confluencias, antecedentes sobre el procesamiento de determinados asuntos torales en el bagaje surrealista presentes en el material pelaciano. Tal es el caso del erotismo y la sentimentalidad:

Los surrealistas se propusieron, aunque muchas veces sus logros queden por debajo de su ambición, encarar el amor como un estado de revelación permanente, como el único clima capaz de devolver al mustio universo cotidiano su magia y su fuerza vital. A la luz de la presencia amorosa, que trasciende la pura experiencia literaria y llega a encarnarse en actitud ante la vida, cada momento adquiere su plenitud feérica, su estado de super-realidad capaz de disolver la antinomia de los contrarios. La objetivación del deseo abre las fuentes de este lirismo con una conciencia de inmediatez como sólo es posible hallarla en las civilizaciones que logran por medio de lo sensual una consecución de vitalizante plenitud. Sánchez Peláez asume desde sus primeros poemas esta clave de la poética surrealista con un tono tan natural que revela en él, antes que una circunstancia mimética, una espontánea identificación⁸⁰

Pero, finalmente, no cesa Montejo de tornar a su convicción primigenia de subrayar el desprendimiento de los significantes pelacianos respecto de la tutela surrealista; y, anteponiendo la principalía del talento como área de oportunidad para el desmarcaje

⁷⁹ *Op. cit.*

⁸⁰ *Op. cit.*

basado en la capacidad para hacerse de una personalidad literaria única y fraguar un relieve estilístico unipersonal, el artífice del *Alfabeto del mundo* coloca la obra de su colega por encima de las cuestiones dogmáticas que en apariencia regulan el sistema de las influencias y su trasmallo de reciprocidades e interdependencias:

Si más allá del deliberado automatismo de algunos fragmentos, de una ilogicidad no siempre útil, algunos de sus poemas cuentan como imprescindibles, y por tanto surgen victoriosos en esta hora de prueba que confronta el surrealismo, ello se debe a una conquista de todo punto individual, que depende no tanto del campo teórico de su adherencia, como de los innatos dones expresivos hechos realidad en su palabra poética.⁸¹

Por su cuenta, el filósofo Ludovico Silva, que se ha tomado el tiempo de revisar con perspicacia el funcionamiento de la poesía que nos ocupa, relativizó igualmente en su momento el discutido factor surrealista de Sánchez Peláez. Reseñando el volumen de *Filiación oscura*, observó las diferencias con la tendencia en lo tocante a los motivos figurativos de la enunciación, mas ante todo a la perspectiva con que suele concebir «la realidad» el vistazo poético del sujeto parlante. El venezolano «es un surrealista» —acepta su lector— pero no a la usanza de su jefe máximo:

Con cierta justicia se ha dicho que Juan Sánchez Peláez que es un surrealista: sin embargo, hay que puntualizar que no se trata, en él, de aquellos contrastes a lo Breton, salidos del sueño: «¡Una carcajada de zafiro en el mar de Ceilán!», sino más bien de la atmósfera espectral de *Nadja*, donde los objetos de la realidad son mirados a través

⁸¹ *Op. cit.*

de un velo fantástico y no son nunca asunto de crítica, sino de *onirocrítica*, para emplear el vocablo helenístico resucitado por los surrealistas.⁸²

Silva recupera, para ilustrarnos, la ecuación por la cual la observación del componente expositivo se convierte en percepción y evaluación del objeto poético. Al advertir que Sánchez Peláez resarce uno de los conceptos teóricos del surrealismo, no presentes en la obra completa de Breton, o manifiestos ahí de forma intermitente, trata de justificar un desfase en paridad con un surrealismo puro que perpetuó sus aplicaciones en virtud de la naturaleza de cada proyecto de libro. Las atmósferas líricas del bardo de Guárico se aproximan a las de *Nadja*, pero no precisamente a las del Breton de los textos en verso. El reconocido escritor Fernando Paz Castillo, coterráneo del poeta, se suma, igual, a la lista de quienes ponen en crisis la investidura surrealista de éste, pero es un tanto más simplista en su fallo. Insiste en una comunión nuclear con el movimiento, aunque diferenciada en aquellos indicadores que deben hacer irrepetible una obra: la solución de cada poema. Eso al menos insinúan estos renglones:

No diré que Sánchez Peláez es un surrealista. Son tantas las diferencias que hay entre unos y otros y entre los orígenes del surrealismo y lo que hoy de él, o mejor de ellos, se entiende. Empero, no dudo en afirmar que es un poeta inspirado principalmente en las normas fundamentales de este movimiento, sin renegar, y ello es virtud que debe reconocérsele, de las lejanas o inmediatas influencias, que ya había recibido su espíritu antes de desembocar en la corriente surrealista.⁸³

Dicho lo anterior, podemos asentar que Juan Sánchez Peláez es, de entrada, surrealista de actitud, para seguir un camino propio, avvicinado con otros ejes de expresión que

⁸² “Juan Sánchez Peláez: *Filiación oscura*”, *El Nacional*, sección cultural, Caracas, 16 de noviembre de 1966, p. 1.

⁸³ “En torno a Juan Sánchez Peláez”, *El Nacional*, Caracas, 10 de abril de 1976.

tienen cabida merced a un temperamento abierto a las circulaciones del género lírico sin reparar en militancias de estilo.

Este mismo contrapeso de la marea surrealista en la poesía de Sánchez Peláez la hallamos inscrita en las apreciaciones del crítico Julio Ortega. En un texto de 1990, el peruano asiente los acotamientos del orbe pelaciano en contra del manantial en que abrevó, pero, acto continuo, declara su estrechez con el ideario surrealista. El crítico sustenta el asunto de la divergencia en una tesis meramente formal, circunscrita a los hábitos del ritmo locutivo. Atendámosle:

la mayoría de los poemas de Sánchez Peláez denota una abertura semántica mucho más variada que la pauta de por sí acumulativa y un tanto casual del fraseo surrealista. Quiero decir que en estos poemas parecen predominar no los versos paralelísticos (invariantes) sino los no-equivalentes (variantes); de ese modo, es característico que el poema de Sánchez Peláez se abra con libertad a veces disolutiva a distintas figuraciones.⁸⁴

Adelante, sin embargo, destaca la hornacina desde la que el poeta infunde carácter a la voz poética, contaminándola de un benéfico aire de misterio ceremonial que, acorde a Julio Ortega, hay que suponer en la corriente bretoniana:

Desde el surrealismo, Sánchez Peláez recupera la palabra demandante, epifánica, ritual, de este poeta que nos legó no una página en blanco sino la tachadura de una página. Esa tachadura, ese lenguaje quemado, obliga a la búsqueda de los instantes de fulgor momentáneo y larga nostalgia, de los amparos rutilantes y los largos desamparos, de los diálogos fecundos y los silencios que borran lo anotado.⁸⁵

⁸⁴ “Vivir en la palabra. Lectura de Juan Sánchez Peláez”, «Papel literario», *El Nacional*, Caracas, 29 de julio de 1990.

⁸⁵ *Op. cit.*

En la dirección de Fernando Paz Castillo, el crítico peruano considera que el poeta de Altagracia de Orituco es surrealista en su concepción oficiosa de la labor creadora; oficiosa en la acepción sacerdotal, parareligiosa, por cuyos requisitos preparatorios el vocablo lírico deviene tanto más revelador. Ya nos dedicaremos, en el capítulo que sigue, a explorar las ocasiones de esta última veta. Mientras tanto, no podemos evadir aquellas ponderaciones de la faena del venezolano que dan por sentada, o por hecha, la determinación del surrealismo. Por ahora, mencionemos, como juicio introductorio, un pasaje de la ficha de Joaquín Marta Sosa sobre la poesía de Juan Sánchez Peláez incluida en la antología *Poetas y poéticas de Venezuela*:

Sus raíces surrealistas, que poco abandona, le permiten una escritura que rebasa los convencionalismos del orden gramatical y cronológico, primero desde la suntuosidad verbal, luego gracias a su economía, a un más acá del lenguaje que hace de la sencillez una auténtica transgresión. El eros deviene en una de sus constantes, es la esfera de plenitud y la fuerza de creación. Estos poemas oscilan desde el hermetismo hasta un tipo muy personal de claridad, polaridades que elabora acudiendo a las máscaras, a los juegos escénicos, a la dramaticidad, incluso a la imagen onírica. Con ellos se atreve desde el Yo y hacia el yo, los varios que él es, sus interioridades y exterioridades, su animalidad de costumbre.⁸⁶

Para Marta Sosa, el «eros» articula el centro de la influencia surrealista en Sánchez Peláez, corazón radiante del que fluye hacia todos los horizontes de la escritura la energía o la fuerza cognoscitiva que concede al poeta las facultades de indagar, de entrometer la intuición en los resquicios del alma donde no llega la sonda de la lógica. El profesor Antonio Urrello, por su parte, considera que el surrealismo no es sino la

⁸⁶ *Poetas y poéticas de Venezuela* (Antología 1876-2002), Bartleby Editores, Madrid, 2003, p. 157.

matriz de la trayectoria poética de Sánchez Peláez, el mechero de su pólvora, de su incendio literario. A pesar de que nos advierte que prospectivamente el poeta siguió «una finalidad divergente», no dejan de ser poca cosa la «escritura automática» y la «omnipotencia del sueño» como piedras de toque de una vocación en ciernes:

El surrealismo con su empleo de la escritura automática, su fuerte tendencia hacia la omnipotencia del sueño y su discordia con lo que se estimaba ser la «realidad de lo real», sirve como punto de partida a la poesía de Juan Sánchez Peláez. Sin embargo, desde sus albores, va apuntando hacia una finalidad divergente.⁸⁷

Luis Pérez Oramas, por su lado, acude a *Animal de costumbre* para demostrar el auge del influjo surrealista concentrado en la primacía ya no del «inconsciente» sino del «preconsciente», una latitud de conciencia primitiva, anterior a la noción del instante civilizado, que rescata del olvido epistemológico las reacciones más recónditas del individuo, sin que esto implique reducirlas a un rango de salvajedad. No salvajedad, entonces, sino perplejidad y asombro intactos: extrañamiento para con los usos que hemos ido acumulando de cara al trabajo frenético y su gran acicate: el consumismo. Escuchemos a Pérez Oramas:

No extrañe pues que en *Animal de costumbre* la poesía encare el difícil tema de los hábitos, que los escolásticos medievales llamaban *habitus*: aquello que el cuerpo y la inteligencia suelen frecuentar como sin conciencia, o como con una conciencia anterior. Entonces puede decirse que en *Animal de costumbre* se decantan las fuentes surrealistas de Juan Sánchez Peláez. El tema es difícil. Voy a enunciarlo brutalmente: el inconsciente —que el surrealismo creyó reinventar— descubre allí el antiguo há-

⁸⁷ “Una dirección en la poesía de Juan Sánchez Peláez”, *Imagen*, 67, 3 al 10 de octubre, Caracas, 1972, pp. 5-7.

bito de lo preconsciente —que la filosofía medieval no cesó de formalizar, y que la filosofía de la reflexividad quiso reducir a las estrechas comarcas del Cogito—. ⁸⁸

Para demarcar este rellano de nuestro trabajo, concluimos, pues, diciendo que un alto porcentaje de los comentaristas se inclina por tomar de modo provisional la potestad del surrealismo en Sánchez Peláez, o bien, sólo en la medida que el bardo de Guárico logra imprimirle un sello particular, transformando así este lazo, para nada umbilical, en un pretexto de ruptura y deslinde respecto de la tradición moderna. Estaríamos más o menos, pese a las particularidades de nuestro caso, ante una variante de surrealismo a caballo entre «el surrealismo con lugar y fecha» y «un surrealismo sin edad», según los términos que esgrime el poeta y ensayista Américo Ferrari, evocando un célebre ensayo de Julien Gracq sobre Breton. Veámoslo:

En lo que concierne al surrealismo, en primer lugar, eliminaremos de entrada el concepto más difundido, aquel que entiende por surrealismo todo lo que está escrito de una manera “extraña” y “obscena” (el “surrealismo” de Vallejo, de Neruda, de García Lorca, de Aleixandre, etc.), pues el surrealismo no es simplemente una forma de escribir. Nos quedan los sentidos que fueron claramente señalados por Julien Gracq en un homenaje a André Breton: “un surrealismo sin edad y del cual el romanticismo alemán nos ha dado, con un siglo y medio de anticipación, la mayor parte de las fórmulas esenciales” y el “surrealismo con lugar y fecha” ⁸⁹

Aprovechando la reflexión de Ferrari, podemos apuntar que Sánchez Peláez parte de un «surrealismo con lugar y fecha» —el de los franceses de 1924, de César Moro y de Mandrágora— hacia un «un surrealismo sin edad» que se constituye de un cúmulo de

⁸⁸ “Juan Sánchez Peláez: Rasgo común, moderno rasgo”, *Juan Sánchez Peláez ante la crítica*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1989, p. 269.

⁸⁹ “César Vallejo entre los Andes y los horizontes españoles”, *El bosque y sus caminos*, Pre-Textos, Valencia, 1993, p. 106.

reminiscencias, visiones y sensaciones entresacadas con los retazos de la experiencia inalienable concerniente al yo autobiográfico. Como ocurre en la narrativa surrealista hispanoamericana que presuntamente conforma el realismo mágico, el ensamble lírico del poeta venezolano incorpora una multiplicidad de elementos locales, gran parte de ellos arraigados en la memoria, mismos que modifican por completo la visibilidad de las estirpes tutelares. Dando por acabado el vasto panorama sobre la persona, la obra y los vínculos tanto de Sánchez Peláez con el surrealismo, como los del surrealismo con América Latina, transitemos de lleno en la valoración de la propuesta escritural del bardo de Guárico, empezando por un nuevo subcapítulo y su apartado inicial, abocado a razonar la polaridad de estados o disposiciones interiores del sujeto, representados, según lo hemos percibido, por la oscilación entre el delirio y la vigilancia, el conjuro y la racionalidad, la intuición y el misterio, tres parejas conceptuales estrechamente ligadas con la mentalidad surrealista.

4. SURREALISMO LÍRICO DE JUAN SÁNCHEZ PELÁEZ

4.1 MÉTODOS, DISPOSICIONES Y ESTADOS DE ESCRITURA.

El epígrafe de este subcapítulo con que se estrena el cuarto tramo del presente trabajo no precisa de mayor introducción que parafrasearlo. Lo que en él deseamos explorar son las predeterminaciones del momento creativo, el conjunto de matices que regulan el fuero interno durante el proceso de escritura y que, sin duda, lo condicionan. No aludimos a la afluencia de factores externos que inciden como estimulantes, los cuales tienen ya cabida en el tejido plástico o sensorial del texto, sino al sustrato actitudinal gracias al cual es posible “adivinar” a entrelíneas la fuente en que se originó el poema, su matriz, aparentemente invisible a nosotros. El reto estriba, sin embargo, en recurrir al poema con el fin de encontrar las evidencias de nuestras hipótesis, argumentando con pruebas explícitas nuestras elucubraciones. Para mantenernos apegados a la veta surreal con la que se ha vinculado la poesía de Sánchez Peláez, reproduciremos unas frases de André Breton que nos ayudan a ilustrar estas ideas. Se trata de los “Secretos del arte mágico del surrealismo” material incluido en el primer *Manifeste* y por medio del cual se vislumbra el procedimiento de la denominada escritura automática:

Ordenad que os traigan recado de escribir, después de haberos situado en un lugar que sea lo más propicio posible a la concentración de vuestro espíritu, al repliegue de vuestro espíritu sobre sí mismo. Entrad en el estado más pasivo, o receptivo, de que seáis capaces. Prescindid de vuestro genio, de vuestro talento, y del genio y el talento de los demás. Decíos hasta empaparos de ello que la literatura es uno de los más tristes caminos que llevan a todas partes. Escribid deprisa, sin tema preconcebido, escribid lo suficientemente deprisa para no poder refrenaros, y para no tener la sensación de leer lo escrito. La primera frase se os ocurrirá por sí misma, y que en cada segundo que pasa hay una frase, extraña a nuestro pensamiento consciente, que desea exte-

rriorizarse. Resulta muy difícil pronunciarse con respecto a la frase inmediata siguiente; esta frase participa, sin duda, de nuestra actividad consciente y de la otra, al mismo tiempo, si es que reconocemos que el hecho de haber escrito la primera produce un mínimo de percepción. Pero eso, poco ha de importarnos; ahí es donde radica, en su mayor parte, el interés del juego surrealista.⁹⁰

Esta inserción del pensamiento bretoniano no termina de representar la propuesta del venezolano, ya que ésta se distancia de ese automatismo que renuncia radicalmente al contrapunto de la espabilación intelectual como un faro de búsqueda. En la poesía que estudiamos el sujeto poético no se abandona por completo al «estado más pasivo» ni “prescinde del genio”; alterando el dogma surrealista, hace de la interacción de ambos cabos de la psiqué —la conciencia y el inconsciente— una vía de autoconocimiento, un mecanismo de revelaciones para intentar comprender la naturaleza del ser humano y atisbar sus misterios circundantes. Una valoración de Patrick Waldberg, «una de las últimas figuras del movimiento surrealista», ubica de manera exacta nuestra tentativa de otorgar una dimensión más plena al diámetro del proceso indagatorio pelaciano:

Pues el surrealismo no es ni fue nunca una escuela, sino una disposición del espíritu, un haz de experiencias, un conjunto de aspiraciones con miras a restituir su totalidad al ser.⁹¹

Sin prescindir de las sabias potencias del onirismo como accesos cognitivos, nuestro autor esboza una variante del surrealismo en la que el texto se fragua a partes iguales con la intervención de una conducta alerta que se fija también inteligir la aventura del personaje literario, disponiendo una absorbente lasitud que captura la experiencia para

⁹⁰ *Manifestos del surrealismo*, traducción de Andrés Bosch, Visor Libros, Madrid, 2002, p. 37.

⁹¹ “El surrealismo. La búsqueda del punto supremo”, *El surrealismo*, traducción de María Virginia Jaua Alemán, Fondo de Cultura Económica, México, 2004, p. 63.

traducirla en los motivos del poema. Para sistematizar esta impresión que irradia el curso de la obra de Juan Sánchez Peláez, hemos establecido tres pares de conceptos análogos que representan los polos de oscilación psíquica y mental que caracterizan la conciencia creadora del sujeto enunciador, mismos que fungen teóricamente como los elementos de índole dialéctica que tensan los métodos, las disposiciones y los estados de la escritura poética, aunque no siempre cumplen la función de contrapunto debido a su eventual simbiosis neutralizadora. Estos pares conceptuales conciernen al delirio y la vigilancia, el conjuro y la racionalidad, y, finalmente, la intuición y el misterio. Pasemos a analizar el primero de ellos.

4.1.1 Delirio y vigilancia.

Desde *Elena y los elementos*, Juan Sánchez Peláez patentó algunas parcelas temáticas y formas poéticas que a la postre definieron su repertorio de intereses y estilo literario. Bajo tales sustancias y modelos cohabitan, por supuesto, condiciones propiciatorias; no necesariamente estados de ánimo, sino, entrando en materia, plataformas interiores en las cuales situar la emisión de la voz lírica. Dichas plataformas implican, también, una, varias atmósferas, y la conciencia poética fluctúa por sus demarcaciones como en una zona idónea para el advenimiento del instante poético y su resultado textual. Para focalizar el vínculo indisoluble que priva entre todos los componentes de la expresión lírica que contribuyen a cohesionar las plataformas interiores en las cuales apoyar el acto de poetizar, don Carlos Bousoño afirmó

que un contenido anímico (con sus diversas vetas: la conceptual, la sensorial, la afectiva o volitiva, etcétera) es casi siempre un sintético complejo de complejos a su vez

sintéticos. Porque tampoco es separable el elemento afectivo del sensorial o del conceptual.⁹²

Una de las incitaciones que suele involucrar esta pluralidad de estímulos en la poesía del venezolano, incumbe a la confrontación entre la vigilancia y el delirio, aunque no siempre la dicotomía muestra las coloraciones de un vínculo violento, más bien las de un enlace regular, mimético en ocasiones (aunque suene paradójico) con el suficiente grado de flexibilidad que permita dicha ambulación. De esta guisa, en Sánchez Peláez no aplica a cabalidad uno de los principios esenciales del surrealismo extremo, que a juicio de Juan Larrea

Para colonizar el más allá se apela al hipnotismo, a la mediumnidad, a la escritura automática, haciendo acto explícito de renuncia en esos momentos a la conciencia vigilante.⁹³

En el caso que nos ocupa, el sujeto transita por el desvarío, pero desde esa orilla zurce un discurso con los réditos del aparente trastorno. Si bien hay tonos de «hipnotismo» y atmósferas de «mediumnidad» —fruto de una retórica parareligiosa y una posición de comunión con los enigmas sobrenaturales—, no se desdeña en absoluto la utilidad hermenéutica de la «conciencia vigilante». Por ello, el afán de componer en aras de la contingencia, o desde la periferia del sentido, no responde a una poética que no sea la del temperamento fiel a su complejidad psíquica y espíritu cuestionador. Valórese el poema “III” de *Elena y los elementos*:

⁹² *Teoría de la expresión poética*, tomo I, Gredos, Madrid, 1970, p. 69.

⁹³ “El surrealismo entre viejo y nuevo mundo”, *Ángulos de visión*, edición de Cristóbal Serra, Tusquets, Barcelona, 1979, p. 237.

Aún la perfección.

Aún quien te subyuga. Oh tú, Huésped turbado, Tu máscara
desgarra, Tu dedo es un liviano ruiseñor.

Horada una llama oculta: Sobresale tu cuerpo,
tu pudor, tu vigilia.

Súbeme a la claridad. Soy un
simio abyecto que necesita perdón.

Un búfalo que desciende
en el huerto leproso
sobre la espalda encendida del arcoiris.

Súbeme a la claridad.

La noche es una isla perdida
en el viraje vertiginoso de tus
corpiños.

Extensos brazos
benevolentes,
y tú, rosa abierta, a la deriva de mis deseos.

Relacionada con el desamparo, la oscuridad que subyace en la atmósfera del poema y que se insinúa en el verso reiterado «Súbeme a la claridad», se perfila como el ámbito más apropiado para la secreción del extracto lírico y el incubamiento de su desenlace. La meta del aprendizaje experiencial que podríamos inferir de la opacidad de que reniega la voz poética, radica en su opuesto: la gracia del fulgor. El medio para alcanzarla es acaso el roce físico, aludido en las últimas líneas («y tú, rosa abierta, a la deriva de mis deseos») y antes, en la petición intermedia, más que imperativo, de la primera estrofa: «Súbeme a la claridad. Soy un / simio abyecto que necesita perdón». ¿Qué traerá al sujeto del galerón de sombras en que discurre como Ulises en el país de

los muertos? El «deseo» y sus potencias, referidos al final de la pieza. «Súbeme a la claridad», insiste el yo poético. La apelación combina matices eróticos y existenciales respaldados por una dinámica de sentimientos recíprocos que parece haberse roto. El individuo solicita «perdón» a la amada, no sin primero ridiculizarse («Soy un / simio abyecto») y aceptar el desvalimiento que sufre en el desprecio, a modo de penitencia. No obstante, se muestra espabilado al reconocer el destierro, el tramo que lo separa de la compañera, con una lucidez para confeccionar, ya en calidad de autor, inusitadas estampas del conflicto, a usanza de la sorprendente turbación surrealista, como si la aflicción, en lugar de amilanarlo, limara su agudeza imaginativa hasta otorgarle tintes de clarividencia. Desde un delirio que fusiona en la visión el «huerto leproso» con «la espalda encendida del arcoiris», el yo parlante divisa la «claridad» del remedio, atento a sus posibilidades restituyentes.

Otro poema de la mencionada colección, el “IV”, ilustra con más evidencias la dicotomía de la fórmula compositiva que integran el delirio y la vigilancia. Antes que proseguir, detengámonos a repasar las definiciones que al respecto nos ofrece la Real Academia Española. Por delirio, la «Confusión mental caracterizada por alucinación, reiteración de pensamientos absurdos e incoherencia». Por vigilancia, el «Cuidado y atención exacta en las cosas que están a cargo de cada uno». Para entender mejor la aplicación de ambos términos, conviene adoptar tales descripciones de la Academia *in lato sensu*. La poesía de Sánchez Peláez sólo será alucinatoria, incoherente y absurda, por utilizar los calificativos de la RAE, en tanto que involucre, como toda poesía, una locución irreductible al ámbito de la redacción habitual; o bien, debido a su afinidad con la vanguardia surrealista que transmutó las muecas del subconsciente, el azar y la figuratividad inesperada en insondables veneros de ebullición artística; y, finalmente, a causa de la dificultad introspectiva y la vehemencia sensorial del autor para asimilar

las experiencias que le conciernen con el mismo ímpetu con que se le presentan. Para consuelo nuestro, el filólogo italiano Marcelo Pagnini ha apuntado que

La obra de arte ya no será la *encarnación de un significado colectivo*, sino *búsqueda subjetiva* de un significado. En una palabra, el romántico se convierte en el intérprete de la propia fantasía.⁹⁴

Así, en la medida que el surrealismo se identifica parcialmente con la genealogía del Romanticismo mediante la libre efusión de la individualidad, tenemos que esta poesía, la de Sánchez Peláez, oscila entre la superficie de la cosecha vital y el inframundo de su examinación, sin verse obligada a elegir cualquiera de los dos polos, fluyendo entre los ambos planos sin excluir una perspectiva en beneficio de otra. Veamos el poema:

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.
Pero, ¿qué veo yo, extenso en una maleza de tilos
imberbes? Un glaciar cae lánguido
en el césped.

⁹⁴ *Estructura literaria y método crítico*, Cátedra, Madrid, 1975, p.63.

El mármol se despidió del hombre porque éste
es una estatua irreverente.

Pese a su brevedad, el texto articula una variedad de períodos desprendibles en virtud de su tendencia esticomítica y, por ello, la coherencia de sentido que son aptos de proyectar en sí mismos. Pero, leídos en sucesión, estamos ante un poema rayano en la jaculatoria. Algunos versos se muestran como exhortaciones, otros poseen el talante de una sentencia o un espejismo adivinatorio. Los pronombres enfatizan la orientación del mensaje, delimitando sus actores. El hablante comienza encuadrando la peripecia en un paisaje ceniciento, acorde a la suposición del escenario mustio, cavernoso, que podría relacionarse con la urdimbre crítica de su poética. Nuestro yo poético dirige los ojos atrás, con los antepasados depositarios de un saber humilde e intuitivo, quienes le transfieren las claves para evadir el sótano de su conflicto. Apátrida irredento, no se refleja en los signos de su tiempo. Lo embarga un sentimiento de orfandad. Así, para resarcir la raíz de su auténtica naturaleza, se encomienda a ciertas representaciones del misterio terrestre —«cimas de luto, puertas que franquean tajamares de niebla»— en el mágico entendido de que son próambulos de la médula de energía que mantiene en movimiento el universo con la posibilidad de encauzar el destino. Durante el periplo, el sujeto conserva la cautela que le facilita conocer su circunstancia, la ubicación en el laberinto. «Yo era lúcido en la derrota», nos dice. La clausura del poema, después de superar la serie de ofuscaciones intrínsecas que conlleva, ofrece un colofón lapidario: la prosopopeya de un sustantivo inerte, mineral, el del «mármol», que denuncia, para colmo, la petrificación del hombre: monarca de un reino provisional. Vaya paradoja. El crítico venezolano Víctor Bravo ha puesto en fechas recientes los ojos en el asunto, coincidiendo con nosotros en cuanto a los efectos producto de la conducta delirante:

la expresión poética se abre hacia un doble fondo de lenguaje donde los signos se desplazan en campos de ambigüedad y parodia, y en lógicas delirantes como la paradoja, creando nuevas posibilidades del nombrar y de la belleza; o desprendiéndose hacia esa reconstrucción del sentido perdido en la que se puede convertirse la alegoría.⁹⁵

El domado sonambulismo presente en diversos poemas del volumen *Filiación oscura*, les otorga a éstos la impresión de que fueron escritos bajo la ecuación que nos ocupa. Lo consigna un vistazo a los fragmentos V y VII de la pieza fragmentaria “Otra vez otro instante”, donde la faena de inteligir el caos encarna el saldo positivo de este deambular por las galerías del desconcierto. Sánchez Peláez reivindica aquí su instinto exploratorio, imbuido en ofrecer un parte de guerra de esta inmersión en los abismos del sueño no tanto por la contundencia del hallazgo como por lo opuesto: la capacidad fabulativa para codificar la frustración, el encuentro con lo inasible, cual garantía del avistamiento de lo inaudito. El descenso a las instancias oníricas queda justificado por la tentativa de resolver un enigma, al margen de que la empresa conlleve de antemano el fracaso. Congruente con el evangelio surrealista, Juan Sánchez Peláez atisba en el sueño el camino esencial para descubrir las incógnitas del alma humana; sin embargo, no se contenta con el surtidor, muchas veces gratuito, de la iconografía prodigiosa con la que otros exponentes de la tendencia codiciaron fatigar las opciones para acertar en la diana de nuestros misterios. A su manera, el poeta venezolano traspone el umbral del consabido artificio de asociaciones disparatadas para delatar el callejón sin puertas de sus aventuras espirituales y especulaciones identitarias con una duda y una dosis de escepticismo oportuna a esta práctica de buceo de aspecto infructuoso que es sondear las cavernas de la conciencia. Veamos, pues, la fracción V del texto arriba citado:

⁹⁵ “Alucinado caracol azul” (Orfismo, subjetividad y perfección formal en la poesía de Juan Sánchez Peláez), *Imagen*, 4, año XXXVIII, Ministerio de Cultura de Venezuela, Caracas, 2005, p. 16.

Cielo sin recorrido, tierra áspera, voz infusa, dilatoria,
Pueblo taciturno que aviva su fuego entre mis cejas,
madre de noche sanguínea,

En lo inamovible
Sobre dudas y certezas,
Franqueo la línea de mi desarrollo.

De salir y atravesar la ciudad
La perplejidad de las cosas en vigilia

A domeñar excesos, a impulso virginal en el polvo de
origen

De salir y atravesar la ciudad

De subir y descender el muro

Sigue el tinte humano

A ras de esfuerzo

Por dual unidad

La pupila con creces bajo misterio sin nombre.

En disertadas endechas para evadirme sin sospechoso

acorde y arco

Hasta el sonido frío.

Igual que el poema previo —el “IV” de *Elena y los elementos*— este recoge un panorama desalentador. Fijeza, inhospitalidad, lentitud y melancolía se externalizan como los atributos negativos de su paisaje espacial. El sujeto literario traspone la situación: «Franqueo la línea de mi desarrollo»; a su alrededor, las efigies de ese panel sórdido,

la urbe, que lo miran surcar los variopintos distritos con idéntica avidez que la de él, cazador de respuestas en todas direcciones. La relevancia que cobra el desplazamiento invita a inferir que la trama es más epidérmica de lo que suponemos y quizá esconda la reseña de una jornada de copas o el periplo nocturno que se acostumbra consumir en tal caso. Aún bajo el influjo de la circunstancia y sus relampagueantes aderezos, el puntal de la trama permanece a la expectativa de cualquier revelación por suscitarse en el firmamento. En pleno trance, durante la absorción de los placeres mundanos, el ojo continúa en vela, dando seguimiento a sus inquisiciones. «A ras de esfuerzo / Por dual unidad», enuncia la voz lírica, ratificando una misión que acoge simbólicamente al sujeto como paciente y médico, experimentador y notario de la vivencia; también, podemos entrever una insinuación de la conciencia binaria que implican los efectos de la sensación delirante y la encomienda del vidente que presumimos en el yo poético de Sánchez Peláez. Pero, la bifurcación entre vigilancia y delirio no parece adoptar la dicotomía que priva entre realidad y sueño, sino la de la experiencia enervante junto a la de la mirada en celo que colecta el memorial de aquélla. El individuo transcurre en cierto estado de alerta, los sentidos endosados a la crispación del entorno y el juicio enfocado a la captura de señas reveladoras. Una aguda deducción de María Zambrano, ligada al onirismo fundacional de la propuesta pelaciana, ilustra nuestra premisa:

El poeta se mantiene vigilante entre su sueño originario —la raíz nebulosa— y la claridad que se exige. Claridad exigida por el mismo sueño, que aspira a realizarse por virtud de la palabra poética.⁹⁶

⁹⁶ *Obras reunidas [Filosofía y poesía]*, Aguilar, Madrid, 1971, p. 184.

Veamos ahora el fragmento VII del poema en juego, “Otra vez otro instante”, de *Filiación oscura*, donde las «márgenes de reflexión», traducidas acaso en el doble espacio interlineal, pasan a integrar el núcleo intelectual de una tormenta simbólica:

Hago estado de ser hago estado de nacer

La rosa trágica del muslo suelta al cautivo

El pillaje de formas salva ese espacio abierto

El habla tuya y mía en altísimos muros, en

anchas márgenes de reflexión.

Desapareces y advienes, imagen mía en el vidrio,

susurro alternativo y constante.

El verdor en lontananza: gusanos de seda, orugas,

cerco de umbelas.

El sol que recibe de frente la gran noche.

El íngrimo resbala lleno de mí, a estribillos de

sangre y música tenaz.

Para Juan Sánchez Peláez el hecho de errar no implica siempre el de tantear. Su presunto desvarío no está marcado por un palpar a ciegas, tal como si la confusión por la que avanza conllevara precisamente un ensayo de extravío. La desorientación asume las cualidades de un éxtasis. A diferencia de los ejemplos anteriores, la causa que lo dinamiza tiene que ver más con un reconocimiento feliz. La celeridad que destila la peripecia despliega el proceso un acto de amor. Cinética del espasmo, podría denominarse esta secuencia. Entre las nubes de su culminación, el sujeto denota las coyunturas del proceso que lo arroba sin enajenarlo; en el raptó, dilucida el «pillaje de formas», visión repentina en que se logra concretar la obcecación del momento. Y es que, como ha apuntado Bachelard,

El conocimiento poético del mundo precede, como es justo, al conocimiento razonable de los objetos. El mundo es bello antes de ser verdadero. El mundo es admirado antes de ser comprobado. Toda primitividad es onirismo puro.⁹⁷

«Desapareces y advienes», escribe el poeta, brindando al lector otro elemento de esta locuacidad que medra con los movimientos corporales. El fondo no es, por supuesto, gris o desvaído; es animoso y, tal vez, un tanto psicodélico: un acercamiento (pese al «verdor en lontananza») a los imperceptibles tesoros de un jardín contiguo. Luego, la confrontación de la «gran noche», romántico aposento del arcano, con el «sol» de un fanal que, simultáneamente, alegoriza la circunspección del pensamiento, la claridad meridiana que registra los aspavientos del temporal implícito en la entrega corpórea.

⁹⁷ *El aire y los sueños*, traducción de Ernestina de Champourcin, Fondo de Cultura Económica, México, 1993, p. 209.

El poema “VI” de *Lo huidizo y permanente*, el cuarto libro del poeta, esconde otra pista de la trayectoria pendular entre la fantasía y la inteligencia que aloja su obra lírica. Veámoslo:

Cuando regreso del viaje imaginario, me abandono a reír. Una jauría de lobos acoge con amor mi cervatillo insomne. Entre aquellos árboles altivos todo el rumor de mi sangre y mi desvelo.

No que la carga sea abrumadora, prorrumpo. Ni que forzara las puertas con el dedo meñique. Ni que me asustara volver aquí, a la penumbra.

Cuando regreso del viaje imaginario, vivo y yazgo en el puro desierto. En lugar de advenimientos y honores, la soledad tañe aún la campana en el bosque.

El efecto del tránsito es tajante. En la ronda de ese «viaje imaginario» se colma, en parte, la polaridad del concepto que comentamos. El sujeto discurre entre la ficción y la objetividad, extremos de la contradicción que asalta sus conjeturas. La perspicacia se traduce en el regreso, o, más bien, en el estado de las cosas a la vuelta del recorrido ilusorio en que convergen la hilaridad, el nerviosismo, la regularidad de las funciones orgánicas, el desengaño, la aridez de la rutina: suma de eventualidades o indicadores para apreciar a distancia la utilidad del «viaje». La nota conclusiva es la impresión de anticlímax que termina ofreciendo el inventado paseo, cuando una vez completado no depara «advenimientos y honores», sino la «soledad» de antes. Juan Sánchez Peláez no se complace; por el contrario, acomete una revisión de los procedimientos oníricos empleados por él mismo con el fin de allanar sendero a la veracidad. En esta tesitura, su itinerario se torna impredecible, decantándose por vericuetos que obliga el impulso de acariciar los fundamentos de sus ideas fijas, aunque se desfallezca en el propósito.

El yo poético va quemando, hasta cierto punto, la nave de sus hallazgos en el empeño por lanzarse continuamente a la busca de nuevas réplicas que le concedan beligerar en la desmitificación o la exaltación de lo subrepticio.

En *Rasgos comunes*, la quinta colección del venezolano, dos textos abonan solvencia al tema: “Poema” y “Profundamente”. En el primer caso asistimos, *grosso modo*, a un elogio del fuero interno, reivindicando su divisa emblemática: el corazón. Una imagen coruscante nos aproxima, como si un estetoscopio, a la topografía de sus cavidades, reproduciendo el vertiginoso ritmo de la prosa el ritmo del pulso exaltado. Sístole y diástole se transforman, así, en los contrapuntos de la música intrínseca que gobierna los ánimos de cada quien. Apreciémoslo:

La selva roja murmura, murmura, y de repente es toda la realidad del corazón mi selva roja. Y ella que es un péndulo que oscila en el gemido, mi selva roja, y ella que exclama con saltos leves de dicha, mi selva roja, en la ruta que conduce hacia ese hondo bosque fuera de la tierra anónima nos deja estar en ninguna parte y olvidarnos, nos deja no resbalar en la cosa que se evapora, nos deja la mediúmnica voz de nuestra certidumbre, y en paz, sin magnos errores, mi selva roja.

La intriga se pronuncia en los últimos renglones. El poeta aboga por una reafirmación de la personalidad, lejos del rasero de criterios homogenizadores enderezados a acotar la conducta social; lejos, también, de la alienación que implica dimitir al tropel de los propios deseos. Si en algo urge afianzarse, he ahí la subjetividad, único feudo seguro en el rango de nuestras oscilaciones. Con un frenesí que no desprecia la plasticidad, el hablante emerge de la espelunca de las entrañas para nombrar oblicuamente, preñado por el júbilo de leerse en sus propios latidos, los dones de la singularidad. El sintagma <mediúmnica voz de nuestra certidumbre> muestra una mentalidad consciente tanto

de la incertidumbre como del discernimiento, pero, sobre todo, convencida acerca de las potencias de la transversalidad, en virtud de la cual dicha «voz» sirve tal un ducto para comunicar el adentro y el afuera, lo conocido y aquello que está en viabilidad de conocerse, en pos de intensificar el flujo de registros que faciliten abarcar el cauce del mundo con mayor saciedad. La trepidación como delirio, la desesperada subjetividad, son aquí templados por una noción de «certidumbre» que puede ser asumida como un atributo de la actitud vigilante.

Ya en “Profundamente”, nuestro autor se inclina por el tópico funerario. Sin embargo, el suyo no es el tratamiento solemne del género, el de la defunción vista con auténtico duelo, claro, pero también con teatralidad y acusado espíritu elegíaco. Juan Sánchez Peláez bordea la senda del realismo mágico, un terreno en que la tragedia del óbito se relativiza, sin perder un ápice de circunspección, para conferir protagonismo a otras modalidades de asumir este fenómeno irremediable, tales como el dislate o el contrasentido teñidos con un frágil, casi imperceptible, hilo de jocosidad:

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.

El poema forja una atmósfera. Por un lado, los ingredientes de la escena gótica: «el ídolo de vaho y el humus», «el follaje trémulo», «la noche cerrada»; por el otro, los mismos elementos adaptados a las condiciones del trópico sudamericano, cautivo en

una humedad perenne: «vaho» en lugar de bruma, «mariposas blancas o rojas detrás de una lámpara», «muros altísimos de ardorosa ley». Como sea, estamos frente a una composición peculiar en virtud del manejo regionalizado de esos marbetes universales incorporados a los dominios del arte. Lo importante a subrayar consiste en la alianza de estos vestigios atmosféricos, dispersos en un área específica, para confeccionar un corolario. ¿Cuál? El de la señalización de un camino, aludido en las líneas terminales. ¿Hacia dónde lleva el derrotero de «fríos arcanos»? No interesa. El poeta no desnuda las verdades de este u otros mundos, plantea más bien preguntas, sugiere ciertas rutas de averiguación intuitiva, establece sospechas. Su asedio poético a la morada de los difuntos, de gran riqueza sensorial y fuerza evocativa, convive con una curiosidad que nunca parpadea frente a las más recónditas huellas del extrañamiento. La tentativa de mimetizarse en una entidad capaz de reptar en torno a la guarida de «los muertos» y la gama de connotaciones que la circundan, aunada al deseo de inteligir y vocalizar esta experiencia de desdoblamiento o empatía fabuladora, confirma las pervivencias de la pareja conceptual conformada por el delirio y la vigilancia: contrapuntos y, de pronto, términos simbióticos en los métodos, las disposiciones o las situaciones de escritura. A su vez, toda la secuencia se ve coronada, desde el inicio, por la consigna capital del surrealismo: la propensión al «sueño» que manifiestan los difuntos. Se cumple de esta manera el tópico según el cual la dimensión onírica imita a la muerte, los durmientes a los fallecidos. El que duerme potencia su receptividad cognitiva y se realiza mejor en tanto que ser humano, confiado a la excéntrica sabiduría del subconsciente y su *modus operandi* que, en términos literarios y respecto a los usos de la racionalidad, vendría a desarrollarse, como ha juzgado Patrick Waldberg, de la forma siguiente:

Mediante el ejercicio de esas velocidades progresivas, todas muy superiores a la cadencia normal, la coherencia tradicional del relato es abolida para dar paso a una

coherencia afectiva, impulsiva, indescifrable a primera vista, pero que se nutre de las sorpresas perturbadoras o desconcertantes del sueño.⁹⁸

Las palabras de Waldberg intentan explicar el mecanismo de la creación surrealista, arrojando un poco de luz en nuestro problema, el de la varianza que induce el delirio en relación con la norma de la sindéresis.

Finalmente, para zanjar el presente apartado, comentaremos el fragmento X del poema “Aire sobre el aire”, que da título a la postrera colección del bardo venezolano. Aquí «la claridad eterna» es atingente a los «páramos que sueñan». Esta vecindad de las dos caras de la medalla de la conciencia objetiva y onírica pudiera sonar aberrante, pero en el texto ambas participan de la misma toma de postura, que es la de asumir en la transparencia y la ensoñación una especie de unidad consubstancial que determina tanto una idea de la escritura como una óptica del mundo. El poeta defiende, pues, un régimen de vida y las condiciones para la creación poética. La enunciación lírica se convierte en una ética, pasa de la literatura *per se* a la síntesis de poesía y existencia:

Por los ritmos primordiales de

nuestra tierra

que es dura y suave

por los cinco sentidos

y nuestro abismo

por querer paladear la luz

nos arrodillamos y lloramos así:

⁹⁸ *El surrealismo*, p. 57.

si tu boca está en lo infinito

y tu espina es mi pan

ya debes tener dos piedras sobre cada

mano del desierto

ya no posees abejas dentro del panal

ni manantiales sino montañas elevadas

y continúas dormido en los páramos

que no son albergue de nadie

y es inútil que hagamos frente a ti

salvas de aplausos o disparos con fusiles

y no te importa el grito demasiado audible

entre nosotros

y no te repones del sueño

ni de tus páramos que sueñan también

ni de la claridad eterna

jamás.

El dístico «por los cinco sentidos / y nuestro abismo» nos reitera la trascendencia que alcanza la percepción en los alcances de tal empresa, pletórica de falsos señuelos e impresiones, a la vez que de revelaciones súbitas, incendiarias. El sujeto merodea el precipicio de lo imprevisible confiado a la sagacidad, una de las potestades pelacianas presente ya en los preludios de su bibliografía. El texto es el boceto de una deducción

que ha exigido aproximadamente cuatro décadas para destilarse. No obstante, palpita ahí, en el poema, un afán de superposición con «los ritmos primordiales», un impulso por justificar la intransigencia de un proyecto vital con el resarcimiento de la ilusión perenne. De nueva cuenta, unas puntualizaciones de María Zambrano complementan nuestras suposiciones:

El poeta se vuelve hacia el lugar de donde salió, hacia el origen. La poesía quiere reconquistar el sueño primero [...] Poesía es reintegración, reconciliación que cierra en unidad al ser humano con el ensueño de donde saliera, borrando las distancias.⁹⁹

Sánchez Pelaez escribe un poema que recapitula la conclusión parcial de sus lances: apostar por el tanteo de la tiniebla, sí, pero de igual manera, por una conciliación de la entelequia con la nitidez, en el intento de abarcar con exactitud y apogeo la integridad del ser. Para clausurar este tramo de nuestra aproximación, transcribimos un pasaje de la proclama bretoniana, contenida en el *Manifeste* de 1924, que prefigura el supuesto abismo entre la alarma intelectual y el abandono a las aguas del sueño:

La extremada diferencia, en cuanto a importancia y gravedad, que para el observador ordinario existe entre los acontecimientos en estado de vigilia y aquellos correspondientes al estado de sueño, siempre ha sido sorprendente. Por esto es que el hombre se convierte, principalmente cuando deja de dormir, en juguete de su memoria que, en el estado normal, se complace en evocar muy débilmente las circunstancias del sueño, a privar a éste de toda trascendencia actual, y a situar el único punto de referencia del sueño en el instante en que el hombre cree haberlo abandonado, unas cuantas horas antes, en el instante de aquella esperanza o de aquella preocupación anterior. El hombre, al despertar, tiene la falsa idea de reemprender algo que vale la

⁹⁹ *Obras reunidas [Filosofía y poesía]*, p. 195.

pena. Por esto, el sueño queda relegado al interior de un paréntesis, igual que la noche. Y, en general, el sueño, al igual que la noche, se considera irrelevante.¹⁰⁰

Aunque la tensión entre delirio y vigilia auspiciada por el *corpus* de nuestro bardo no se limita a las relaciones entre «sueño» y «despertar», y sus variantes biológicas, es menester aceptar que las apreciaciones de Breton esbozan la dicotomía en una versión más primaria. El tratamiento de Sánchez Peláez salta de esta acepción básica a una de mayor ambición temática o de profundidad pensamental: «sueño» y «despertar» se convierten así en las acciones simbólicas de una trama de hondo calado espiritual que, por ejemplo, tiene en la potencia metafórica de la luz y la oscuridad un viso ilustrativo de sugerentes reminiscencias oníricas y racionales. Unas palabras del poeta surrealista peruano Emilio Adolfo Westphalen acerca del «acto de creación» captan en lo general el meollo de nuestra lectura. Aunque su enfoque dista sensiblemente del supuesto en el venezolano, nos habla del estado de oscilación de la conciencia poética entre el no «trance» y el no «cálculos», la indefinitividad del delirio y de la vigilancia. Veámoslo:

evidente para mí que el acto de creación no se realiza en un trance o un éxtasis y menos puede ser el resultado de cálculos y reflexiones. Exige más bien que el pretendido poeta (la “supuesta persona del poema” —según los justos términos utilizados al respecto por Emily Dickinson— reniegue de su yo) ceda a la corriente poética y se deje llevar —en imprevisible carrera— por esas aguas pertinaces y vivas que al cavar su propio lecho dan forma y vida al poema.¹⁰¹

Mientras que Westphalen da noticia del “abandono” que debe privar en la disposición del sujeto lírico en tanto que autor, la actitud del individuo en Sánchez Peláez parece

¹⁰⁰ *Manifiestos del surrealismo*, pp. 21-22.

¹⁰¹ José Ignacio Úzquiza, *La diosa ambarina. Emilio Adolfo Westphalen y la creación poética*, Universidad de Extremadura / Caja Duero, Cáceres, 2001, pp. 163-164.

procurar el mismo estado de “abandono”, pero sin renunciar a la voluntad consciente del espíritu indagador, radicado en la pluralidad, la hibridez, la fructífera inestabilidad y el carácter fronterizo de los movimientos psíquicos. El azar tiene, pues, un límite: el del cauce del afán clarividente. Y así, con estas acotaciones, transitemos a dirimir las relaciones entre conjuro y racionabilidad, la segunda de las parejas conceptuales que nos hemos propuesto analizar.

4.1.2 Conjuro y racionabilidad.

Otro de los tres ejes dicotómicos percatados en la obra de Juan Sánchez Peláez en lo tocante a los mandatos, las incitaciones y los emplazamientos psíquicos desde los que se poetiza, compete a la pareja articulada por el conjuro y la racionabilidad. Se trata, indudablemente, de una hipótesis similar, por no decir perifrástica, a la anterior, sólo que ahora la aptitud para discernir las sugestivas efusiones de la experiencia poética se acompaña de una acusada manipulación de algunas formas locutivas pertenecientes a los contornos de la advocación parareligiosa. Estudiando el uso de la enumeración en Walt Whitman, ya Leo Spitzer había advertido en la anáfora —figura de profusión en los textos que veremos enseguida— una reminiscencia de las «letanías rituales»¹⁰². Sánchez Peláez abreva en el manantial de patrones de usufructo popular, a los que les concede un giro adaptado a las demandas de su búsqueda; al trastocarlos, hace resonar en el poema un estribillo que remonta a la prez litúrgica, o bien, a las prescripciones verbales para conseguir el favor divino. Un párrafo de Pagnini ayuda a contextualizar estas reflexiones:

¹⁰² “La enumeración caótica en la poesía moderna”, *Lingüística e historia literaria*, Gredos, Madrid, 1989, p. 283.

El poder hipnótico de la monotonía rítmica, no ya como adormecedora sino como concentradora de la facultad de percepción, es harto conocido, no sólo por los faquires y brujos, músicos y danzarines, sino también por los poetas, que vieron en el fenómeno el descenso misterioso de la inspiración y de la ensoñación. W. B. Yeats dijo: «The purpose of rhythm... is to keep us in that state of perhaps real trance, in which the mind liberated from the pressure of the will is unfolded in symbols.»¹⁰³

Así, hemos optado por una versión imparcial del término *conjuro*, en concreto por la ofrecida en la RAE: «Fórmula mágica que dice, recita o escribe para conseguir algo que se desea. Ruego encarecido», en soslayo de la de Moliner, que deviene tanto más sesgada y acarrea equívocos: «Fórmula para conjurar los malos espíritus. Exorcismo. Fórmula mágica para realizar hechicerías. Ruego encarecido». Las dos concuerdan en significar “ruego encarecido”, algo solicitado con porfía. Lo cierto es que el recurso en Sánchez Peláez no admite otro propósito que el de aprovechar el repertorio de la imploración para canalizar sus causas con el patetismo que merecen, sin trabajar fines que no sean los de la expresión lograda.

“Paisaje asesinado”, recogido en *Elena y los elementos*, lo constata. El asunto se debate entre la ruina y la esperanza. Tras una batería de cuadros desfallecientes en los que la muerte gana la batalla a todo ser vivo, acaece el cristalino resplandor de un llanto como esa espuela de luz que faltaba para romper la monotonía del desasosiego. En la primera y segunda estrofas, el compungido actor del poema convida a dormir el sueño de la materia exánime; en la tercera, se verifica un ligero contrasentido, siendo el actor quien parece apelar a la muerte para que desista en visitarlo, en un conato de lástima que remite a los apólogos que sobre el tema cundieron en la Edad Media; y,

¹⁰³ *Estructura literaria y método crítico*, p. 46.

en la última estancia, una estremecedora imagen volátil introduce el respiro ilusionado de que se habló. Veamos:

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 sienas.

El «callad» y el «yo» anafóricos de la primera estrofa confieren a la exhortación la insistencia del rezo. El sujeto no ordena, suplica. El deje vindicatorio asoma, hay que decirlo, desde el pórtico: «retornaré». Y, en el par de segmentos que involucra dicho verbo, se consignan los atributos virginales en la letanía del rosario: «lengua madre de mi especie», «piedra de los insectos». Sánchez Peláez asigna estas cualidades a su yo poético que preside la trama. Lo interesante a resaltar es el papel redentor que en la sucinta iteración se concede a la palabra inspirada, sin pretender entronizarla («piedra de los insectos») en un barrunto de santificación. Oteando en la poesía una tabla de salvación, el autor revalora indirectamente el sortilegio como refugio en tiempos de inanición. No prosigamos sin considerar unas acotaciones del mismo Pagnini acerca de la pertinencia de la pictoricidad y la eufonía de la repetición como ingredientes de la “magia” verbal:

Evidentemente, cuando Coleridge hablaba de «suspension of disbelief» respecto al fenómeno poético, es decir de la sumisión de las facultades del raciocinio ante el hechizo de la poesía, pretendía referirse en gran parte al ritmo de las imágenes y los sonidos.¹⁰⁴

El plan de futuro («Yo retornaré») sedimentado en el texto previo reaparece en la siguiente, “Retrato de la bella desconocida”, incluida también en la *opera prima* del venezolano. Ahí el «vendrás» fácilmente comprensible por las expectativas del título adopta una preponderancia emocional que justifica la múltiple afluencia del vocablo. El optimismo jovial del primer bloque de versos, desgranado en una serie de elogiosas reiteraciones vinculada con la musa sin nombre, hace pensar de nuevo en una variante de la letanía. Esta cadena de reactivos se interrumpe en el bloque siguiente. La carga

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 46.

positiva continúa intacta a través de escenarios diversos en los cuales la dicha parece imponerse; sin embargo, el ímpetu comienza a declinar introduciendo una fisura: «Sé que vendrás aunque no existas». Este germen dubitativo se libera en el tercer bloque, el del estribo, cuando el sujeto lírico se confiesa incapaz de ver saciado el presupuesto de sus aspiraciones, vacilando si acudir a la intercesión de los difuntos, omnipotentes en la gracia de un más allá. Observemos:

En todos los sitios, en todas las playas, estaré esperándote.

Vendrás eternamente altiva.

Vendrás, lo sé, sin nostalgia, sin el feroz desencanto de los
años

Vendrás el eclipse, la noche polar

Vendrás, te inclinas sobre mis cenizas, sobre las cenizas del
tiempo perdido.

En todos los sitios, en todas las playas, eres la reina del
universo.

¿Qué será en el porvenir? Serás rico dice la noche irreal.

Bajo esa órbita de fuego caen las rosas manchadas del
placer.

Sé que vendrás aunque no existas.

El porvenir: LOBO HELADO CON SU CORPIÑO DE DONCELLA
MARÍTIMA.

Me empeño en descifrar este enigma de la infancia.

Mis amigos salen del oscuro firmamento

Mis amigos recluidos en una antigua prisión me hablan

Quiero en vano el corcel del mar, el girasol de tu risa

El demonio me visita en esta madriguera, mis amigos son
puros e inermes.

Puedo detenerme como un fantasma, solicitar de mis
antepasados que vengan en mi ayuda.

Pregunto: ¿Qué será de ti?

Trabajaré bajo el látigo de oro.

Ocultaré la imagen de la noche polar.

¿Por qué no llegas, fábula insomne?

Esta interrogante final, que recoge el sintagma «fábula insomne», confirma el carácter ficticio de las suposiciones. Desesperado de confeccionar un cosmos hiperbólico, la voz lírica acaba certificando la dimensión de su carencia, transfiriendo a la inventiva el compromiso de una salida digna. En un sentido alegórico, la cordura invita al sueño a resolver el desenlace de este tinglado utópico, donde la «fábula insomne», el genio que no duerme, lleva la mayor parte. Sánchez Peláez alude entre líneas su concepción del oficio poético, una tarea extraordinaria supeditada al dictado no del subconsciente o del borboteo onírico, sino de la imaginación coherente y rigurosa cimentada sobre las insinuaciones del mundo tangible. El «Vendrás» anafórico, vinculado por su traza de conjuro a la modalidad de la plegaria petitoria, se une a la racionalidad implícita en el desengaño de la realidad que, a su vez, culmina con una interrogante en la que se clama por el retorno de la «fábula insomne», una frase de estirpe surrealista que alude a los poderes de la fantasía y las suscitaciones del insomnio como una condición axial de la evocación imaginaria, estado a caballo entre la razón y el sueño.

“Filiación oscura”, pieza cuyo epígrafe concede título al volumen homónimo, es un ejemplo representativo del temple enigmático de la lírica pelaciana. Su tema es el hecho de conocer, que involucra también su reverso, el de ignorar; o, dicho de otro

modo, su materia denuncia la relatividad del conocimiento en relación a los misterios colosales del universo y sus leyes invisibles. No obstante, pervive en la primera mitad del poema la tentación de domesticar las implicaciones de esta premisa, una táctica de contraste por medio de la cual, en los renglones posteriores, el ahínco de fiscalizar los complejos secretos que aguijonan a la humanidad queda atenuado, o bien, demolido.

Apreciémoslo:

No es el acto secular de extraer candela frotando una
piedra.

No.

Para comenzar una historia verídica es necesario atraer
en sucesiva ordenación de ideas las ánimas, el
purgatorio y el infierno.

Después, en anhelo humano corre el señalado albur.
Después, uno sabe lo que ha de venir o lo ignora.

Después, si la historia es triste acaece la nostalgia.
Hablamos del cine mudo.

No hay antes ni después: ni acto secular ni historia
verídica.

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.

Poesía y verdad, fidelidad a la experiencia. La discutida cuestión del talante verídico de la escritura creativa es reconsiderada para tratar de lo que es pertinente, o no, para «comenzar una historia». El azar trastoca, al respecto, las estimaciones, «la sucesiva ordenación de ideas»; cruza lo predecible y lo impredecible, orchestra la ambigüedad para, finalmente, abandonarnos al desconcierto. Sobreviene entonces el fallo: «En la mayoría de los casos, uno no sabe nada». Pero conviene focalizar otros ángulos de la composición para rastrear las pruebas que exige el apartado en lo concerniente al cariz ritualístico del versículo inicial que, aunado al ritmo aforístico, confiere al texto un aire revelador sin incidir en la ceremonia. Uno a uno van surgiendo los enunciados sobre el silencio de la página: esquirlas de una sobria perorata encaminada a desnudar con franqueza y perspicacia la soberbia de la sabiduría. A la ambición cognitiva, el autor opone una réplica de singular sapiencia racionada por la modestia intelectual y, a un tiempo, razonada por la frugalidad de la misma postura. No obstante, un significado inhibido campea en la clausura de la pieza con «En la mayoría de los casos, uno no sabe nada». Cabe recordar aquí la ascendencia literaria de Sánchez Peláez a partir de su incardinación en el surrealismo. Hay que remontar al siglo XIX para encontrar ahí el aval de este hermetismo en lo tocante a la manipulación de los medios expresivos,

involuntaria en muchos casos debido al abandono del sujeto a las grandes o pequeñas incógnitas de la existencia. De nuevo Pagnini nos ayuda a argumentarlo:

Los poetas *symbolistes* (neo-primitivos) han sentido de nuevo la palabra como fenómeno «mágico». En el uso arbitrario del lenguaje, el lector se siente empujado muy lejos por los valores denotativos, y se ve obligado a replegarse en su propio interior y a aventurarse en una mirada de llamadas indiscriminadas y evocaciones imprecisas; en una palabra, a penetrar en el misterio de la fantasía, de la memoria y del sueño.¹⁰⁵

“Persistencia”, poema también incluido en *Filiación oscura*, es quizás el texto que patenta con mayor ostentación la fluctuación del lirismo pelaciano entre el rango de la invocación deprecativa y el precepto lógico. La anáfora, reproducida en catorce segmentos versales, tiene origen en la cláusula que estrenó *Elena y los elementos*, tres lustros atrás:

Sólo al fondo del furor. A Ella, que burla mi carne, que
desvela mi hueso, que solloza en mi sombra.

A Ella, mi fuerza y mi forma, ante el paisaje.

Sánchez Peláez retoma la partícula «A Ella» y emprende, sobre la basa de algunas vigencias conmovedoras, la revisión del principio femenino en el ámbito privado:

A Ella (y en realidad sin ningún límite). Con holgura
y placer.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 64.

A Ella, la víbora y la abeja: La desnudez preciosa.

A Ella, mi transparencia, mi incoherente arrullo, el rumor
que sube en las raíces de mi lengua.

A Ella, cuando regreso de las inmensas naves que hay en
el cuerpo huracán con un sol inmóvil.

A Ella, mi ritual de beber en su seno porque quiero
comenzar algo, en alguna dirección.

A Ella, que abre el sobre de mis amuletos.

A Ella, que en la balanza anónima de la memoria y en las
horas finales prolonga mi presencia real y mi presencia
ilusoria sobre la tierra.

A Ella, que con una frase insomne divaga en el umbral
de mis lámparas.

A Ella, a causa de un vocablo que me falta y a la vez
usufructo de un breve viaje que podría revelarme.

—Duerme, pero la obra humana es el instante; al dormir
se cierra con furor la gran jaula.

—Despierta, pero esboza en las márgenes de tus cejas el
oro próximo del sueño.

—Revuélcate en esa parálisis fuera del yo de los ciegos
viajeros.

¡Adónde mi ninguna faz con años!

A Ella, los abismos que hay de mi amor a mi muerte
cuando caiga a plomo sobre la tierra y en lugar
de señales desaparezca el sitio de mi ánima sola.

La definición de *letanía* en el léxico de Moliner asienta «Lista, retahíla, enumeración seguida de muchos nombres, locuciones, frases», y, consecutivamente, «Insistencia larga y reiterada». La hermosa composición que nos ocupa comporta tales rasgos en la consigna de agotar distintas vías para sitiar la figura de la mujer como madre, aya, concubina, musa, cónyuge o numen; en síntesis, claustro genésico del ser. El poema acoge una incesante dedicatoria, una desbordada consagración de aquello por lo que el sujeto emisor atrapa, conserva y asegura una existencia. Cabe entresacar aquí unas líneas de Bousoño sobre el magnetismo de la cadencia para este perfil de construcción sintáctica insuflada de música hipnótica:

el ritmo, por su naturaleza elemental, ejerce sobre el lector un cierto género de fascinación o de sugestión que, de algún modo, paraliza la intromisión en nuestra lectura del poema de la facultad racional, propia de la vida práctica, en la medida en que esa intromisión resultaría excesiva y, por tanto, impertinente, en tal lectura.¹⁰⁶

El ciclo de las aseveraciones —esculpidas con claridad metafórica y espontaneidad frástica— se detiene de pronto e intercala en guiones tres encomiendas que recuerdan

¹⁰⁶ *Teoría de la expresión poética*, tomo I, p. 464.

la crucialidad de priorizar la cultura del instante, custodiar la utopía y anteponer el asombro, preceptos del ideario surrealista que el poeta frecuenta como lineamientos que superan las jurisdicciones del arte para embonar con los motivos trascendentales de cada individuo. Lejos de cualquier signo de ingenuidad, Sánchez Peláez se demora en deletrear la condición femenina por ser justamente una entidad imprescindible en la experiencia terrenal, como se apunta al final del poema. Asistimos, entonces, con la reiteración de la partícula «A Ella», a una suerte de conjuro por cuyo medio se intenta perpetuar la vocación vitalizadora de la mujer, a la vez que se reconocen con agudeza sus distintas potencias y dádivas.

En el fragmento XII de la pieza “Por cuál causa o nostalgia”, circunscrita al libro de igual denominación, el bardo de Guárico aborda un asunto obsesivo de suyo. ¿Cuál? La intermitencia de mantenerse en el mundo tangible y el de la ensoñación, la disyuntiva de experimentar «lo probable o real», la preferencia, en suma, de habitar la bisagra de estas dualidades que venimos explorando: delirio y vigilancia, conjuro y racionalidad. Sánchez Peláez vuelve a insistir en la endeble frontera que linda entre tales nociones, sobre todo al escrutar la repercusión que pueden suscitar mutuamente, en aras de procedimientos aleatorios o de la voluntad de alterar el rumbo de las cosas. Imbuido en la tentativa de modificar el destino con el factor de lo imprevisto, el poeta despeja nuevas avenidas al torrente de sus ocurrencias, mismas que se transmutan en la pantalla de una realidad preliminar en virtud de la receptividad del lenguaje y la sensibilidad de las apetencias. Veamos:

Quien habla

sueña

quien dice

no

es un muchacho con cuchillos

quien da en el blanco

es por angustia

quien se rectifica

es porque va

a nacer

quien dice

sí

es una muchacha de las Antillas

el que despierta

tiene claras las orejas

y otro burro nativo

soy yo

el que va por la carretera de Sintra

cada vez más cerca

lo probable o real

desde aquí

hasta ahí

buscándome

entre el ir y venir

El «quien» anafórico habilita el mecanismo condicional por el que las afirmaciones, de entrada absurdas por inconexas, engendran una totalidad persuasiva, orbitadas en torno a la sorpresa y el sentido lúdico. Con estos elementos, el venezolano conduce el

poema a los ámbitos del hechizo, dotando de suspenso el serpenteante hilo semántico que no cesa de boicotear su linealidad. Pero el sujeto no pierde orientación: «soy yo», confiesa al verse proyectado en la trama de un célebre texto de Fernando Pessoa que recrea las curvas del camino de Sintra, poblado en la cercanías de la ciudad de Lisboa. Pero de nuevo lo invade la duda, latente entre el «aquí» y el «ahí». Estamos, pues, frente a un material que roza el alegato de la identidad para digerir el argumento de la omnipresencia en el rubro de una tradición poética. Por otra parte, hay que destacar la implosión aleatoria que parece regir ciertas líneas, particularmente las de los primeros versos; entre la prótasis y la apódosis, se abre un abismo semántico cuyo margen de imprevisibilidad remite al de la acción surrealista, concretamente a la teoría poética del azar objetivo tan profusa en los procedimientos de la escritura automática como en las vivencias de los propios miembros de la corriente. Unas cavilaciones de Pagnini colaboran en dilucidar el fenómeno:

El escribir poesía no es sólo un acto voluntario y consciente. Significa también relajar la voluntad para que sea involuntaria una parte del producto; confiarse, en definitiva, a una especie de azar. Esta consciencia de posibilidades expresivas indirectas tiene muchos puntos en común con la creación de los símbolos de lo profundo.¹⁰⁷

El largo poema fragmentario “Aire sobre el aire”, que concede título al último libro de nuestro poeta, contiene dos textos de interés en el análisis que nos ocupa: los trozos II y XII. En el primero la repetición, empatada con el tajante carácter resolutivo de la frase, ayuda a procrear un clima de plegaria fortalecido con la determinación y el deseo. Observemos:

¹⁰⁷ *Estructura literaria y método crítico*, p. 64.

Yo voy a cerrar con una piedra
tus arcanos y colibríes y a ponerlos en la misma
puerta

yo los voy a cerrar con una piedra
porque están presentes esta noche y hacen
ruido

porque también duermen en algún regazo de
mis tardes y ponientes

porque también soñaron y actuaron en el nombre de
todos nosotros
los años que se agrupan y caracolean, y los días que
están presentes esta noche, y hacen ruido y jamás
permanecen inmóviles.

La determinación en el uso del verbo performativo, encabezado por un «yo» enfático, se desliza con tal contundencia que resulta comparable a la fe devocional que respalda las peticiones y promesas de los creyentes. El poeta venezolano cree en la alquimia de símbolos. La discrepancia entre los campos léxicos de que provienen los sustantivos del módulo de apertura, lo sugiere: «piedra», «arcanos», «colibríes», «puerta». La mezcla de elementos dispares en el mismo período gramatical, exhibe la aquiescencia, naturalmente literaria, de moverse en la esfera del sentido figurado o de requerir una transfiguración milagrosa. La alocución limita con las propiedades del conjuro, visto como un modo de practicar la aptitud transformadora de los códigos poéticos, licencia que otrora ejercieron profetas, druidas, chamanes, y que hoy procuran, bien o mal, sus epígonos institucionalizados: predicadores, sacerdotes, feligreses. El vate anuncia una

acción inminente: remediar los susurros de la memoria que nunca descansan, siempre inquietantes en su aparente nimiedad de rescoldo. Desde el vestíbulo de la madurez, los años pretéritos no son carbones apagados sino fuegos latentes, brasas crepitando. Se los percibe con emocionada receptividad. El pasado desemboca al presente y con él forma un solo amasijo de ecos. Consciente de este fenómeno, el sujeto se nos revela como depositario de la razonabilidad que implica semejante discernimiento.

La rogativa de la fracción XII del mismo poema, citado arriba, no esconde sus raíces. Se trata de la única pieza del *corpus* que nos reserva una referencia literal de la advocación cristiana: el célebre *ora pro nobis*, filtrado aquí en latín y no en castellano. La parsimonia del tono evita suponer un matiz paródico. *Aire sobre el aire* constituye la última publicación del autor. No es de extrañar que al emplear una prescripción de rezo hondamente arraigada en la idiosincrasia de los pueblos hispánicos, católicos por naturaleza, Sánchez Peláez recurra al bagaje de su entorno cultural para encomendarse al «Ápice y cima» en la antesala de la muerte, desde un *nosotros* de reminiscencias tribales en el que se reconoce el hablante. No se proclama un credo, pero se connota, en cambio, una entidad superior asociada con vocablos que designan las cualidades de esa grandeza que nos rebasa y arroja en los pliegues de unas fuerzas compasivas, tal y como se aprecia:

Ápice y cima

a ras de nuestro fin primero

procúranos refugio

y que nutridos por la piel del otoño

se vayan entibiando nuestras casas y animales

y que no haya sino diafanidad
de parte nuestra respecto al hombre o la mujer

ora pro nobis ave de buen augurio, ora
pro nobis en tu niebla finísima y fija

ruega por nosotros
mientras llegan las tardes sin color
y abundan los inviernos.

La inminencia de un final, equiparado con el cromatismo del cielo y el ciclo de las estaciones, se trasluce en las «tardes sin color» y la proliferación de «los inviernos». La voz de la persona, en primera del plural, anhela la «piel del otoño» que bien acoge «nuestras casas y animales», pero su pedimento supremo es la guarida: «procúranos refugio», leemos desde el inicio. Tanto en lo doméstico como en lo moral, subyace la factibilidad de un orden primitivo: «que no haya sino diafanidad» entre el «hombre» y la «mujer», decreta la petición. Después de proponer sistemáticamente, durante su obra toda, resarcir la infancia a partir de sus eslabones míticos, Juan Sánchez Peláez invita ahora, en la senectud, a volver sobre nuestros pasos no ya en la dirección de los viejos paraísos de la memoria, sino en la de los no menos paradisiacos albores de la especie. La añoranza de la Edad de Oro nos presenta de nuevo a un poeta férreamente comprometido en recuperar el edén de la gesta humana.

A manera de corolario, podemos decir que la pareja conceptual del conjuro y la racionalidad tiene por rasgo señero el uso de la plegaria, el rezo y la letanía como instrumentos de volición. El hablante manifiesta sus deseos o expresa su voluntad por medio de estas fórmulas, no sin renunciar a la claridad de la visión que, en todo caso, le confiere la agudeza de sus observaciones. El hecho de que el yo lírico recurra a las

fórmulas parareligiosas no significa que prescinda de la conciencia espabilada de lo que sería el pensamiento racional. Por el contrario, mientras profundiza en los estratos de la mentalidad humana, o, mejor dicho, en los aspectos no fácilmente inteligibles de nuestra subjetividad, la dicción del sujeto parlante se torna más lúcida y reveladora, no obstante el lenguaje figurativo o parabólico que se utilice. De aquí la vecindad que comparte este modelo de polaridad compositiva con aquel que conforman el delirio y la vigilancia, paradigma de indagación en donde el individuo que experimenta varios estados de turbación y desvarío emocional, anímico, psíquico o espiritual tiene su luz orientadora en el discernimiento de un sujeto en aparente vigilia. Hay que afirmar que este conjunto de métodos, disposiciones y situaciones intrínsecas del poema guardan a la vez, como ya se ha podido percibir, una analogía con los ámbitos primordiales de la dialéctica surrealista. Nos referimos al supuesto antagonismo que sostienen la realidad y el sueño. Y escribimos “supuesto” porque también da la impresión, por momentos, hablando de la poesía de Juan Sánchez Peláez, que este antagonismo que comúnmente suele verse en el ideario surrealista tiende a disolverse, o bien, a neutralizarse. Tanto el delirio como la actitud vigilante, el conjuro devocional como el raciocinio, parecen fundirse en una atractiva enunciación que podemos denominar videncial. Recordemos el «largo, inmenso y razonado desarreglo de todos los sentidos» por el cual el poeta de Charleville, Rimbaud, pretendía allegarse a «lo desconocido». Ya André Breton, por su parte, abogaba por tal disolución en los párrafos del primer *Manifeste*, citado en las siguientes líneas por Juan Larrea:

Creo en la solución futura de estos dos estados, tan contradictorios en apariencia, que son el sueño y la realidad, en una especie de realidad absoluta, de *superrealidad*, si es factible denominarla así. A su conquista me encamino *seguro de no llegar*, pero

demasiado despreocupado por mi muerte para no calcular un poco el júbilo de semejante posesión.¹⁰⁸

En la poesía de Sánchez Peláez los polos de esta hipotética dicotomía, documentada de antemano por Breton, comportan efectivamente una repulsión, pero igualmente, de improviso, una aleación, conformando un tejido discursivo en el que los hemisferios de la conciencia se intersectan o superponen, como quería el pontífice del surrealismo. Pasemos ahora a considerar la tercera y última pareja conceptual en el rubro que nos ocupa, la de la intuición y el misterio.

4.1.3 Intuición y misterio.

La tercera de las dualidades antagónicas entre cuyos polos traba Juan Sánchez Peláez otro de sus estados de escritura, incumbe al binomio de la intuición y el misterio. Por lo primero conviene entender la estirpe del trámite que el sujeto poético efectúa para escudriñar sus preocupaciones; por lo segundo, la entidad nebulosa, inasible o diluida que no termina de manifestarse debido a su talante críptico. El diccionario de la RAE considera en la *intuición* la «facultad de comprender las cosas instantáneamente, sin necesidad de razonamiento»; igualmente, la «percepción íntima e instantánea de una idea o una verdad que aparece como evidente a quien la tiene». Asimismo, entenderá por *misterio* «cosa arcana o muy recóndita, que no se puede comprender o explicar», mientras que Moliner «hecho o circunstancia de no poder ser conocidos la naturaleza, motivos, objeto, etc. de cierta cosa». Pero, al margen de las definiciones literales, la intuición del venezolano se realiza no tanto en función de las verdades satisfactorias como por las frustradas; el presentimiento no sirve para avizorar las certezas de este

¹⁰⁸ “El surrealismo entre viejo y nuevo mundo”, *Ángulos de visión*, pp. 236-237.

mundo, sino lo contrario: es un modo de revalidar la magnitud de su ininteligibilidad. A expensas de cuanto resulta arduo de comprender o descubrir, el presagio inmola el objetivo de la busca, dimite a la pregunta. La suficiencia de captar el bulto del acertijo en la pluralidad de sus ángulos se aborta en el camino. Si algo expresa la osadía por desenmascarar las pequeñas o grandes intrigas que aguijonan el escrutinio lírico, es la de atestiguar los fracasos del pensamiento y la “corazonada” para contestar a tales interrogantes. Lo que interesa, entonces, radica en las dificultades del método, la crisis del medio, no en el aserto indiscutible que eluda hablar acerca de las imperfecciones del individuo. Ante el reto de lo inefable cual síntoma de una imposibilidad humana, y de la vocación lírica como un intermitente poder de aprehensión, el Cernuda ensayista apuntó que

El poeta escribe sus versos cuando no puede hallar otra forma más real a su deseo. Por ello un poema es casi siempre un fantasma, algo que se arrastra lánguidamente en busca de su propia realidad, que se esconde siempre y sólo a veces podemos comprender.¹⁰⁹

En el poema “Transfiguración del amor”, del volumen *Elena y los elementos*, el yo se reconoce —palabras más, palabras menos— incapaz de abstraer el impulso de la emoción que lo posee. No obstante, de esta anomalía surgirá el texto, que refleja el atolondramiento; inclusive, en lugar de sortear los obstáculos que le impiden discurrir controladamente, orienta el bocado de su traba explicativa a las fauces de la vorágine que denominamos atracción física o sintonía espiritual, como queriendo hundir ahí su remate, el desenlace. Apreciémoslo:

¹⁰⁹ *Prosa completa*, Barral, Barcelona, 1975, p. 1245.

Ella, la heroína de los infiernos.

Desenvuelve en el hombre.

Virajes de la cabeza

Como los reyes en una postal.

En un pie la esquila de los niños

En mi boca una punta de sol frenético

Como la mancha dorada

En la muerte,

Como el mensaje de los paraísos

En las túnicas dormidas con libertad

Transforma el bosque en guantes de rruiseñor

En uvas de nieve,

En la conspiración

Que mencionan sus manos.

El que barniza la sombra allá está el más puro enigma

Para esconderla en el interior del Océano

Las sienes devueltas al aire feérico

Bajo una playa trazó señales en el desencanto

Esperando el vértigo que fluía de esa crisis nupcial

O cada extravío entre bahías florecientes

En las oleadas que gravitan al alba

O una copa llameante a la izquierda para alcanzar el

Misterio.

Lo mismo que otras piezas vistas con anterioridad, la presente denota un aire ritualístico, donde los encuentros amorosos, a puerta cerrada o cielo abierto, contraen un aspecto fastuoso y eventualmente hierático. Es la gesticulación de la persona lírica en paridad

con la sutileza del arte coreográfico, pero, sobre todo, la oración basada en el adjetivo suntuoso y la frase larga como latidos de tal magnificencia. La presencia femenina se muestra, desde la estrofa inicial, como el desencadenador de la metamorfosis que se promulga en el rótulo del poema, insinuando la transmutación del *daimon* platónico que cataliza la experiencia extraterrena. Luego, en la estancia intermedia, se procede a ejemplificar los portentos fecundados con la proclividad de los ímpetus de alterar un orden o percibir analogías inéditas en el ya existente. Para el tercer bloque, el catálogo de portentos aumenta en número de incógnitas y longitud versal, dando la impresión de un clímax en cuyo remate queda depositada la clave nominal de nuestra cavilación: «Misterio». Guiado por las señales de la vivencia que lo contiene durante el trayecto, el sujeto poético no hace sino dirigir su exploración del sentimiento hacia un fin que permanecerá vedado a nosotros pese a la fruición y la fatiga para delectarlo. No cesa de remitirnos esta denominación del «Misterio» a la que André Breton esgrimió en el primer *Manifiesto*, haciendo del sueño el conducto para alcanzar la orilla opuesta, el reverso de nuestra pendulante configuración psíquica que atesora el supremo arcano de lo que somos. Citemos el pasaje, afianzando los parámetros de nuestro análisis:

En el instante en que el sueño sea objeto de un examen metódico o en que, por medios aún desconocidos, lleguemos a tener conciencia del sueño en toda su integridad (y esto implica una disciplina de la memoria que tan sólo se puede lograr en el curso de varias generaciones, en la que se comenzaría por registrar ante todo los hechos más destacados) o en que su curva se desarrolle con una regularidad y amplitud hasta el momento desconocidas, cabrá esperar que los misterios que dejen de serlo nos ofrezcan la visión de un gran Misterio.¹¹⁰

¹¹⁰ *Manifiestos del surrealismo*, p. 24.

Si el poema recién citado es una escala de analogías en pos de una instrucción precisa que no acaba de insinuarse, el siguiente, “Un día sea”, también de *Elena y los elementos*, comporta una pluralidad de vértices retóricos que facilita asediar con poca fortuna la cuestión toral: «¿Quién soy yo?». La voz lírica se desdobra en varias tonalidades, unas veces deplorando con radiantes imágenes pasmosas que contribuyen a aligerar el drama, otras celebrando mediante categóricos sintagmas de maniobra la opción de una «dicha futura». Paralelamente, nuestro sujeto incurre en alejamientos y acercamientos en torno a las angustias del *ahora* y los deseos por realizarse. Sánchez Peláez está por cumplir los treinta años de edad. Un pulso trémulo redacta el poema; una sed de aventura lo propulsa a la intemperie; el ajetreo que lo recorre habla de un muchacho con dudas volátiles, con interrogaciones que perforan su receptividad para conectar los sueños y las pesadillas que hallarán aislante en la premura de la acción:

Si solamente reposaran tus quejas a la orilla de mi país,

¿Hasta dónde podría llegar yo, hasta dónde

podría?

Humanos, mi sangre es culpable.

Mi sangre no canta como una cabellera de laúd.

Ruedo a un pórtico de niebla estival

Grito en un mundo sin agua ni sentido.

Un día sea. Un día finalizará este sueño.

Yo me levanto.

Yo te buscaré, claridad simple.

Yo fui prisionero en una celda

de abúlicos mercaderes.

Me veo en constante fuga.

Me escapo a mí mismo

Y desciendo a mis oquedales de pavor.

Me despojo de imágenes falsas.

No escucharé.

Al nivel de la noche, mi sangre

es una estrella

que desvía la ruta.

He aquí el llamamiento. He aquí la voz.

Un mundo anterior, un mundo alzado sobre la dicha futura

Flota en la libre voluntad de los navíos.

Leones, no hay leones.

Mujeres, no hay mujeres.

Aquí me perteneces, vértigo anonadante —en mis palmas

arrodilladas.

Un diluvio de fósforo primitivo en las cabinas de la tierra

insomne.

El busto de las orquídeas

iluminando como una antorcha el tacto de la

tempestad.

Yo soy lo que no soy: Un paso de fervor. Un paso.

Me separan de ti. Nos separan.

Yo me he traicionado, inocencia vertical.

Me busco inútilmente.

¿Quién soy yo?

La mano del sollozo con su insignia de tímida flauta

excavará el yeso en mis calzadas

sobre las esfinges y los recuerdos.

El yo parece disgregarse entre ser y poder ser. Una lectura ulterior nos enseña, acaso, los desgarres de un joven obsesionado por la utopía de consecutar el bagaje de sus aspiraciones o, por el contrario, verse arrastrado por la conformidad de no consumarlas. «Yo te buscaré, claridad simple» advierte la voz parlante, estableciendo un parámetro con el cual medir la trascendencia de la empresa: alzarse tras el «sueño» —como apunta la línea «Un día sea. Un día finalizará este sueño»— para salir tras lo que llamaremos la utopía personal, manifiesta en los versos «Yo me levanto. / Yo te buscaré, claridad simple». Sí, estamos ante la divisa surreal de transformar el mundo a través de la puesta en práctica de la sugerencia onírica. Curiosa volición en un poeta aparentemente hermético, como si trasponer el aparato del lenguaje le concediera la gracia de entender los entresijos de un porvenir incierto. El autor baraja los naipes de la intuición para localizar un conflicto y plantear el panorama de su exploración, no la evasiva. Lo hace constar el desaliento nostálgico que anima la soterrada estampa del final, con el pasaje que reza «La mano del sollozo con su insignia de tímida flauta / excavará el yeso en mis calzadas / sobre las esfinges y los recuerdos». Ya el profesor Jean Bollack, al ponderar las resistencias habituales de la poesía de Paul Celan, señala que

De este modo, a las visiones poéticas más osadas, se las presenta reflexivamente como tales, como las construcciones que un sujeto perceptor descubre en su propia esfera. Nada está fuera del tiempo; es necesario el tiempo del poema para crear el objeto. Una realidad percibida de otro modo, en el terreno de lo inexplorado, siempre puede ser descifrada; no hay nada en esta esfera que sea incommunicable, todo depende de la percepción en la lengua.¹¹¹

¹¹¹ *Poesía contra poesía. Celan y la literatura*, Editorial Trotta, Madrid, 2005, p. 246.

La pieza de Sánchez Peláez comunica justamente un mensaje sobre la incapacidad del propio sujeto para trascender la representación figurativa del enigma que lo inquieta, la cual queda asumida en el relato parcial de semejante experiencia de imposibilidad.

El poema “XII” del libro *Animal de costumbre* prosigue en la tentativa del yo disociado entre las pesquisas de la intuición y el magnetismo del misterio. Esta vez las porciones del sujeto enunciador se distancian para conformar una alteridad a modo de la fraguada por el narrador de *El Aleph* en su ilustre texto “El otro Borges”. Dos entes disímiles respuntean la pugna interior de la persona literaria que encabeza el poema, uno de ellos derivado de otro que lo precede en la cronología de la diégesis en función de una estrecha afinidad. La diferencia radica en que la otra criatura que es la porción gemela del protagonista, el yo del *incipit*, no induce «su nombre ni sus facciones»; representa, especulando, el rostro anónimo del yo que da la cara; o bien, de acuerdo con la filiación surrealista del autor, el semblante recóndito, la faceta del envés. Hay que remontarse a Arthur Rimbaud para legitimar el simulacro de alteridad: *je est une autre*, frase por la cual el poeta francés pretendió resumir la idea de adiestramiento de un “otro yo” que fungiera tal un cazador de las esencias poéticas, su experimentador, para luego tornar al “otro yo”, el autoral, que llevase a cabo el inventario de los frutos capturados en la trastienda. Veamos el poema pelaciano:

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.

Nosotros, que no rebasamos las fronteras, nos quedamos en el umbral, en nuestras alcobas, siempre esperando un tiempo mejor.

El ojo perspicaz descubre en este semejante mi propia ignorancia, mi ausencia de rasgos frente a cualquier espejo.

Ahora camino, desnudo en el desierto. Camino en el desierto con las manos.

No es que el venezolano siga a pie juntillas la encomienda rimbaudiana, pero no está de más apoyarse en el método creador del *enfant* de Charleville, de profundas raíces psíquicas, para circunscribir el desmarcaje que Juan Sánchez Peláez ejecuta respecto del pronombre que lo encubre a lo largo y ancho de su obra. La ruptura entre un yo de apelativo y trazos ignotos, y el yo consabido, no es tan radical como exige Rimbaud: «Nosotros, que no rebasamos las fronteras, nos quedamos en el umbral...», leemos en uno de los segmentos, complicándose la acción de la trama en el bloque inmediato:

El ojo perspicaz descubre en este semejante mi propia ignorancia, mi ausencia de rasgos frente al espejo.

He ahí, pues, la retracción del yo autorial que toma conciencia de su doble desde una perspectiva unilateral, arañando los enredos identitarios a través de las inferencias que permite la complementariedad de ambos temperamentos, los de un yo bipartita que se mira en las carencias de sus dos individualidades. La unidad que conforma el poeta en tanto que yo poético y personaje, amanuense y experimentador, hablante y actor, se ve metafóricamente escindida, insinuando una analogía del planteamiento de la polaridad del misterio como envés del conocimiento y de la intuición como facultad idónea para dirimirlo. Dicha analogía puede extenderse a las dimensiones de la teoría surrealista: la superficie del mundo racional y los abismos del subconsciente. Desde la refracción

del «espejo» —símbolo de la claridad meridiana y la agudeza especulativa—, el poeta advierte el perfil de su otro yo en «mi propia ignorancia, mi ausencia de rasgos frente al espejo», correlatos de lo desconocido, el inquietante vacío.

La decimocuarta fracción del poema “Legajos”, dividido en prosas sin título y sin numeración y ubicado a la zaga del volumen *Filiación oscura*, concentra, pese a la brevedad, una espesa introversión. Tres renglones bastan para reconfigurar la poética del venezolano sobre el principio femenino. Juan Sánchez Peláez subraya el papel de la mujer como ignición y combustible de la actitud vital y el sistema poético que lo ampara. Gracias a ella, interpretamos, el sujeto parlante consigue liberar el clamor que insemna el auténtico estado lírico que precisa la escritura. Intelección y experiencia participan, aunque reina la complejidad de englobar «el enigma de ser» en torno a las convicciones no razonables, es decir, meramente intuitivas. Observemos:

Hechiza y oprime con una hoz la mujer. Tengo que vigilar día y noche para abolir mi grito. Pero desde lo incognoscible de la especie su fuerza viene hasta mí porque me enseña en el libro y en el tiempo. Tengo una grieta en su rostro y en el enigma de ser.

El último tramo del texto puede antojarse impenetrable. Tratemos de asimilarlo: ¿una «grieta» en el «rostro» de quién, la «mujer» o «el grito»? Desde luego lo primero, aun si asumimos en el «grito» una metonimia de la «mujer», o sea, efecto por causa. Lo llamativo radica en la extensión del sustantivo «grieta», atribuida al yo masculino por vía del «Tengo», pero que aparece en el «su rostro» de la «mujer», como si el sujeto lírico diera por sentado hallarse fundido en el «rostro» de la «mujer» a la que se halla sometido bajo la «hoz». En suma, inversión de consecuencias en las personas gramaticales. Ahora bien, suponiendo que la «mujer» y el hablante guardan entre sí una identidad mancomunada, y que el «enigma de ser» es un hecho, todo indica que

la ideología del autor sobre «mujer», vida y literatura no suministran las revelaciones oportunas para desmontar los arcanos de la existencia. Al revés: triplican las variables de envergadura. No está de más transcribir aquí unas líneas del maestro Juan Ferraté sobre el punto de encuentro de nuestro tema con el de la imaginación artística:

La concreción de la poesía, su aparente inmediatez intuitiva, son la concreción y la inmediatez que resultan de la ficción de experiencia que constituye su marco formal. Pero los contenidos de la poesía son todo menos concretos e intuitivos: son puro saber lingüístico. La poesía, como operación del espíritu, tiene un carácter eminentemente intelectual: es pura especulación fundada únicamente en el saber y sin recurso a la experiencia. Pero la ficción poética se da sus contenidos intelectuales como si fuesen intuitivos y concretos, como si fuesen, en suma, objeto de experiencia.¹¹²

Ferraté minimiza la espontaneidad del acto creativo en calidad de caja de resonancias del texto poético, y fia a la carburación intelectual —al hecho de abstraer lo vivido— la emergencia del producto literario. A cambio, sin embargo, reconoce las facultades de la intuición como una realidad del proceso generativo cuyas mejores prendas son las especificidades del significante tal un estado de sitio a las incógnitas del poema.

La composición “v” de la colección *Lo huidizo y permanente* hace de la señal acústica el síntoma de un misterio que no consigue explayarse. El desengaño con que termina el poema surge por el carácter adverso de un acertijo que bascula alrededor del tópico clásico del *ubi sunt*, que tampoco se desarrolla a fondo sino a través de una interrogación. Los sentidos no son aptos de convocar lo faltante, las ausencias, retazos que escapan a la recapitulación. Abstraído en el trance de su tarea, la voz poética no se percata de los cambios minúsculos, graduales, suscitados en el teatro de la rutina y que constituyen, mordazmente, los patrones válidos para calcular el paso de los días;

¹¹² *Dinámica de la poesía*, Seix Barral, Barcelona, 1982, p. 392.

conducida por la brújula del instinto, el hablante sólo atiende los decretos del tacto, la vista o el oído, armas del poeta en las contiendas de la intuición que poco valen ahora para contabilizar los ingredientes de una felicidad provisional. Veamos:

Me pongo a temblar en la noche llena de sonidos. Absorto en mi labor, no me doy cuenta que el tiempo transcurre. Mi oficio es como la lluvia: acariciar, penetrar, hundirme. Observo la tinaja oscura. Alumbro una lámpara en mi duermevela. Siento mi arruga y mi enigma, pero ¿dónde el hallazgo por venir, o una mañana clara en las calzadas?

El «enigma» es patente y no precisamos despejarlo, ya que, por la sustantividad con que se lo refiere, todo indica que se trata de un elemento íntimo cifrado por estrategia; en concreto, un componente semántico, por su interrelación con «arruga» a través de la conjunción aditiva. Interesa que el «enigma» no cumple en sí mismo la expectativa del yo parlante que reclama, pese a saberla en el sitio correcto, «una mañana clara en las calzadas». La intriga se desplaza entonces del «enigma» al extrañamiento de una consigna meridiana cuyo argumento crucial es la solicitud del recuerdo, propietario no del «tiempo» ajeno de las oficinas, sino del acrónico de la memoria. Así, lo que urge es el «hallazgo por venir», una ausencia que mantiene sin resolver el ciclo de este instante de alborozo nocturno que provoca el poema; de alborozo mondo, debido a esa porción etérea del rompecabezas, la «mañana clara», pendiente de incorporar para completar la saciedad interior. Sánchez Peláez nos hereda un paradigmático concepto de pesquisa cognitiva y conducción temperamental: «Mi oficio es como la lluvia: acariciar, penetrar, hundirme», donde memoria, poesía y vida se empalman bajo un sensualismo apacible y menos frenético que, por ejemplo, el de *Elena y los elementos*.

El volumen *Rasgos comunes* inicia con el poema “El círculo se abre”, otro modelo en el que los indicios externos e internos —el aire entre las ramas, una música ilusoria— tejen de modo suave, y casi imperceptible, una operación de reminiscencias subjetivas por conducto de las cuales un pasado mítico aflora en el presente del texto. La maniobra, impregnada de una vaga sugestión de ubicuidad, posee tintes de magia y, por lo mismo, de algo que rehuye explicarse lógicamente. No importa entender sino asumir, dejarse llevar por el consenso de los indicios que trasladan a otra dimensión. ¿Cuál? La de la retentiva. Y así, basta el disparador de un *dèjà vu* para ingresar en las rondas de una burbuja edénica:

El círculo se abre, ¿ves?, ¿no oyes como si hubiera gran brisa en los árboles, no escuchas las palabras sin sentido de una mandolina? Que regrese a nosotros la dicha que tuvimos y el páramo. A fondo, memoria mía, para que no extravíes en la estación final ni un átomo en las cunetas de la angustiada cosecha. No te vayas a olisquear recuerdos, proseguía el encantado jardín; no nos abandones, reina madre, murmuraba nuestra familia de huérfanos; dame un punto de apoyo o una saeta exacta, continuaba la niñez mientras comía unas fresas. No te vayas, arduo otoño, exclamo ahora, déjame asirte y baila arriba títere de mi corazón que tan bien sabes dilapidar la leche del gato y el cántaro de semillas, y que con la ayuda del tiempo me rectificas y alzas con el sonido de una pelota bajo la lluvia.

El perímetro del «círculo» separa los planos temporales. Si el borde se escinde, los tiempos se entrelazan imbricando escenarios, situaciones; en resumen, invadiéndose para remolcar viejos episodios, aboliendo la supremacía del régimen diacrónico, la fluidez lineal de horas sin alternativa de reincidencia. El poeta insta a la remembranza a extremar sus posibilidades de averiguación: «A fondo, memoria mía, para que no extravíes en la estación final ni un átomo en las cunetas de la angustiada cosecha».

Advirtiendo sobre los riesgos de visitar los umbrales pretéritos, el autor intercala un vertiginoso cuestionario de parte de esos momentos selectos del microcosmos, que se vuelven sobre él. Nada de complacencias, recuerdos gratuitos, melodramas. El regreso a la actualidad implica, por lo demás, una saudade. Metáfora de ocaso y temporada, la mención del «otoño» detenta ahí su cuña. El ahínco de aprehender la evanescencia de estos arcanos que tornan a agitar las aguas de la interioridad, se aborta en una dudosa sensación de cuita y ludismo, expresada en los pasajes «continuaba la niñez mientras comía unas fresas», «baila arriba títere de mi corazón» y «el sonido de una pelota bajo la lluvia», redituando la impronta de un estado de ánimo que está por definirse entre los pesos de la balanza que jalonan el recuerdo idílico y un presente nostálgico. En tal caso la intuición de la retentiva, el presentimiento que disponen los indicios del medio ambiente, reactivan el pasado de una manera, por demás enigmática, que encarna las resistencias del misterio identitario y memorialístico. El sujeto se guía por el presagio del recuerdo que prefiguran los elementos del entorno y, así, indaga en él mismo y en las incógnitas del tiempo cíclico.

Esta intermitencia temporal y espacial manifiesta en una postura de vacilación que nunca sucumbe a los polos entre los cuales fluctúa, se amplía tangencialmente en “Fortuito”, poema de, también, *Rasgos comunes*. Se trata de una exaltación del azar como medida de los hechos, o bien, de cuanto ocurre, arbitrada desde la conjunción condicional. Veamos:

Si no estuviera suspendido en el aire, aquel sonido. Si el hombre bajo el firmamento no fuera una rota ausencia. Si no nos volcara en la nada nuestra infinita raíz que espera. Si no estuviéramos a la orilla de vastos ríos solares, con nuestra pupila enigmática a algún lado en la sugestión de la noche.

Cuatro enunciados conducen a la postulación de lo insondable como fin último, como fatalidad inesquiva de nuestra vocación de cuestionar. Esta vocación se orienta aquí a juzgar el sintagma “que si”: que si esto fuera lo otro, que si lo otro esto, las cosas de otra manera. Con este mecanismo, Sánchez Peláez afila su poética de la contingencia, misma que canoniza en el enunciado terminal del poema, al proponer que dado que examinamos el firmamento, existe la oportunidad de replicar con mirada interrogante los estímulos del cielo estrellado. Nuestro poeta no exalta el enigma por el enigma tal un fenómeno por desmenuzar, sino el acto de cuestionar lo incuestionable, tendencia intrínseca a la sensibilidad humana. Aunque no se acerte a desnudar los misterios de por qué las cosas suceden, o a dirimir el ligamento causa-efecto, importa decir que el pensamiento está dispuesto a la puesta en duda de cuanto acontece a sus alrededores. La ignorancia es positiva. Gracias a ella la voz lírica se atrinchera en la contingencia y, en un velado simulacro de mayéutica, ejerce la pregunta en vez del aserto. Y así se define, modelando la contraparte de lo que acaece desde el parapeto de la conjunción condicional, ese monosílabo, el «si», que consiente la concomitancia entre dos reinos diferentes, pero vecinos: la realidad y la irrealdad, la suposición y lo que aún no ha acontecido.

A modo de conclusión, podemos alegar que el periplo de Juan Sánchez Peláez se desenvuelve con un aire de ambigüedad, con una relatividad tal que los escenarios por los que transcurre el sujeto representan parejas conceptuales que se disgregan en función de la tensión que involucran entre sí. Los poemas suelen entonces albergar el simulacro de una polaridad sostenida por dos plataformas disímiles en las que bascula el arco dramático. Esta polaridad tiene por dinámica un cambio brusco en la elipse del poema, o bien, la fijación de un rango de fronteras contrarias en cuyo margen el autor despliega su mensaje, el contenido. Nos hemos detenido a valorar este planteamiento

ya que constituye, a nuestro parecer, una de las facciones —atmosféricas, temáticas o actitudinales— más llamativas del orbe pelaciano. Y llamativas porque la polaridad de la que hablamos se cumple en piezas unitarias en que la trama pasa en unas cuantas líneas a una temperatura situacional distinta a la de la estrofa o los versículos previos, tal como lo constatamos. Los poemas se tornan así en universos convulsos, retentores de una conflictividad basada en la repulsión tajante o moderada de sus proposiciones capitales. Delirio y vigilancia, conjuro y racionalidad, intuición y misterio, devienen tres formas de jalonar la volatilidad de un discurso urdido de contrastes semánticos, de exposiciones condimentadas por el nudo que genera la contigüidad de dos cuadros antagónicos. La ambigüedad que media entre dichos cuadros, merced a la cual borda el poeta el cañamazo de su atractiva imagería, no implica la inconcreción en materia elaborativa o de figuración retórica; al revés, en virtud de esta amplitud de campo en lo que respecta a la ordenanza de asumir los significados, vemos cómo la afluencia de elementos figurativos o de especificidades enunciativas aumenta procreando un ancho caudal de rasgos caracterizadores que redundan en una suntuosidad de lenguaje afín a la tendencia surrealista. La determinación de las fórmulas por las cuales pretendemos aislar la poesía de nuestro autor halla, a la inversa, una singular plétora de motivos en el objeto de análisis. Finalmente, cabe asentar que no debemos confundir las escalas mistericas de nuestro poeta como garantía de una propuesta ardua de roer, sino como una gama de turbaciones provocada por el aturdimiento de la experiencia. El crítico y académico Víctor Bravo ha discernido este intrínquilis acudiendo al expediente de otro gran poeta latinoamericano:

sin llegar a una propuesta de hermetismo como rasgo esencial de su poética, como sucede, según creemos, en la poesía de José Lezama Lima (1910-1976), el tramado de correspondencias inesperadas entre el yo y el mundo, la amada y lo cósmico, la

naturaleza y la oquedad, etc., producen resistencia al sentido y, a veces, el desplazamiento por los bordes abismales del sin sentido; dejando siempre, como estela, una atmósfera poética de rara belleza.¹¹³

Bravo parece atribuir a la variedad temática, a la pluralidad de campos semánticos, el motivo de la complejidad del discurso pelaciano; esto, por supuesto, considerando los desafíos que pudiese plantear la legibilidad de una expresión poética condicionada por el tropismo de la estética surrealista y la imbricación de una imaginaria aderezada de cierto exotismo; en suma, las implicaciones de una vanguardia trasplantada que, a su vez, lograra soberanía. Nos referimos, desde luego, al surrealismo de tipo sanguíneo que, lo mismo que el arte barroco, semeja correr por las venas del arte y la literatura de ultramar, producto de una sensibilidad de excepcional riqueza confrontativa. Pero hay también una definición del poeta Eugenio Montale, simpatizante, en Italia, de la llamada corriente hermética, que nos resulta tan universal como la poesía culterana de José Lezama Lima y nos ayuda tanto a situar la lírica de Sánchez Peláez como a hacer justicia a los retos que involucra una poética elusiva en lo compositivo, pero sostenida en un permanente ejercicio de honestidad que no cesa de poner sitio a los misterios de la condición humana. Escuchemos a Montale:

El supuesto poeta *oscuro* es, en la hipótesis más favorable para él, aquel que trabaja el propio poema como un objeto, acumulando en él espontáneamente sentidos y suprasentidos, conciliando dentro de él los inconciliables, hasta hacer de él más firme, el más irrepetible, el más definido correlativo de la propia experiencia interior.¹¹⁴

¹¹³ “Alucinado caracol azul” (Orfismo, subjetividad y perfección formal en la poesía de Juan Sánchez Peláez), *Imagen*, 4, año XXXVIII, Ministerio de Cultura de Venezuela, Caracas, 2005, p. 16.

¹¹⁴ *De la poesía*, Pre-Textos, Valencia, 1995, p. 98.

Estamos frente a un retrato en blanco y negro del bardo de Guárico, o bien, un dibujo de su *ars poetica*. La cita reúne palabras clave: el «poema como objeto», los «sentidos y suprasentidos», contando «los inconciliables», y la «experiencia interior». De modo resumido, tres cualidades: preciosismo, hondura de pensamiento e introspección. Así, el asedio de la poesía que nos ocupa se nos presenta más accesible y transparente en la gama de pretensiones formales y de contenido que la aguijonan, igual que los criterios de composición y acercamiento a las asignaturas que incumben al poeta. Para explorar algunas de las más destacadas tácticas que, a este respecto, contribuyen al rendimiento de la escritura del venezolano, pasemos al siguiente subcapítulo.

4.2 TÁCTICAS DE COMPOSICIÓN.

Después de merodear aquellas condiciones psíquicas y actitudinales que determinan la poesía de Juan Sánchez Peláez, apelaremos en el actual episodio al depurado conjunto de instrumentos formales y patéticos que tornan destacable su programa lírico, aparte de abocarnos luego a enfocar otras minucias de índole retórica y gramatical que igual colaboran en destilar las facciones y los criterios de un discurso único. Por ahora nos inclinaremos a valorar las unidades de esa terna integrada por la imagen sugestiva, el humor y la ironía, así como por la variedad de medidas versales que adopta la peculiar comparecencia de nuestro autor. Imbricando estos coeficientes, el venezolano negocia su deuda con el surrealismo, que bordó con ellos la señera libertaria del movimiento. Basta visitar la obra de sus adeptos. Ahí está el majestuoso desenfreno iconográfico, la paradoja risible, la versatilidad métrica; en unas palabras, la abolición de las bridas impuestas por las convenciones euclidianas del canon poético, mismas que Sánchez Peláez optó por inhibir a través de una orientación sinuosa, impredecible, que siempre eludió la obviedad y el gesto ceñudo de cierto formalismo cartesiano. La persecución del enigma, sobre el que ya hemos discurrido, no supone la delantera de una poética enteramente circunspecta, pues la gravedad no es a veces la catarsis que los misterios vitales exigen para clarificarse, sino la exaltación lúdica del momento, anecdótico o no, en que el individuo verifica la suerte de su destino. Si hubiera que aislar una de las cualidades del oficio pelaciano, sería justo decantarse por la flexibilidad del temple que lo anima, impulsado por la gama de investiduras para canalizar adecuadamente la pluralidad de estados interiores. Cómo el verso o la prosa se adaptan a la estofa del mensaje. Cómo el impacto de una imagen captura la ambición del significado. Cómo

la velada inversión de sentido desacraliza su objeto. Observémoslo, empezando por el recurso de la imagen sugestiva tan propia del procedimiento surrealista.

4.2.1 La imagen sugestiva.

Una de las notas predominantes del universo poético que nos ocupa es el acusado carácter visual de sus arreglos, nada casual en el trabajo de alguien ligado ideológica y estéticamente con la creación surrealista, uno de cuyos signos tutelares ha sido la debilidad por la representación onírica. Desde sus inicios, la tendencia se bifurcó en las vertientes pictórica y literaria. Junto a los escritores, tenemos a lo largo y ancho de las geografías y generaciones a los pintores Max Ernst, Salvador Dalí, Yves Tanguy, René Magritte, Joan Miró, Leonora Carrington, Remedios Varo, Wolfgang Paalen, Frida Kahlo, Wifredo Lam, por citar unos cuantos. ¿De qué manera congelar el ámbar de los sueños prescindiendo de la figuración? ¿Mediante cuál soporte allanar camino a la expedita proyección de los deseos? La poesía de Juan Sánchez Peláez se encuentra inextricablemente unida al cultivo de la imagen en una especie de lazo umbilical. No hay paso que dar sin que sea trazado un proscenio físico o se ofrezca el simbolismo de un medallón convulsivo. La voz y el dibujo se retroalimentan; línea y frase, colores y letras en trabazones insólitas, como anheló Arthur Rimbaud con su paleta de vocales cromáticas. Imagen, imaginación. Ya Breton documentaba esta obsesiva predilección del trámite en los primeros folios del *Manifeste* de 1924: «No será el miedo a la locura lo que nos obligue a bajar la bandera de la imaginación»¹¹⁵. Páginas adelante detonará la prosapia de este mandato, subsidiario del pensamiento operativo de Pierre Reverdy, poeta asociado con el cubismo:

¹¹⁵ *Manifestos del surrealismo*, traducción de Andrés Bosch, Visor Libros, Madrid, 2002, p. 17.

La imagen no puede nacer de una comparación, sino del acercamiento de dos realidades más o menos lejanas¹¹⁶.

La tentativa de la fragua surrealista revienta entonces como una encomienda radical, la efigie por salvar pese a la tempestad del hecho poético y sus torsiones de contenido. No está de más traer a colación otras de las puntualizaciones que Breton vertió acerca del perfil de la imagen surrealista en el documento inicial de la corriente:

El valor de la imagen está en función de la belleza de la chispa que produce; y, en consecuencia, está en función de la diferencia de potencia entre los dos elementos conductores. Cuando esta diferencia apenas existe, como en el caso de las comparaciones, la chispa no nace. A mi juicio no está en la mano del hombre el poder de conseguir la aproximación de dos realidades tan distantes como aquellas a que antes nos hemos referido, por cuanto a ello se opone el principio de la asociación de ideas, tal como lo entendemos. De lo contrario, sólo nos quedaría el recurso de volver a adoptar un arte de carácter elíptico, que Reverdy condena, tal como yo lo condeno. Fuerza es reconocer que los dos términos de la imagen no son el resultado de una labor de deducción recíproca, llevada a cabo por el espíritu *con el fin* de producir la chispa, sino que son productos simultáneos de la actividad que yo denomino surrealista, en la que la razón se limita a constatar y a apreciar el fenómeno luminoso.¹¹⁷

Pero Juan Sánchez Peláez recurre tanto a la comparación como a la metáfora, aunque por ambas pretenda deslizar la imagen asombrosa o audaz determinada por el factor de la «belleza» o la maravillosidad, por usar los términos del ideario surrealista. Breton enlaza los dos atributos de manera contundente, dándonos a entender que toda

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 29.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 43

imagen capaz de provocar una impresión extraordinaria, independientemente del tipo de elementos que involucre, es portadora de placer estético:

Digámoslo claramente: lo maravilloso es siempre bello, todo lo maravilloso, sea lo que fuere, es bello, e incluso debemos decir que solamente lo maravilloso es bello.¹¹⁸

Y por impresión extraordinaria, para seguir en sintonía con la poética surrealista en la que adscrita la propuesta pelaciana, hay que asumir el calificativo de «arbitrariedad», el principal estándar plástico de la tendencia heredado por Reverdy. Apunta el autor de *Nadja*:

No voy a ocultar que para mí, la imagen más fuerte es aquella que contiene el más alto grado de arbitrariedad, aquella que más tiempo tardamos en traducir a lenguaje práctico, sea debido a que lleva en sí una enorme dosis de contradicción, sea a causa de que uno de sus términos esté curiosamente oculto, sea porque tras haber presentado la apariencia de ser sensacional se desarrolla, después, débilmente (que la imagen cierre bruscamente el ángulo de su compás), sea porque de ella se derive una justificación *formal* irrisoria, sea porque pertenezca a la clase de las imágenes alucinantes, sea porque preste de un modo muy natural la máscara de lo abstracto a lo que es concreto, sea por todo lo contrario, sea porque implique la negación de alguna propiedad física elemental, sea porque dé risa.¹¹⁹

La observación de Breton posee algunos vocablos capitales para sopesar el parto de la imagen trabajada por nuestro bardo: «arbitrariedad» (ya anotada), «contradicción», «alucinantes». En repetidas ocasiones los óleos verbales pergeñados en la poesía del venezolano están tocados por semejantes cualidades aplicables a la imaginaria lírica

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 24.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 44.

de las vanguardias, pero que también pueden toparse en distintos epígonos del barroco culterano. Por su parte Octavio Paz, en su conocido tratado *El arco y la lira*, roza el cariz ficticio y el grado de verdad de la imagen poética, aludiendo de esta guisa, para nosotros, el principio de «contradicción» que priva hacia adentro del uso de la figura:

la realidad poética de la imagen no puede aspirar a la verdad. El poema no dice lo que es, sino lo que podría ser. Su reino no es el del ser, sino el del “imposible verosímil” de Aristóteles.¹²⁰

Después, abogando en provecho de la ininteligibilidad del recurso, agrega que «Las imágenes son irreductibles a cualquier explicación e interpretación».¹²¹ Y subrayando la compatibilidad de las entelequias y las sustantividades que ahorman la eclosión de la figura, leemos en otro pasaje panceano que

Por obra de la imagen se produce la instantánea reconciliación entre el nombre y el objeto, entre la representación y la realidad. Por tanto, el acuerdo entre el sujeto y el objeto se da con cierta plenitud.¹²²

Hilando fino, don Carlos Bousoño distinguió varios perfiles de imagen, atreviéndose a distinguir la visionaria de la tradicional, así como a postular una imagen onírica que, regresando a los juicios de Breton, embonaría mejor con la practicada por Sánchez Peláez. En cuanto a la diferencia que alimenta el abismo entre la hechura de la imagen tradicional y la visionaria, Bousoño estima que

¹²⁰ *El arco y la lira*, Fondo de Cultura Económica, México, 1982, p. 99.

¹²¹ *Ibid.*, p. 110.

¹²² *Ibid.*, p. 109.

La divergencia más notable que existe entre una imagen tradicional y una imagen visionaria es que la imagen tradicional exhibe una estructura racionalista que difiere radicalmente de la estructura irracionalista que manifiestan las imágenes peculiares de nuestro siglo.¹²³

Una variable fundamental: el carácter «irracionalista» de la imagen contemporánea, en la que se ubican histórica y sustancialmente el surrealismo y nuestro autor. Luego Bousoño va aun más a fondo y considera que

la imagen visionaria, si quiere elevarse hasta el rango lírico, debe ser universal, esto es, debe resultar valedera para todos los hombres, o amplios grupos de ellos. Quiere esto señalar que todos los hombres o tales sectores han de poder sentir la legitimidad de la ecuación propuesta por el poeta.¹²⁴

Esta determinante afirmación ostenta también sus relatividades. El mismo Bousoño ha considerado que, no obstante la plasmación violenta de la imagen visionaria, el asunto que realmente incumbe de la operación imaginística es la autenticidad de la emoción para convertirse en una convincente palanca con que remover los ánimos del lector:

Al poeta contemporáneo, según vamos viendo, no le importará nada atenuar, al máximo incluso, el parecido objetivo perceptible desde luego por la razón, si *esa disminución lleva consigo, precisamente, un aumento en la semejanza emocional*, que es la que verdaderamente importa¹²⁵

Y, para defender la presunta brusquedad de la representación plástica de la poesía de hogaño, el crítico considera que

¹²³ *Teoría de la expresión poética*, tomo I, Gredos, Madrid, 1970, p. 141.

¹²⁴ *Ibid.*, pp. 143-144.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 147.

La imagen visionaria es “irracionalista”, pero no caprichosa. La ausencia de arbitrariedad es en ella tan radical como en la imagen de otros tiempos.¹²⁶

No obstante, aquí ya nos separamos de la expectativa imaginística de Breton, donde el matiz de «arbitrariedad» juega un papel axial como revolucionador de las formas por las que se transmite el mensaje. Empero, cuando Bousoño procede a diferenciar a la imagen visionaria de la imagen onírica, salvamos la discontinuación de la absurdidad mediante la utilidad radicalmente personalizada del hermetismo onírico. Gracias a que la imagen contemporánea suele devenir acotada en su violenta plasmación, la opción de resultar apropiable en el lector incrementa su capacidad de adaptabilidad para con las interpretaciones que merezca el poema:

las imágenes oníricas [...] son, en principio, sólo individualmente serviciales; se vinculan valiosamente a un solo ser: el que las sueña [...] Por el contrario, las imágenes visionarias se caracterizan por su universalidad; se dirigen sustantivamente al vasto grupo de los hombres, aunque accidentalmente algunos no lleguen a apreciarlas por una quiebra de su personal sensibilidad [...] Un resultado similar obtendremos al comparar la imagen visionaria con el *lapsus linguae*. Ambos fenómenos poseen idéntica raíz, y su diferencia será la misma que hemos observado entre el procedimiento poético y la manifestación onírica.¹²⁷

Sin pretender inducir una lidia entre la imagen visionaria y la imagen onírica, toda vez que cada cual detenta sus maniobras de conmoción a la luz del contexto de la pieza, es preciso aseverar que la imagería de Juan Sánchez Peláez tiende a desempeñarse con impresionante peculiaridad en los derroteros de un moderado onirismo condimentado

¹²⁶ *Ibid.*, p. 149.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 156.

también de carices visionarios. Recordemos las palabras de Gaston Bachelard sobre la afluencia de la imagen poética en sí, cualquiera que sea la filiación:

Por su novedad, una imagen poética pone en movimiento toda la actividad lingüística. La imagen poética nos coloca en el origen del ser hablante.¹²⁸

Dicho lo anterior, no olvidemos transcribir unos párrafos de Marcelo Pagnini sobre la sugestividad ya no de la imagen literaria, sino de la expresión general. Bien podemos aplicar sus apreciaciones al dominio que nos ocupa, sustituyendo la gama de referentes por aquellos que nos competen o interesan. El filólogo italiano ha dedicado un par de episodios de su clásico libro *Estructura literaria y método crítico* a discurrir en torno de las finalidades sugestivas del significante y las del significado. Pese a que la imagen que comentamos se localiza en la esfera de lo primero, no encontramos en las páginas dedicadas a ello deducciones tan genéricas o esclarecedoras como las que se reservan a la dimensión del significado. Así, Pagnini considera que

La *sugestividad* es una cualidad fundamental de la expresión verbal; es connatural al signo. Su valor fue descubierto teóricamente en un siglo durante el que se practicaba con preferencia un género literario minuciosamente descriptivo y durante el que se creía que la poesía tenía que competir con la pintura (*ut pictura poesis*). «Nothing more powerfully excites any affection —escribía David Hume— than to conceal some part of its object, by throwing it into a kind of shade, which, at the same time that it shows enough to preposses us in favour of the object, leaves still some work for the imagination...»¹²⁹

¹²⁸ *La poética del espacio*, Fondo de Cultura Económica, México, 1986, pp. 14-15.

¹²⁹ *Estructura literaria y método crítico*, Cátedra, Madrid, 1975, p. 59.

Frases clave en la declaración de Hume: “Ocultar una parte del objeto, exponiéndolo a la sombra”, “dejar cierto trabajo a la imaginación”. Luego, en Pagnini, el recurso de la connotación rinde sus efectos paralelos mediante la aguda noción de los significados. De tal modo, vamos columbrando, pues, indirectamente, una definición de la figura que nos ocupa y ejerce una influencia casi orgánica en la sensibilidad poética de Juan Sánchez Peláez. Por su lado, Mallarmé nos aproxima todavía más al talante de la obra del venezolano, aunando el hecho de “suprimir” una parte del objeto para fomentar su desarrollo en la fantasía e ingresar la reflexión en los ámbitos del onirismo, tal como es recomendable inferir el perfil hermético de la expresión de nuestro autor, a manera de un *iceberg* que apenas muestra una fracción de su mole, dejando al cálculo el resto, la mayor porción de su cuerpo, el significado:

*Nommer un objet, c'est supprimer les trois-quarts de la jouissance du poème qui est faite de deviner peu à peu: le suggérer le rêve...*¹³⁰

En otro momento, Pagnini vuelve a insistir en el concepto, retomando, desde nuestra óptica, la noción de <<arbitrariedad>> instilada en el crisol de la imagen surrealista:

La sugestividad es un fenómeno asociativo *sui generis*. No cabe duda de que tiene lugar un proceso asociativo, pero el término de asociación es tácito y su naturaleza es fluida, sugestiva, y por ende libre de poder confinar con lo arbitrario. Quizá el campo específico de la sugestión sea más bien el de la *contigüidad*, como sucede en la metonimia y la sinécdoque.¹³¹

¹³⁰ *Oeuvres complètes*, La Pléiade, Paris, 1950, p. 869.

¹³¹ *Estructura literaria y método crítico*, p. 63.

Merced a esta «contigüidad», el contraste que permea en la imagen contemporánea en la que recalca obviamente la pelaciana, tiene su razón de ser. Y tornamos de nuevo a Pierre Reverdy con su acercamiento de realidades distantes que comulgan en la fuente de la imagen desconcertante. Entremos en materia.

“El cuerpo suicida”, pieza de *Elena y los elementos*, conlleva a partes iguales una ilimitada capacidad metafórica y la propensión a cuajar en perturbadores lienzos verbales el contraste anímico. La tensión fluctúa entre dos entidades durante la estrofa de apertura y la consecutiva, un «mi» y un «ti» —adjetivo posesivo y pronombre— relacionados en connivencia. Para el tercer y cuarto módulos que completan el texto, el *yo* persiste, mas el *tú* experimenta un desplazamiento rumbo de la tercera persona del singular. El *yo* semeja encubrir al adulto que late bajo el sujeto, mientras el *tú* y *él* representan una versión infantil del mencionado sujeto, el rapaz que fue o ha venido habitando en la memoria o las dotes admirativas. Como sea, el poema alude al espíritu parvulario que por instantes parece desaparecer en la óptica del individuo entrado en años que cuenta en tiempo pasado el relato de una velada subjetividad erótica. Esto en aras del cúmulo de peripecias que comienzan a jalonar la presunta madurez del sujeto. Veamos:

Rosa invisible rasgo puro
Venas subyugantes como lámparas de nieve
Y mi espejo en su lecho fratricida
Iba hacia ti
Desde la negra edad de mis orígenes
Iba hacia ti
Cuando la luna ondea en mis sienes desatadas
Caías de rodillas con un racimo de frutas.

Los perversos ojos del cielo recubren tu llama
La espiga vigilante adentro
En las zonas de silencio donde la luz no llega.

Yo veía un niño agonizando en los jardines
El que arrojaba uvas delirantes a las duras bahías
Y los cuerpos ahogados en la noche
Cuando arden cenizas en la magia de Dios.

Yo he visto alfombras proteger sus rebaños
de ignorancia
Altars y arcos
Los senos, bases de fuego fascinante
El perfecto hábito del semen
Joya de abismo, taciturno enigma.

De un estrato circuido de angustia y temor, remontamos uno de explícita sensualidad, manifiesto en la pulcritud de sus imágenes. Las dos líneas de entrada publican desde un principio la tónica del material, un avezado interés por el dibujo y el pigmento. La aglutinación de los sintagmas «Rosa invisible», «venas subyugantes» y «lámparas de nieve» imponen atributos que oscilan entre la dramaticidad y la inocencia. Sangre y blancura, en sus respectivas connotaciones, disputan las varias confrontaciones del argumento. Viene luego un verso que hace las veces de punto de apoyo, compensando el hermetismo: «Caías de rodillas con un racimo de frutas». Las líneas subsecuentes no ponen en duda el leve tremendismo de la composición; lo constatan pasajes como «Los perversos ojos del cielo recubren tu llama» y «Yo veía un niño agonizando en los jardines», portadores de un sentimiento de infracción aparentemente propiciado por la adusta sedimentación de una moralidad, encauzada a su vez por lo que se antoja

un redescubrimiento de los arcanos del placer somático. Lo estipulan los tres últimos vectores del poema —«Los senos, bases de fuego fascinante / El perfecto hábito del semen / Joya de abismo, taciturno enigma»—, que resultan destacables por la nitidez y la sutileza descriptivas con las que se tratan los misterios hidráulicos del semen y su mecanismo regenerador. Unas palabras de Juan Eduardo Cirlot sobre las “imágenes de la materia expresante” nos ayuda a complementar, de un modo no menos entusiasta que los elaborados lienzos de la escritura pelaciana, nuestra reflexión de la visualidad sugestiva:

Pero el color, ese esfuerzo de la materia por alcanzar el orden, aparece aún sometido al fragor material, al desbordante impulso que remueve todas las cosas, sus entrañas y crea, más que cubrir, la extensión. Palpitante, la materia se lanza a la invasión del espacio, frío y claro como un infinito cubo de cristal. Sus ansias criptoideas se muestran en la patética invocación: incluso la menor partícula de cosmos acusa deseos de *salir afuera* (al espacio, al logos), y el alma del artista sólo tiene que permitir a ese tropel de fuerzas rasgar la inicial capa silenciosa, el primario reposo en lo interior, allí donde se acumulan las estructuras ávidas de vida, de diferenciación, de existencia formal.¹³²

La descripción del poeta barcelonés semeja estar glosando el funcionamiento de los versos postreros del texto anterior, mismos que ilustran de forma insuperable la suave, delicada y efectiva relojería de la experiencia orgánica que el autor lírico se propuso inducir mediante un fino ejercicio de analogías funcionales y sensoriales, mismas que cifran el verdadero cariz del texto.

¹³² “Imágenes de la materia expresante”, *La imagen surrealista*, IVAM / Centre Julio González, Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, Valencia, 1996, pp. 16-17.

«Joya de abismo, taciturno enigma». De este impecable endecasílabo sáfico, prenda de una afinada destreza artesanal, el poeta salta a la holgura del versículo en el pórtico de “Aparición”, asilado en *Elena y los elementos*, donde Juan Sánchez Peláez ostenta su vocación pictoricista y ágil diapasón rítmico. El rosario de imágenes toma las riendas del pensamiento lógico. Rozamos la alegoría¹³³. La plétora de situaciones visualizables muestra el arraigo del recurso en el sistema poético de nuestro autor. No hay cosa por decir sin recurrir a la apoyatura de la imagen. La sensualidad reaparece y tiende a la disipación conforme avanza, periclita el texto. Por el contenido de los dos últimos bloques estróficos, el poema da la traza de acoger una secuencia alucinatoria, o bien, un ensayo de fabulación seductora marcado por un íntimo aire de ceremonia iniciática. El asombro que eriza la locución desvela un fastuoso cosmorama en virtud del refinado hieratismo para exaltar un paisaje legitimado por la apología romántica:

Aclimata el carruaje dichoso de tus senos, la tierra de mis
primeras voces,
sus heridas abiertas, sus flagelados gavilanes en la
intemperie nevada.

Una mujer llamada Blanca manipula la jaula escarlata del
misterio
Sobrepasa el límite de una oscura potencia.
¿Grita, imagina, siente?
Teje una cáscara densa de brisa matinal, alivia piedras
decrépit.

¹³³ Anota Bousoño: “Tradicionalmente se reservaba el nombre de alegoría a una imagen como la descrita cuando ocupaba la totalidad de un poema. Pero este carácter exhaustivo no es esencial, a mi juicio, y nosotros podemos prescindir, por tanto, de tal exigencia, y llamar alegoría a una imagen, aunque no cubra la totalidad de un poema, si en su desarrollo mantiene la correspondencia término a término entre el conjunto evocado y el real”, *Teoría de la expresión poética*, tomo I, p. 159.

La joven pálida me conduce a un jardín en ruinas.
La veo desnuda, bajo un gran suburbio de palmeras,
exportando el oro del crepúsculo hacia un milagroso país.

Ha regresado la hora silenciosa.
Me circundan las pesadas bahías de tus ojos.

Tú tienes que diseminarte, cuerpo y alma,
en la heredad meliflua de las rosas.

A mi lado pasan lavanderas con sus blancas túnicas, con sus
cofias de inocencia
y las manos entregadas a un rito.

Podemos inventariar las viñetas que sorprenden por la insinuante cristalización de sus contornos: «carruaje dichoso de tus senos», «flagelados gavilanes», «jaula escarlata del misterio», «suburbio de palmeras», «lavanderas con sus blancas túnicas». Lo cierto es que buena parte de esta innata facultad de trocar las apetencias en un original lenguaje plástico deriva tanto de una concepción visoria de lo poético como de una acertada explotación de la catacresis y la hipálage que facilita vislumbrar en entidades concretas o conceptos abstractos cualidades de otros objetos, materias o realidades; tal es el caso de los enunciados «cáscara densa de brisa matinal», «exportando el oro del crepúsculo», «pesadas bahías de tus ojos» o «cofias de inocencia», donde la imagen sugestiva adquiere realce por una ingeniosa traspolación de apariencias y funciones.

Para *Rasgos comunes*, libro cimero, la densidad figurativa se ha moderado con incisos de una gradación menos elaborada, o bien, con breves sintagmas que expresan directamente acciones específicas. Lo consigna la pieza “No fue”, cuya intriga sigue

un progreso ascensional sin quedar plenamente despejada, como sucede en diversos poemas del venezolano donde lo que incumbe no es desenmascarar una clave sino, en principio, reconocerla y, a la postre, acometerla con las pinzas de la intuición. Se trata de una prosa coronada de una epifanía del talante mítico que recorre la obra pelaciana: «No fue la diosa de los bosques más hondos», reza la apertura. El material comienza, así, *in extremas res*, cuando la voz lírica pretende explicarse la causa de un suceso embozado a manera de incógnita. Una complicidad de «hombre y mujer» nos invita a conjeturar en la apurada laya de registros el arsenal de una memoria afectiva, la gama de sustantivos relacionados con una conciencia del vínculo. Comprobémoslo:

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, evidencia real, y cómo nos seguías a nosotros llenos de amor y evasión en el occidente huracán, y cómo se agitó en el lecho aquel crepúsculo que seguía a nuestro tiempo, la nada, las voces, los ecos, las fuentes, las parcas, o bien una y otra cascada luminosa en la torre del viento.

Postular en “No fue” un ejemplo de imaginería prodigiosa vale por el segmento final, de tentadora deducción erotizante. Sin embargo, al margen de esta lectura, susurrada como efecto del bagaje global cebado en los estribos del poema, la imagen vale por su estirpe fantasiosa; o sea, por su deliberada consistencia ficticia que logra compendiar en boceto sencillo una experiencia profunda o estremecedora, capturando a un tiempo, en la confección del cuadro, la galanura y el residuo eléctrico de un digno episodio vital. Juan Sánchez Peláez recoge con ademán panteísta la magnitud expansiva de la conducta humana, cual si la pareja de amantes hallara en el horizonte ecológico una porción de equivalencia para cada uno de sus encuentros reminiscentes. Ahora bien, el

carácter surrealista de la obra que nos ocupa se hace sentir en el contrapunto que dan la impresión de sostener la enunciación fantástica y la irrupción de la realidad, por lo demás expresada en el anacoluto del pasaje «ni las dos fablas de pie, hombre y mujer, ni esta arcilla o aristas bien duras, oh mañana, evidencia real, y cómo nos seguías a nosotros llenos de amor y evasión en el occidente huraño». Del monólogo delirante, el hablante pasa a la identificación del momento histórico, el mundo sensorial, para de ahí saltar a otro segmento expositivo en que se pone en juego otra conjugación. Qué licencia más apropiada, pues, que la interrupción discursiva o el cambio drástico para ejemplificar la dicotomía de la ensoñación y la objetividad de la «mañana», correlato del despertar.

En sintonía con el hermetismo onírico que acredita la idiosincrasia de nuestro bardo, “Aquel mediodía sonoro”, del mismo volumen que el texto anterior, desvela en versos fehacientes una galería de llamativos dibujos. La composición arranca del oído y el tacto, dispone las condiciones de un incidente espoleado por la penuria sensitiva. Después el autor se dirige a sí en segunda persona, en un afán de conseguir visualizar con mayor objetividad su circunstancia y, a la vez, pergeñar con el holgado uso de la analogía la trasposición metafórica de su estado. Veamos:

Aquel mediodía sonoro. Con un poco de escalofrío a veces.

Eso es todo.

Y tú

más alado que el monte con rocío en su talle,

más ciego que el colibrí con su candela que golpea

las baldosas.

Y tú

dijo el mar al melón

y la merluza venía hechizada.

Entonces en un parpadeo del alba viré en lo
hondo. No al sesgo, no a la zaga hiqué el diente

(como quien se recoge en un gesto de inolvidable furor);

y me puse de pie, muy altivo, cuando arrimaba trece pliegos

de diversos colores a mi follaje de fósforo.

La pieza alberga dos hemisferios claramente distinguibles, el segundo de los cuales se descorre a partir del cambio gramatical del tú al yo, en concreto desde «Entonces en un parpadeo...» Dicho sector acoge también el nudo de la trama, suscitado antes, con el anacoluto del último período del primer sector, limitado con la línea «y la merluza venía hechizada». Todo culmina en un alarde de inmólación por conducto del fuego, en una sospecha de incineración vivificadora por cuyo medio el sujeto poético expiará el lastre de sus impedimentos. Interesa destacar, como en textos previos, la habilidad imaginística para trasladar la dramatización del argumento —y de los eslabones que concatenan su desarrollo— a la celda de la expresión pictórica. El poeta coagula la intensidad de sus conflictos en grumos de fascinante urdimbre plástica, almacenando en tales amuletos un raro simbolismo que tal vez sólo le compete entender a él, ya que como ha apuntado Jean Bollack al escudriñar el planeta de Celan

El poema es enigmático porque, sin nombrar, designa, y con tanta más fuerza cuanto que comenta su objeto sin hacerlo explícito. Forma de aposiopesis, el enigma es una figura que delimita un blanco: «la palabra»¹³⁴

¹³⁴ *Poesía contra poesía. Celan y la literatura*, Editorial Trotta, Madrid, 2005, p. 249.

La dificultad de la poesía de Sánchez Peláez, en todo caso, radica en una alusión, que es a la vez una elusión, colmada de detalles figurativos que resultan extremadamente sugerentes de la globalidad, el conjunto, la situación o el objeto que podrían encubrir. Esto al enfrentarnos con los versos «más alado que el monte con rocío en su talle» y «más ciego que el colibrí con su candela que golpea / las baldosas», segmentos que seducen al lector por su fidedigno acercamiento a la representación sensorial, por no decir microscópica, de los elementos que nombran de manera oblicua una realidad, un estado ulterior. Lo mismo acontece con «arrimaba trece pliegos / de diversos colores a mi follaje de fósforo», pasaje de una hermosa y contenida piroclastia.

En los fragmentos XI y XII del poema “Signos primarios”, igualmente recogido en *Rasgos comunes*, asistimos a un espesamiento del tejido imaginístico. Los poemas ven aumentada su complejidad por la variedad de registros que involucran. En el trozo XI, un «pez» encarna el impulso de averiguación inmanente a la actitud poética, «se zambulle» en las aguas del misterio que lo circuye, que nos circunda. Una especie de vistazo transversal a un acuario resume el diorama del texto. Ahí estarán la «faz» de un «muerto» y después «la torre nebulosa del mar» y «el ojo rosáceo de mi culpa», sintagmas, los dos últimos, que filtran hacia el azul plomizo del entorno acuático un contrastante pigmento «rosáceo» que polariza los colores del encuadre y duplica la dificultad en la criptografía del mensaje. Asimismo, con «la torre nebulosa del mar» el autor tergiversa la gravedad del hábitat marino, tornándolo aéreo, sugiriendo las posibilidades del sueño a través de un significativo revés oceánico-celeste que vuelve tropo verosímil los ensambles absurdos:

Menos oblicuo que mi faz de muerto, y anhelante se zambulle un pez; en la torre nebulosa del mar va el pez, sin el ojo rosáceo de mi culpa. Cien veces clamó como el pez de asible diamante, con la extrañeza nocturna en la boca.

En el trozo XII, Sánchez Peláez regresa a las andadas del tópico voluptuoso: «Con mi índice pulo lámparas en tu pecho», anota; y más adelante: «coloco en ella atención máxima hasta inscribir su nombre en la realidad y labrar mi deseo». El sujeto conjura una presencia, frota con el pensamiento el intangible fanal de un anhelo que podrá derivar en un hecho según la voluntad y la efectividad de la palabra convocante. El holograma todavía irreal de la presencia aludida es un campo dispuesto a los arados de la querencia. Apreciémoslo:

Sostengo el árbol que acreciento. Y al astro redondo lo cubre una selva de hechizos.
Tú pasas descalza en la noche como el relámpago en corazón de la corteza. Con mi índice pulo lámparas en tu pecho. Una joven visionaria me busca en el sol de los macetones rubios y coloco en ella atención máxima hasta inscribir su nombre en la realidad y labrar mi deseo.

Esta tentativa por concebir en el hueco de la ausencia el amago de un contacto virtual, nos habla de la indómita apetencia por visualizarlo con decantada fruición: «Tú pasas descalza en la noche como el relámpago en el corazón de la corteza». Este segmento, aunado a la calidad «visionaria» de la «joven» que «busca» con la mirada, confiere al aspecto visual del poema la relevante función que pretendemos destacar. Fascinación plástica y énfasis óptico tensan la expectativa de la secuencia. Las luminosidades del «relámpago», las «lámparas» y «los macetones rubios», así como las irradiaciones del «deseo», vuelven aun más deslumbrante la resolución gráfica del texto. Así, podemos decir con Cirlot que

Los seres que luchan en los mundos selváticos, los que defienden su vida y su primacía en una tensión sin tregua, son símbolos de la misma apetencia de espacia-

lización y dominio que surgía con la simple erupción, con la emergencia del color o de la línea pura.¹³⁵

A tono con el figurativismo de alto voltaje blandido en las piezas anteriores, la pieza “No te empecines”, del volumen *Rasgos comunes*, colma la tendencia de una escritura que se exagera en la saturación de cuadros reveladores que implosionan con diverso rumbo semántico, no en pos de un significado común, unilateral. Este delta de rumbos se halla determinado por la autonomía discursiva de cada reactivo versal en una suerte de confinamiento sintético rayano en la sentencia. Mediante una serie de imperativos, el poeta se acerca a la esencia del acto creador que, en una ética de la responsabilidad compositiva, involucra también el compromiso de una misión existencial; se afianza en la poesía con el objeto de reflexionar sobre la investidura del autor y brindar, en el orden de las moralidades, una relación de consejos sobre el cómo orientar los corceles de nuestro destino. La ecuanimidad de esta relación colinda con el budismo zen, pero igualmente con el llamado a la desobediencia conspiratoria debido al «No» anafórico que encabeza varias líneas de la pieza. Veamos:

No te empecines: fija a tu relámpago el oro extremo de
sílabas.

No mientas: tu valle profundo es la casa hechizada.

No ilumines por esa lágrima de plomo
(de lo que no vuelve nunca o no hallas nunca).

La memoria olfatea a tu reina vestida de gala.

¹³⁵ “Imágenes del dinamismo vital”, *La imagen surrealista*, p. 22.

Consta de unas cincuenta plumas el gavilán. Cincuenta.

Sin embargo

No devorarás más tiza en Trinidad o Maturín.

No estimulas el grito haciendo equilibrio entre el bien
y el mal.

El ligero crepúsculo no es cordero de pascua.

El desgarrón del otoño es tan poco simple como la
tempestad.

Tu asombro es eficaz como el tacto de un ciego.

¡Sopla nieve loca entre los pinos! ¡Jadeante pomposa
desconocida vastedad azul!

¡Sopla por la nariz el día y el plato por la sombra del
arcángel donde brinca la nada!

El ave resbala por intermitencias en una mesa con huesos
de pájaro.

El ave que se transforma en espíritu.

La noche es una piedra alta
colocada sobre las estrellas del cielo.

Más próximas sus manos

más cercana toda mía

más cerca el amor más cerca y salvaje gime tu mirada.

Espera no te empecines empínate talante propio.

«Memoria» y «asombro» cimentan la edificación de esta parcial, pero trascendente, operación de fe, los dos comodines de la empresa cognoscitiva que nutren la vida y la literatura. La persuasión del poema está ligada con los atributos condensadores de sus elocuentes metáforas, donde la sutileza plástica se enlaza con una afilada intelección para expresar la contingencia. De nueva cuenta, la luminosidad y el carácter suntuario comparecen en la coacción visual del enunciado, siempre restaurados por una línea que a veces no posee antecedentes sintácticos con su predecesora, y, por lo tanto, casi en lo absoluto iluminadora en tanto que ilustra para el lector un diagnóstico certero: «No te empecines: fija a tu relámpago el oro extremo de / sílabas». Alegoría y el aforismo acuden a la proclama, condensando el trasfondo instructivo del contenido versal y, a la vez, confeccionando con elementos naturalistas un intrigante dibujo de sugerencias visuales y táctiles, como sucede con distintos segmentos del poema.

Finalmente, en el fragmento XVIII de “Por cuál causa o nostalgia”, poema del volumen homónimo, se recurre a la comparación para definir con un temible registro animal la naturaleza de los recuerdos, «lobos que / dan varias vueltas en un zaguán». La equiparación remite vagamente a una prosa del mexicano Ramón López Velarde: «El tigre medirá un metro. Su jaula tendrá algo más de un metro cuadrado. La fiera no se da punto de reposo. Judío errante sobre sí mismo, describe el signo infinito con tan maquinal fatalidad, que su cola, a fuerza de golpear contra los barrotes, sangra de

un solo sitio»¹³⁶. El colorismo parece acondicionar un diorama a fin de transmitir el mensaje con una exactitud de apólogo que no se interrumpe ni cede a otros emblemas fáunicos sino que, por el contrario, se mantiene hasta el desenlace, desplegando una espacialidad que permite asumir con lujo de coherencia la hilación del relato al brillo de su feracidad. Cuatro tiempos estróficos suministran los grados de progresión de los «recuerdos» con una mezcla de utopía adánica y azar libertario. Apreciemos:

Los recuerdos son como lobos que
dan varias vueltas en un zaguán

entran de súbito
alegres
amarillos o morados a las aldeas natales

vamos a lo hondo llevamos ahí agua
—dicen—
lo suave y más tenue

y caminan a menudo
de costumbre
entre cosas casuales y jamás vanas
en honor del hombre y la mujer
por un viejo parque
donde se miró Verlaine.

Sin necesidad de nombrar la pigmentación escenográfica que involucra la pieza, se perciben los pelajes de color tenue u oscuro —«amarillos o morados»—, el marrón de

¹³⁶ *Obras*, Fondo de Cultura Económica, México, 1991, 879 p.

las «aldeas natales», la transparencia del «agua», el blancor del mediodía en torno al pozo, la cobriza hojarasca del «viejo parque», el follaje trémulo. No obstante, resulta poderosamente sugestivo el hecho de asimilar los «lobos» a los «recuerdos», como si éstos, los retazos de la memoria, poseyesen cualidades latentes no previstas o como si bajo su aspecto inerte se ocultara una identidad salvaje que ambulase invisible por los compartimentos de la ciudad sin ser percibida. Reiteración, pues, del tópico de la memoria como una facultad impredecible de consistencia bruta y raíz telúrica apta de pasmarnos con un monólogo no del todo controlado por la razón, un fenómeno, el de la reminiscencia, no siempre atemperado por la cordura sino ponderado, quizá, por su inquietante espontaneidad. Para justificar la radicalidad de estas imágenes pelacianas, una definición de Gaston Bachelard, acorde a su credo, de no leve extracción surreal, resulta oportuna para valorar los riesgos, pero igualmente las recompensas, del calado imaginístico de Juan Sánchez Peláez. Observémoslo:

Para merecer el título de *imagen literaria*, se precisa un mérito de originalidad. Una imagen literaria es un *sentido* en estado naciente: la palabra —la vieja palabra— viene a recibir allí un significado nuevo. Pero esto no basta: la *imagen literaria* debe enriquecerse con un *onirismo nuevo*. Significar otra cosa y hacer soñar de otro modo, tal es la doble función de la *imagen literaria*.¹³⁷

En el curso de este apartado de la imagen sugestiva, y los diferentes ejemplos que ofrecimos para respaldar nuestra suposición, vimos que uno de los aspectos más atractivos de su arte compositivo es la capacidad de generar imágenes de una extraña peculiaridad, sean éstas bellas o desconcertantes. La fragua de estas imágenes abreva muchas veces en los ecosistemas de la naturaleza, aspecto que estudiaremos adelante,

¹³⁷ *El aire y los sueños*, Fondo de Cultura Económica, México, 1993, p. 306.

en el subcapítulo dedicado al lirismo panteísta de nuestro poeta. En este sentido, hay que apuntar que la imagen sugestiva de Juan Sánchez Peláez es doblemente original, o bien, es original en dos acepciones de la palabra: como reiteración de lo primigenio y en tanto que novedad. Dicho de otra manera, la sugestividad de la imagen pelaciana tiene su centro de atracción en una originalidad que consiste en un manejo novedoso de los elementos del mundo primigenio, el de una naturaleza que corresponde a la del entorno vital del autor, de ahí que en las conclusiones globales del presente trabajo se recapitule alrededor del concepto de surrealismo meridional que entraña la propuesta del bardo de Guárico. En su el apego al recurso de la imagen, Sánchez Peláez renueva su filiación con el surrealismo. Sin embargo, como se indicó al inicio del apartado, la plasticidad de la escritura pelaciana no se limita únicamente a la procuración de lo que sería la imagen onírica, basada, según anotó Bousoño, en una suerte de irracionalidad «caprichosa» que tiene en la célebre definición de Reverdy un mandato axial. Aparte de recurrir a este tipo de imagen —cuyo origen se remonta a Lautréamont y su famosa “mesa de disección” con “paraguas” y “máquina de coser”—, Sánchez Peláez transita a la imagen visionaria que refiere Bousoño, o a las imágenes cosmogónicas y de la alucinación y el deseo, así como a las de la materia expresante y del dinamismo vital de las que habla Cirlot en su opúsculo *La imagen surrealista*. La sugestividad a la que alude Pagnini, y que citamos líneas atrás, comprende en la obra de Sánchez Peláez un espectro de imágenes que, al margen de este impulso clasificatorio que pueden llegar a suscitar, destacan por su poder representacional, es decir, por la virtud de concentrar y sintetizar ora los movimientos y estados psíquicos más profundos, ora los afectos y las emociones más recónditas, ora las perspectivas más complejas del universo. Todo ello sin renunciar tampoco a la transmisión estética, por no escribir preciosista y a un tiempo rigurosa, de esos mensajes de alta tensión discursiva.

4.2.2 Humor e ironía.

Otro de los cauces estratégicos de la *compositio* pelaciana concierne a las maniobras del humor y la ironía, la irrisión y la sorna. Podemos mencionar otras fórmulas anejas: gesto satírico, insolencia, asteísmo. Lo crucial por destacar es la corriente alterna que el autor pone a trabajar en dirección a veces opuesta a la del adusto desenvolvimiento del sujeto en la cartografía dramática del texto. Ya enfatizamos la afición de Sánchez Peláez por demoler el prestigio de la voz literaria, fundado en la potestad de un matiz si no severo, sí al menos prudente consigo mismo y cuidadoso de evitar la alteración de la temperatura establecida por la parsimonia de la obra. Nuestro poeta se desmarca no solamente de esta convención de hondo calado en cierta vertiente del *corpus* lírico del idioma, sino también de su propio margen de predictibilidad, fomentando virajes o repliegues tonales en los que el sentido se transtorna en una acepción lúdica, crítica y desinhibida de la circunstancia procesada. En ocasiones suele aflorar el humor en su pureza cándida, libre de cualquier dejo de resquemor o frustración, disgregándose más bien en sus cualidades ácidas, corrosivas, que atentan contra los reveses de la fortuna, en lo personal, y los abusos de una política, en lo colectivo. En sintonía con el cúmulo de inquietudes de las vanguardias históricas, pero en concreto con las del surrealismo, el venezolano comporta, en suma, unos rasgos que Waldberg atribuye a las tendencias dadaísta y bretoniana. Escuchémoslo:

La ironía, la simulación, el sarcasmo, el doble sentido, el humor y todas las formas de la provocación intelectual se revelan, de igual modo que el dormir y los sueños, como hijos de la Noche. Al igual que ella, ejercen sobre la abrumadora o decepcionante realidad un poder de disolución. Son las armas ligeras del pensamiento que

manipuladas con destreza pueden resultar mortales. Los movimientos poéticos que tuvieron alguna repercusión y que se manifestaron a partir del romanticismo se sirvieron de ellas ampliamente, en cada caso contra el espíritu burgués y el poder que lo refleja, contra el conformismo y el adormecimiento espiritual.¹³⁸

Al trastocar el orden lógico o revertir la realidad objetiva, la disposición onírica, pues, finca las bases del sesgo irónico y humorístico que se observa en el surrealismo y que, igualmente, constituye una de las principales señas expositivas del temple poético y humano de Juan Sánchez Peláez. Por lo tanto, más que nervio hilarante humor negro, como André Breton denominaría uno de sus libros: vuelco de la circunspección sobre ella misma sin renunciar a la consecución del enigma sondeado en la empresa literaria de nuestro autor, quien, hasta cierto punto, boicotea su plan de búsqueda en un intento por destantear aún el orden ya subvertido en el poema, confiado a los mandatos del subconsciente. En los poemas que revisaremos se atestigua cómo el sujeto irrumpe de la navegación psíquica en las subterráneas corrientes de la memoria, modelando las prendas de una mordacidad que sin duda enriquece el espectro de intencionalidades comprendido en la travesía lírica que nos ocupa. Por ahora, prestemos atención a una definición de la ironía que don Carlos Bousoño nos proporciona en el tomo I de su *Teoría de la expresión poética* como uno de los «cuatro procedimientos» —junto con el contraste y la antítesis, la reiteración, y la gradación ascendente y descendente— para acercarse a la poesía contemporánea:

La ironía, como todos saben, es un recurso que consiste en dar a entender lo contrario de lo que se dice. [...] En este caso notamos que, ante todo, se trata de una metáfora vuelta al revés.¹³⁹

¹³⁸ *El surrealismo*, p. 11.

¹³⁹ *Teoría de la expresión poética*, tomo I, p. 459.

Y, matizando, procede a aclarar una de las confusiones que puede suscitar la acepción del vocablo:

No es del todo exacto, en efecto, afirmar que la ironía mide en grados negativos lo que se expresa aparentemente en grados positivos.¹⁴⁰

Por su parte, en *Estructura de la poesía moderna*, Hugo Friedrich relaciona el humor con el absurdo. Partiendo de Baudelaire, supone que es justamente el absurdo la condición procreadora del humor negro que después pregonarán los surrealistas, o que, mucho antes, fecundó la chillante estética de lo grotesco que postularía un Víctor Hugo, misma que tuvo gran acogida en los incendiarios programas de las vanguardias viceseculares. Escribe el romancista alemán:

Baudelaire había ya consagrado en el sueño la facultad de descubrir el absurdo, porque ahí yace aún el triunfo de una subjetividad liberadora.¹⁴¹

El artífice de *Les fleurs du mal* vislumbraba presuntamente así, en la «subjetividad liberadora», una demanda primordial para el despliegue del «absurdo». El absurdo es por ende lo mismo que la «subjetividad liberadora», en una relación de causa-efecto que tiende a igualar sus componentes. Más adelante el poeta Éluard invitará a

revertir la lógica hasta el absurdo¹⁴²

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 460.

¹⁴¹ *Structure de la poésie moderne*, Le Livre de Poche, Paris, 1999, p. 282.

¹⁴² *Ibid.*, p. 283.

en un intento por introducir a la discusión los términos del ideario surrealista, que se propuso combatir parcialmente el «racionalismo absoluto» para inducir el principio de libertad mediante un ejercicio de manumisión de los deseos individuales, cosa que sólo el sueño, o la dimensión onírica, podía contribuir a alcanzar. Ya lo consigna el *Manifiesto* de 1924:

Todavía vivimos bajo el imperio de la lógica, y precisamente a eso quería llegar. Sin embargo en nuestros días, los procedimientos lógicos tan sólo se aplican a la resolución de problemas de interés secundario. La parte del racionalismo absoluto que todavía sigue en boga solamente puede aplicarse a hechos estrechamente ligados a nuestra experiencia. Contrariamente, las finalidades de orden lógico quedan fuera de su alcance. Huelga decir que la propia experiencia se ha visto sometida a ciertas limitaciones. La experiencia está confinada en una jaula, en cuyo interior da vueltas y vueltas sobre sí misma, y de la que cada vez es más difícil hacerla salir. La lógica también se basa en la utilidad inmediata, y queda protegida por el sentido común. So pretexto de civilización, con la excusa del progreso, se ha llegado a desterrar del reino del espíritu cuanto pueda calificarse, con razón o sin ella, de superstición o quimera; se ha llegado a proscribir todos aquellos modos de investigación que no se conformen con los usos imperantes. Al parecer, tan sólo al azar se debe que recientemente se haya descubierto una parte del mundo intelectual, que, a mi juicio, es, con mucho, la más importante y que se pretendía relegar al olvido. A este respecto, debemos reconocer que los descubrimientos de Freud han sido de decisiva importancia. Con base en dichos descubrimientos comienza al fin a perfilarse una corriente de opinión, a cuyo favor podrá el explorador avanzar y llevar sus investigaciones a más lejanos territorios, al quedar autorizado a dejar de limitarse únicamente a las realidades más someras. Quizá haya llegado el momento en que la imaginación esté próxima a volver a ejercer los derechos que le corresponden. Si las profundidades de nuestro espíritu ocultan extrañas fuerzas capaces de aumentar aquellas que se advierten en la superficie, o de luchar victoriosamente contra ellas, es del mayor interés

captar estas fuerzas, captarlas ante todo para, a continuación, someterlas al dominio de nuestra razón, si es que resulta procedente.¹⁴³

El propio Breton —como señala Friedrich— tratará de trasponer las ambigüedades o las polivalencias conceptuales, afirmando, con determinación, «que sólo el absurdo es susceptible de hacer nacer la poesía»¹⁴⁴. Esta sintomatización del «absurdo» tendrá su emisión, a nivel literario, a través de

mundos convulsionados, estallados en fragmentos [...] caracteres bizarros y bufonescos [...] casos particulares de un estilo cuyo fin es deformar la realidad ¹⁴⁵

Juan Sánchez Peláez no constituye su veta irónico-humorística con estos ingredientes del absurdo. No laten tampoco en sus planteamientos, al menos de manera explícita, rastros de un estilo grotesco. Sin embargo, es posible seguir entre líneas la disparidad de situaciones, de sucesos reales que han propiciado la modalidad irónica o salpicado de humor cualquier coloración del poema; es posible sospechar la intención crítica de una realidad que resulta más bizarra que la ficción y que, por lo tanto, sería un poco redundante mostrarla en toda su expresión. El venezolano atenua, por el contrario, la plasmación de los acontecimientos poetizados mediante la alegoría satírica y recursos aladaños que hacen de la figuratividad plástica, la aproximación oblicua y la parábola sarcástica las rutas más adecuadas para canalizar con decoro estilístico la dignidad de la sustancia poética.

Los materiales que comentaremos a continuación nos deparan, por un lado, los episodios de una intimidad memorialística que se convierte en objeto de escarnio. El

¹⁴³ *Manifiestos del surrealismo*, pp. 20-21.

¹⁴⁴ *Structure de la poésie moderne*, p. 283.

¹⁴⁵ *Ibid.*, pp. 283-284.

pudor desaparece ante la falsa pared de la página en blanco y la voz parlante alcanza tal desinhibición que acaba utilizando el biombo de la solitaria tarea escritural para no sólo exhibir las vivencias pretéritas del sujeto poético, sino también para contrastar su vigencia o evaluar su pertinencia en su aislado contexto. Por otro lado, vemos poemas en los que el autor pondera ciertas peripecias, pero éstas pertenecientes a la esfera del ámbito público. La trama no se desprende aquí del limitado coto de recuerdos propios, sino de eventos del conocimiento ciudadano que esconden un argumento a todas luces político. El asunto ironizado transita de la anécdota interior, recóndita o subjetiva, a la anécdota vivida desde la sensación de una colectividad. Lo que en un caso puede ser tomado como sarcasmo impúdico en contra de uno mismo o de la vedada retención de la experiencia personal, intransferible, en otro caso es un gesto de solidaridad moral para con el devenir grupal. En cualquier situación, la posición del yo poético y del yo enunciativo es eminentemente crítica. Si observamos bien el desenlace de los textos, nos percataremos que en ninguno la persona literaria salva con dignidad los escollos o las complicaciones que esconde la gradación del drama. El sujeto tiende a resolver la red del conflicto mostrando sus atributos negativos. Los “saldos rojos” del individuo que entrevemos en el poema son expuestos por él mismo, en vez de que éste, dueño de la palabra y eje del incidente poético, se dedique a prestigiar su incidencia a usanza de un héroe; pero aquí tenemos lo contrario. No obstante, este tratamiento se presenta seriamente en el texto bajo la investidura de un sentido unívoco, literal; sólo así viene a efectuarse el tono de humor y de ironía que identificamos en la lírica pelaciana. De hecho, ahí radica la sagacidad del autor en la explotación del recurso. El profesor Pere Ballart, que ha reflexionado a profundidad sobre la variable irónica en la producción literaria contemporánea, ha dilucidado la complejidad de los mecanismos por medio

de los cuales una proposición deja de significar algo para significar otra cosa, saltando al ámbito de polisemia:

La ironía, por consiguiente, hace en la poesía moderna las veces de un regulador de los excesos tanto ideológicos como sentimentales en que puede incurrir el poeta. Su rotundidad en el juicio, su efusión en la expresión de íntimas emociones deben ser amortiguados por la acción desengañada de unos modos de dicción que aseguren que la adhesión del sujeto poético a lo que dice es circunstancial y cuestionada por su mismo enunciador. Una opinión general sobre las cosas del mundo puede ser inmediatamente rebatida; no así la presentación de una experiencia que se rodee de todos los incidentes que dan fe de su existencia única, particular. Dicha presentación, atendiendo al valor de suceso de aquello que relata, solamente puede ser aceptada, y en su recepción no cabe ningún posible desacuerdo. Pero la ironía no solamente ayuda al poeta a ponerse en guardia ante los desmanes de la subjetividad. El mundo contemporáneo ha deparado también novedades en el orden social, y la noción de lo colectivo ha contrastado cada vez con mayor fuerza las impresiones del recinto de lo individual. La conciencia literaria de las implicaciones colectivas de la experiencia entra en el poema como nuevo procedimiento objetivador, vacuna contra el solipsismo y la grandilocuencia. Cultivar una poesía intimista ya no equivale a excluir del panorama de la anécdota la dimensión ética del individuo.¹⁴⁶

A nuestro parecer, la ambigüedad funge curiosamente de «regulador de excesos tanto ideológicos como sentimentales». Ambigüedad en los «modos de dicción» que nos darán una disyuntiva de opciones para asumir los asertos en una dirección u otra, pero con una cuota de cautela que no cancele la posibilidad de una lectura en demérito de las restantes. A la «dicción», agreguemos la entonación. Lo interesante, además, en la cita de Ballart, radica en la distinción del factor «ético», a caballo entre los pruritos

¹⁴⁶ *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, Quaderns Crema, Barcelona, 1994, pp. 380-381.

de la «subjetividad» y las provocaciones de la responsabilidad «social» que afectan las prioridades de la causa lírica. Ante dicho panorama, la voz poética es apta de fluir entre los hemisferios de la entrañable singularidad y la neutral «dimensión» comunal de los poemas donde el nosotros acapara la persona del verbo, ironizando sobre los acontecimientos de ambas para moderar su irreprimible carga impulsiva, vehemente, pasional.

El poema “III” de *Animal de costumbre* discurre en torno al intrínquilis que implica la añoranza de la niñez, un problema que se traduce en primera instancia en el reconocimiento de una imposibilidad. Para sopesar este idealismo, el poeta recrea la legendaria atmósfera de los años remotos mediante la revisitación de una típica escena de convivio familiar. Empotrados en el nicho de un ahora inexorable, se acomete una simulación del pasado con sus prácticas y ritos. En aras de tal contrapunto, las épocas que se polarizan en la conciencia del sujeto deparan un sello particular, la impronta de una frase que etiqueta las edades que se entrecruzan. Para hogañeo corresponde «—La tierra es una azucena mordida en vísperas de un viaje»; para antaño, «De hijo a padre o bisabuelo»; por un lado, la plenitud lírica del tiempo presente; por el otro, el lema de cualquier tradición parental que implica la continuidad de un pasado. Y viene así la duda, el soplo de ansiedad suscitado por la demanda emocional de las temporalidades. Pero, al cabo de todo, la tensión se resuelve en un trueque de situaciones: en vez de haber crecido, el adulto es ahora, en sentido figurado, «más pequeño», mientras que de «pequeño» le daban aliento diciéndole ser «Una pulgada más grande». Trastorno, pues, de consecuencias lógicas a nivel subjetivo. Veamos el poema íntegro:

Por salir con el silbo de la serpiente y las aves
del paraíso,

Al paso de las tardes,
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,
Contentos del tilo en la comida y del reposo junto a la radio.

Con lo más íntimo de mí, te he dicho:

—La tierra es una azucena mordida en vísperas
de un viaje;

De hijo a padre o bisabuelo,
En bellos recreos,

Ejercitando el arco y la flecha,
Yo transformo la historia más simple,
Confiado al amor.

¿Escuché esa frase:
«De hijo a padre o bisabuelo»?

¿La escuché adentro o fuera de mí?

¿Enarbolo tardíamente el arco y la flecha?

Estoy inerme ante vocales
Y vocablos;

Del cuerpo malo que de allí deriva y la consiguiente
soledad.

Escucho el privilegio de continuar en niño.

No me señalan crecer, como antes decían:

«Una pulgada más grande».

Ahora me reconocen,

De una a varias pulgadas más pequeño.

Con esta salida el autor propone una degradación interior del individuo en virtud de su distanciamiento del muchacho que fue, o, mejor dicho, debido al supuesto abandono de aquellas intocadas aptitudes cuya nobleza sin lastre colabora en honrar la madurez progresiva. La adjetivación procede, entonces, de una pequeñez fatídica que no ofrece visos de frenar su decremento. No aumenta uno de tamaño, sino que nos encogemos al punto de avizorar la inanición. Sin abdicar a la ternura, Juan Sánchez Peláez nos propina una cáustica lección de humildad espiritual.

Para el texto “V” del mismo volumen, el sujeto vuelve a desnudar su condición mostrando el lado vulnerable de una sensibilidad trémula. El poema se despliega con la habitual ambientación fantasmal, gratinado por un aura de evanescencia que parece consolidar escenarios y personajes. Hay un diálogo supuesto entre dos entes: uno de aparente consistencia celeste que llamaremos ángel, ánima, cuerpo glorioso; otro que se asume en la voz parlante que narra una presunta experiencia mística. Mientras se avanza en la lectura, advertimos el despunte de una consigna lateral, la de la defensa de «los pobres», no otros sino los que padecen la congoja o el miedo ante la penuria sentimental, «huéspedes en la colina del ensueño», horda que la vigilia ha desterrado

a un maravilloso país de amables ficciones para sobrellevar las miserias del planeta.

Valoremos el poema:

Cuando subes a las alturas,
Te grito al oído:
Estamos mezclados al gran mal de la tierra.
Siempre me siento extraño.
Apenas
Sobrevivo
Al pánico de las noches.

Loba dentro de mí, desconocida,
Somos huéspedes en la colina del ensueño,

El sitio amado por los pobres;

Ellos
Han descendido con la aparición
Del sol,

Hasta humedecerme con muchas rosas,

Y yo he conquistado el ridículo

Con mi ternura,
Escuchando al corazón.

El final nos toma desprevenidos, ya que no esperamos una solución contraria a la que pudiera conjeturar el lector al captar en las «muchas rosas» una inserción demasiado ingenua para el ritmo suspensivo de la trama. Entonces caemos en cuenta que la frase,

aislada incluso entre dos comas y estrofas definitivas para la comprensión de la pieza, tiene razón de ser o ha sido colocada ahí calculadamente. «Hasta humedecerme con muchas rosas» nos huele a sospecha. Un soplo de parodia justifica la línea. No es que el autor renuncie al franqueo de una emotividad retozadora o exhiba complacencia en la construcción del sintagma. Sánchez Peláez se decide por la honestidad en el decir poético y, por ello, no tiene empacho para comunicar una verdad interior. Consciente del lugar común, lo atenaza para darle una vuelta de tuerca con un desenlace que raya en el cinismo pero que salva una certeza que no puede taimarse ni silenciarse: la del «corazón». La aceptación de la «ternura» incrementa la fiabilidad afectiva, pero a la vez nos muestra a un individuo que ironiza con la idea de seriedad poética y termina, casi, riéndose también de sí mismo en tanto se asincera con el receptor.

Si en el ejemplo anterior se recurre a la escisión del fuero íntimo para ratificar una verdad cuya emisión no admite camuflaje y asume el peligro de la sensiblería, en otro poema de *Animal de costumbre*, el “VIII”, se prosigue en dicho tenor. Recuérdese que nuestro autor es plenamente consciente del uso sarcástico de la candidez, y que en este trastoque funda el potencial de risibilidad, mofa o autocompasión que ostenta su programa escritural. Ahora el yo apela al progenitor, retrotrayendo una admonición de éste, proferida tiempo atrás; después, en un segundo momento, se nos actualiza de un modo adverso a las expectativas del «padre» acerca del cumplimiento de aquel viejo consejo de adolescencia dirigido a promover en el hijo la consecución de un porvenir decoroso. Observemos la pieza entera:

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.

Por dicha experiencia de años anteriores
Van y vienen voces ligadas a ti,
Padre.
Y me basta ahora y siempre
El salvoconducto de tu sangre
Mi partida de nacimiento con las inscripciones dúctiles
Del otro reino.

Ahora te digo:
No tengo títulos
Tiemblo cada vez que me abrazan
Aún
No cuelgo en la carnicería.

Y ésta es mi réplica
(Para ti):
Un sentimiento diáfano de amor
Una hermosa carta que no envió.

Con el segundo bloque de versos queda aherrojado el cariño sanguíneo, la solidez del lazo genético como vacuna contra el conato de las decepciones. Para el tercer módulo el poeta desvela el curso de los acontecimientos con una contundente sintaxis, una crudeza expositiva que acaba por echar a suelo las ilusiones dispuestas en la primera estrofa. El autor ofrece una especie de paráfrasis antitética del módulo de apertura, revirtiendo la positividad de sus argumentos. Pero el sesgo irónico tiene cabida en los últimos seis renglones del texto, cuando se agrega todavía un elemento crítico sobre el

futuro del sujeto, o bien, la situación extrema que lo aguijona: «Aún / No cuelgo en la carnicería», añade, oponiendo al «No padecerás» del párrafo inicial un desalentador sucedáneo por medio del cual el hijo hace befa de sí en un alarde de malditismo. Juan Larrea, atento examinador de los métodos surrealistas, advirtió esta escala de cambios por cuyas fases se cumple el tránsito de la irrisión a una conmiseración rayana en el, de sumo bretoniano, humor negro. Escuchemos a Larrea:

La risa se prolonga, pasando por el sarcasmo, hasta dar en el gesto melodramático de desesperación a ultranza que adopta al entrar en escena el surrealista, apenas enmascarado —realzado más bien— por un rictus residual que conocerá con el nombre de «humor negro».¹⁴⁷

Por otra parte, pero en la misma sintonía, el profesor Francisco Tovar Blanco —Paco Tovar— ha sugerido, a propósito de Vallejo y el romanticismo, que uno de los rasgos de la actitud vanguardista, y por extensión diremos del surrealismo, es justamente esta transición vertiginosa de un sentimiento a otro, de la euforia al dramatismo, por dar un ejemplo, sin ceder a la «nostalgia». Juan Sánchez Peláez parece seguir aquí el consejo o la lección de los maestros, rompiendo la hegemonía del sentimentalismo a través de una oscilación impredecible por distintos estados de la cuestión, la de la trama, en la cual el sujeto parlante se mueve con sinceridad, confesionalismo, ternura, elocuencia, mordacidad y, para colmo, emotividad. Nos dice entonces Tovar que

El romanticismo que invoca Vallejo no se aferra a la nostalgia; propone recuperar la sensibilidad y la inteligencia en fórmulas críticas y estéticas adecuadas que revelen el placer del entusiasmo, contemplando el aire emotivo, los tonos trágicos y los jue-

¹⁴⁷ “El surrealismo entre viejo y nuevo mundo”, *Ángulos de visión*, Tusquets, Barcelona, 1979, p. 235.

gos irónicos o humorísticos, sin renunciar al dinamismo sugerente de un formalismo libre y sistemático.¹⁴⁸

Pero, regresando al poema, en honor del cariño paterno, la estrofa del estribo rectifica esta postura desafiante, reiterándose al «padre» la salud del apego hacia él, cosa que contrasta con el amago de escarnio que muestra una vez más los embragues de tono en la poesía del venezolano.

La pieza final, “XXVI”, de la colección que se ha comentado hasta aquí, recoge una encubierta advertencia sobre los reveses del tiempo. La excusa: una anécdota de juventud. El hablante evoca un distante retazo de vacaciones; en concreto, el recuerdo de una chica, la «Extraña», con la que coincidió durante ese lapso. No hay nombres de personas ni de coordenadas. Únicamente se nos dice que «el puerto», «las terrazas». El poema despegua con la reproducción de una cita oral en boca de la «Extraña», una improvisada disquisición ética sobre el hábito del viaje, en respuesta al amor que el individuo le declara, dudando acerca del tratamiento de señorita o de señora que debe otorgar a la mujer. «Parece que fue ayer», se apostilla. Paréntesis de nostalgia asaltan los espacios interestróficos. Entonces, desde el desamparo de los años transcurridos, el autor desliza la siguiente pregunta: «Extraña, ¿mandarías mi alma, mi ánimo sin cántico, al diablo?». En un afán por acelerar la comparecencia espiritual de la mujer a través de los hilos de la memoria, el sujeto acude a las formas religiosas, emulando un rezo, hincado y con la cabeza gacha. Así tiene lugar, de inmediato, una simulación divergente, quizá iconoclasta, de las oraciones cristianas. El efecto raya en lo ridículo e inspira una lectura cómica del pasaje en un momento de supuesta circunspección memorialística. Después, en frecuencia con la posible censura surgida de tal merodeo

¹⁴⁸ “Ciertos registros románticos en *Altazor*, de Vicente Huidobro... quizás”, *Actas del XXIX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, Promociones y Publicaciones Universitarias, Barcelona, 1994, p. 1173.

sacrílego, la voz lírica procede a presumir una complicidad con el «diablo», tratando de hacerse escuchar por quien se antoja un mefistófeles que concede un rato de gracia para entrecruzarse con la «Extraña» en una danza de telepatías, intuyendo su figura y acercándosele con el tacto ávido como para entregarse a las recompensas de un placer esperado. Veamos:

La Extraña mueve el fulgor de mi sien.

Oh donna, Oh madonna, I love you.

Y ella responde:

«Yo no soy hija de mis padres ni

Madre de mis hijas.

Yo viajo porque siempre me veo obligada a viajar.

Yo viajo porque siempre me veo obligada.

Yo viajo porque siempre me... agrada».

Parece que fue ayer. Veo de nuevo el puerto. Amigos que
extienden el índice, y grandes abanicos, como una lluvia
desde las terrazas.

Extraña, ¿mandarías mi alma, mi ánima sin cántico,
al diablo?

Me postro de hinojos. Bajo la cerviz. Me auguro, bullicioso,
la resurrección de la carne.

Y la vida perdurable. Amén.

Grito, a ver si oye el diablo.
Grito; me voy de bruces.
Me voy al hoyo. Miro los cabizbajos zamuros.

Detengo a la Extraña en la penumbra del zaguán: Váyase
con lo que usted quiera.
Llévese lo que usted quiera,
Yo no le debo nada.

Voy hacia la clara imagen, con mi deseo.

(Vela, ruiseñor mío.
No me ignores en la altura de Tu Follaje Morado.)

No cesan de surgir los paralelos con la narración el mito de Orfeo y Eurídice, por una banda, y, por la otra, la leyenda de Fausto. Como sea, en el transcurso del poema Juan Sánchez Peláez entresaca finas gemas de humor escabroso que pudieran inadvertirse si nos atenemos a una recepción unidimensional, opuesta a la que permite la captación del tono irónico y humorístico que presumimos en la poesía del venezolano. Y es que cada pieza de nuestro poeta es una maqueta de múltiples recodos y relieves.

El fragmento “III” de “Otra vez otro instante”, material recabado en *Filiación oscura*, manifiesta de manera explícita los visos de un tratamiento burlesco montado a partir de la parodia del lenguaje instructivo —«gramática dictatorial», apuntaremos en términos de Paco Tovar¹⁴⁹. El hablante reprocha la mecánica verbal de la ordenanza, el decreto, la preceptiva, coloquializando su emisión, rellenando con un escueto tinte lírico los áridos casilleros de semejante dicción. Difícil no ver en dicho antagonismo conceptual, emanado de una sola horma fraseológica, la cuota de un humor detractor

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 1175.

elucidada en nuestro bardo. Todo empieza con el modelaje de un escenario pesimista. «En el paraje del fruto vano y el acíbar», para ceder el paso a una ristra de artículos encaminados a regular la conducta de los ciudadanos; finalmente, para los segmentos últimos sobreviene un remanso de frescura, el bálsamo de la «lluvia» que conforta el «rostro» con sus «manos de agua», modificando el rumbo lineal de la obediencia con un elemento ajeno, el del fenómeno meteorológico, que inclusive provoca un estupor mágico en el marco de la trama. Veamos:

En el paraje del fruto vano y el acíbar

Haga esto

Aquello

No atisbe al vecino

Cállese

No vaya por los azulejos

En los balcones no mire el sol

Y la lluvia

Cae lenta

Y me cubre con las dos manos el rostro.

Como se dijo, el poema alza el vuelo hacia el desenlace a través del sintagma «Y la lluvia» relacionado, a modo de bisagra, con el contenido previo y el subsecuente. Por una parte, entra en la enumeración de imperativos, básicamente con el que exige «En los balcones no mire el sol», indicando que desde esa plataforma no han de mirarse tanto el «sol» como la «lluvia»; por otra parte, esta «lluvia» abre una esperanzadora perspectiva al desenlace, al señalarse que es justamente el liberador fenómeno pluvial lo que, pese a los imperativos dictatoriales, nos redime de una realidad constrictiva. Esa dimensión que inaugura la precipitación del agua celeste es la porción de libertad y desahogo encauzada con el ingrediente puro y soberano del aguacero. Mientras que «la lluvia / Cae lenta» el texto cobra un compás de retozo o disfrute que discontinúa el frenético marbete impositivo que la voz poética resarce y conculca. El tamiz crítico se cumple, así, en dos planos: uno, impostando el argot de la arenga prohibitiva; otro, cuando el hablante se deslinda de la retórica de capataz, no obstante vilipendiada, para trascender de la simulación paródico-burlesca a la ligereza liberadora que representa la generosa descarga de los cielos. Una observación de William Rowe acerca del tipo de lenguaje que utiliza César Vallejo para canalizar su contenido político nos resulta oportuna para glosar este poema de Sánchez Peláez. Aunque la pieza de éste no ofrece la suficiente holgura verbal para atribuirle los rasgos de una postura de «vanguardia», la disrupción del desenlace, o su resolución discontinuadora en el marco de la trama, podría asumirse como un reflejo de tal. Así, estaríamos en condiciones de equiparar el procedimiento de Vallejo con el de Sánchez Peláez, diciendo, con Rowe, que

el movimiento hacia el libre juego de los signos entra en colisión parcial con la retórica político-sermónica, produciendo un efecto que es típico en *Poemas humanos*. El

tema más general es aquí la alta inventiva de Vallejo en el uso del lenguaje de vanguardia con los materiales políticos.¹⁵⁰

Si en Vallejo hay arenga cifrada, en Sánchez Peláez parodia catártica y, acordes con el final del poema, liberadora. Sin embargo, en ambos late la contaminación política y la frecuentación crítica de la palabra común en paridad con la palabra lírica.

Una de las fracciones del poema “Legajos”, que clausura el volumen *Filiación oscura*, persiste en el mensaje crítico. Nuestro autor oficia aquí desde un nosotros que permite augurar una trama de implicación grupal. El texto está dedicado al destacado poeta, y compatriota suyo, Rafael Cadenas. Su pórtico, antecedido por una catáfora, esboza de inmediato un cuadro problemático aparentemente vinculado con un asunto de ostracismo simbólico. El paréntesis aporta una dosis resolutiva en torno al hecho: son los artistas de la palabra lírica quienes parecen sufrir un presunto exilio, «porque mirábamos en demasía el colibrí». Frente a la adversidad de este panorama, el gremio reacciona con una contrapropuesta doblemente festiva que despliega por doble partida la esencia del oficio poético: «abrimos la ruta que tiene mil pétalos», se nos aclara. Y, no obstante los estragos de la represión que hemos especulado alrededor de nuestro poema, la facción del *nosotros* se topa «ya viejos» con el comodín de la «alegría», fortaleza perenne, más allá de toda penalidad u obstáculo, como frotarse «los ojos con piedras». El humor despunta con la nimiedad de la causa que provoca el destierro de los protagonistas, cuya magnificación termina siendo rayana en una ironía, que, por lo demás, se afianza con el contraste de la «alegría» que sobrevive al conflicto y al pesar de frotarse «los ojos con piedras». Veamos la pieza, de una brevedad capsular:

¹⁵⁰ *Hacia una poética radical. Ensayos de hermenéutica cultural*, Beatriz Viterbo Editora / Mosca Azul Editores, Rosario, Argentina, 1996, p. 122.

Repita la frase:

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.

Sin incurrir en la inscripción panfletaria, el venezolano aborda el tema político situado en la hornacina de una minoría: la de los trabajadores culturales. En vez de optar por el desfogue o la saeta del eslogan contestatario, fincando apelativos y fechas, el poeta se inclina por la ambigüedad, igual que en el poema anterior, donde la peripecia que motivó el texto aparece casi a flor del mismo, eligiendo a fin de cuentas universalizar el episodio sin otorgar el santo y seña. Así, el poema conserva latente el vigor de ser asumido en una pluralidad de escenarios y circunstancias, pertrechando a un tiempo la especificidad y generalidad de lo arquetípico. Gracias a ello, el autor se obsequia un margen de amplitud para oscilar entre la duplicidad de sentidos que demanda la ironía y la singular unicidad del evento poético que ha puesto en marcha la escritura.

“Variaciones II”, de *Rasgos comunes*, plantea un transparente y sosegado delta humorístico, diferente a los ejemplos previos atemperados de mordacidad e ingrátido hermetismo. Sánchez Peláez torna a la candorosa saudade de las décadas remotas, el reino de la infancia, ubicando los foros del poema en el aula y el jardín, rincones ya inalcanzables desde la irreversible fijeza de la veteranía. De nuevo en el vergel de los recesos, «alta colina verde donde la cascada resplandece», el sujeto poético atiende una eyección de las voces de antaño, siente que el pasado le musita. Entonces, para no caer en los tentáculos de una tristeza gratuita, enseña de la nada «la lengua para no encontrarme melancólico». En medio de la solemnidad que merece un simulacro de recordación en una cumbre de abetos, el yo lírico irrumpe con un gesto anticlimático

que viene a compensar la tersura del *locus amoenus*, los riesgos del melodrama y una remembranza sin cortapisas. Sánchez Peláez rompe, como en diversas ocasiones, los pronósticos del texto. Si la secuencia corre peligro de cebarse en la insipidez de una evocación angelical carente de relieves patéticos, o en una gradación de halagadores retazos que conduzcan a un éxtasis sin fisuras, el autor recurre a la comicidad, en este caso la carantoña, como a un mecanismo de inmunidad para mantener alejado el virus del edulcoramiento. Observemos:

Por paradójico que así sea... (decía mi maestra). Luego cabalgaría sin darse cuenta, a través de pupilas enigmáticas, uniendo las cifras del ábaco, las breves islas ilusorias de nuestro mundo. Hoy puedo subir hacia la alta colina verde donde la cascada resplandece. Sin embargo, no regresaré nunca a mi ábaco de madera. Saco la lengua para no encontrarme melancólico o llamando a ciegas. ¡Las murmurantes voces, como el gorjeo de un pájaro, ellas, entre las ramas profundas y ligeras de un árbol a otro!

Veamos en el impulso de contener la gradación ascensional de la secuencia un signo de efectividad retórica que asegurará el acierto de la cifra de buen humor que aparece hacia el final del texto: «Saco la lengua para no encontrarme melancólico o llamando a ciegas». Este tratamiento nos aduce a pensar dos cosas: una, escepticismo hacia los esquemas predecibles; otra, escepticismo, también, hacia los desenlaces que apuestan el clímax del poema nostálgico a una sola temperatura, la de una melancolía carente de matices tonales y nuevas aplicaciones. Juan Sánchez Peláez equilibra los pesos de la balanza: tanto se propone labrar emociones con base en el despliegue de imágenes conmovedoras que remontan significativos períodos de la vida humana, como igual va instalando entre líneas, mediante cierto patetismo, un discreto polvorín de risibilidad

detonado en la flexión menos pensada, alimentando una paradoja anímica que vuelve destacable la composición gracias a su versatilidad para auspiciar distintas facetas de un mismo sentimiento.

Finalmente, para concluir este apartado, comentaremos la pieza IX del poema fragmentario “Aire sobre el aire”, que concede título al volumen homónimo, el último en la bibliografía pelaciana. Estamos con un testimonio sobre el tema. Sánchez Peláez confiesa su deuda con el ensayo de la ironía y la burla velada, difundidas en su obra no de modo esporádico o accidental, sino sistemático, inherente a la visión del mundo o la forma de ser. Como hemos comprobado, el sarcasmo es el ganglio del organismo lírico del venezolano, por blandir una metáfora acorde a la importancia anatómica que deseamos imputar al mapa del funcionamiento corporal de sus versos. En el texto que transcribiremos se comienza refiriendo ya la importancia del recurso rastreado a partir de la calidad de su aporte. «Y sé de mis límites / —poseo morada, mi morada es / la ironía». Nos informamos, así, del urgente papel de sustentáculo cobrado no por los contenidos del poema, sino por la postura, la aproximación que los respalda, siempre dispuesta a condicionar los distintos intereses temáticos. La ironía no radica, pues, en el decir poético: es un constante estado de alerta que marca una diferencia abismal en cuanto a los múltiples asuntos de la obra lírica en paridad con el conjunto de actitudes esenciales que intervienen en la confección del texto. La frase «lechuza viva» emerge como la embajada zoológica de este temperamento, convirtiéndose en un emblema de vigilia que tutela los variados móviles poéticos del autor desde el sitial de una poética. Veámoslo:

Y sé de mis límites

—poseo morada, mi morada es

la ironía,

matices que integran la cambiante naturaleza que nos circunda, saturada de reveses y polivalencias, correspondencias y tornasoles.

En resumen, el carácter poético de Juan Sánchez Peláez es ya en por sí mismo propicio y receptivo al desarrollo del humor y la ironía como táctica compositiva. No obstante, hay que aclarar que la preferencia por esta táctica no tiene su origen en un ejercicio de premeditación demasiado sesudo. La propensión del autor por esta opción patética surge de un temperamento más que de una estrategia; lo prueba la naturalidad con la que el poeta intercala las muestras de comicidad y sarcasmo, urdidas de manera inextricable con el tejido del poema. Todo esto lo constata, también, como se dijo, el *incipit* de la última pieza citada, donde el yo parlante declara que «poseo morada, mi morada es / la ironía», postulando acto seguido a la «lechuza» como emblema de esta posición vital; la «lechuza», un animal asociado con la sabiduría, como lo trataremos adelante, en el subcapítulo destinado a argumentar el lirismo panteísta del venezolano. Si de forma indirecta se equipara la ironía con la sabiduría, asumiendo en el abarcador simbolismo de la «lechuza» el punto de comparación, todo indica que efectivamente la ironía, en tanto que vinculada con la sabiduría, constituye un rasgo de carácter y no simplemente un método de conmoción o un instrumento catártico. A nuestro parecer, este fue uno de los motivos personales que llevaron a Juan Sánchez Peláez a comulgar con el surrealismo, viendo en dicha corriente una alternativa afín a los impulsos de su genio y sensibilidad poéticos. Así, nuestro autor se inserta en el flujo de una tradición que se remonta al siglo XIX y sus células artísticas más sutiles. Patrick Waldberg lo ha apuntado al trazar la genealogía de las vanguardias

El sarcasmo, la burla, la parodia serán el privilegio de los *Zutistes* [de *zut*, que significa enojo] de 1871, cuyo nombre mismo posee una resonancia predadaísta, mientras que después de 1880 los decadentes reaccionarán a las restricciones y al materia-

lismo del mundo industrial mediante la huida hacia lo evanescente, lo irreal o lo que en aquel entonces se conocía como la delicuescencia. Podríamos multiplicar los ejemplos, en Francia y en otros países, pero los mencionados con anterioridad, escogidos entre los de mayor influencia, deberían permitir la aparición de una constante.¹⁵¹

Esa «constante» tendrá en la poesía surrealista una de sus más perdurables evidencias, concretamente en la célebre afición de André Breton por el humor negro que culmina en la confección de una antología del género; sin embargo, el germen también estará presente en las transgresiones del absurdo, cierta audacia bizarra, el boicot a la lógica y la animación insurgente, cuyo influjo marcará a los surrealistas hispanoamericanos, aunque quizá con mayor explicitéz, en el renglón que nos ocupa, a la lírica pelaciana. Pasemos ahora a realizar algunas consideraciones en torno a sus aspectos formales en el afán de seguir perfilando sus más destacadas tácticas de composición.

4.2.3 La forma fluctuante. Verso, aforismo y prosa.

Otros de los tres principales derroteros que peculiarizan la escritura de Juan Sánchez Peláez atañe a la maleabilidad de su cadencia, reflejada en un surtido de formas que abarca del versículo a la prosa, recalando desde luego en el calificado verso libre, que tampoco dimite a ser métrico por no embonar con los patrones del repertorio clásico, sino que, en el lance de hallar cauces propios exigidos por las pulsiones de contenido, patenta su metabolismo. Pero bueno, la del venezolano es una poesía que no germina ni se extiende bajo los pruritos de la versificación silábica o acentual. Imbuida en la dinámica de ciertas vanguardias que eligieron una redacción sin amarras congruentes

¹⁵¹ *El surrealismo*, p. 13.

a su credo, sigue la senda del versolibrismo, dotándolo de un matiz tan acompasado con los borborismos del ánimo que realmente legitima con sello único la explotación de esta facultad. Hay, por una parte, un verso ajustado a las torsiones semánticas del poema, y, por la otra, una proclividad a rebasar o economizar las habituales longitudes del verso para alcanzar la dilación de la prosa o, caso opuesto, la línea de apenas una, dos, tres palabras. En suma, Juan Sánchez Peláez parece acatar indirectamente una de las recomendaciones de Shelley, romántico irredento, recogidas en su “Defensa de la poesía”:

La métrica, o cierto sistema de formas tradicionales de armonía y lenguaje, derivó de una observación de la forma regular de la recurrencia de la armonía en el lenguaje de las mentes poéticas, aundada a su relación con la música. Mas, de ninguna manera es esencial que un poeta deba acomodar su lenguaje a esta forma tradicional, a fin de que la armonía —que es su espíritu— pueda observarse.¹⁵²

Ductilidad ante todo. A las oscilaciones del trepidante material poético, nuestro bardo se reserva una cláusula sin arraigos definitivos, abierta a la parquedad o la fecundidad del momento. Mientras que *Elena y los elementos* es una colección domada por la hegemonía del versículo, en *Rasgos comunes* impera la prosa; en tanto que *Animal de costumbre* abunda en versos lacónicos, en *Por cuál causa o nostalgia* se experimenta la modalidad del verso atomizado. *Filiación oscura* combina el verso, la prosa y el versículo, casi igual que *Lo huidizo y permanente*, mientras que *Aire sobre el aire* se reconcilia con el verso corto. No podemos descartar en tal prorratio de estructuras rítmicas la variante de verso rayano en la figura lógica de pensamiento que constituye el aforismo. La impresión de que el autor se encuentra confeccionando una sentencia,

¹⁵² *El placer y la zozobra. El oficio de escritor*, colección Poemas y Ensayos, Universidad Nacional Autónoma de México, 1996, pp. 13-14.

aunada a la necesaria dosis de estilización merecida por la intención poética, aduce una predilección por la gramática proverbial. La suma de estos parámetros expresivos delata la salud de una voz lírica rejuvenecida por la mutación abrupta y el mestizaje heteróclito de las medidas de tipo conversacional e introspectivo.

Pero antes de proseguir, conviene hacer un alto para cavilar en torno a lo que es recomendable entender por versolibrismo. Esto para llamar la atención acerca de la relación directa o indirecta que la propuesta versal de Sánchez Peláez, que se disgrega a su vez en múltiples opciones rítmicas, mantiene con el legado de las distintas épocas o tradiciones históricas. Nadie inventa el hilo negro, y nuestro bardo abreva desde el punto de vista de la construcción prosódica en las aportaciones más recientes que las vanguardias reflataron. Se desmarca de los ritmos silábico y acentual, pero no por ello renuncia a uno de los componentes esenciales del texto poético: la cuestión melódica. De nueva cuenta, el juicio de Marcelo Pagnini acude a nuestro auxilio para esclarecer el dilema implícito en la adopción de los esquemas heredados o la ingenua empresa de entregarse a la invención de cadencias insólitas. Veamos:

En el *versolibrismo*, en realidad existe, más que un verso libre, un *ritmo libre*. Pero se trata de un libertad *sui generis*, que con mucha frecuencia hace referencia a un ritmo tradicional. Por eso, la libertad se convierte en una estudiada variación, y no en anarquía.¹⁵³

No hay que olvidar, entonces, que la ruptura acometida por las corrientes iconoclastas de los primeros decenios del siglo pasado, entre las cuales el surrealismo cumplió, tal como lo sabemos, un papel destacado, constituye una ruptura parcial en lo tocante a la cimentación del verso, ya que si bien se prescinde de la clasicidad, se recurre a otra, la

¹⁵³ *Estructura literaria y método crítico*, Cátedra, Madrid, 1975, p. 47.

de la prosa lírica del simbolismo, que no por más cercana a nuestros días acaba siendo menos arquetípica. Sobre el ímpetu de los románticos y la holgura del poema en prosa los surrealistas asentaron su proyecto de cadencias. De lo contrario, no se tendrían a la mano las referencias formales del aforismo, el verso o la oración prosística que ahora nos sirven para identificar la estirpe de los enunciados o las frases empleadas por Juan Sánchez Peláez. En su poesía están presentes Baudelaire, Whitman, Rimbaud, Éluard, pero también Novalis con su fulminante capacidad de síntesis aforística. Para terminar de redondear esta reflexión sobre la aclimatación de los versos, recordamos de nuevo a Pagnini en una de sus cavilaciones técnicas sobre las propiedades de los metros, las cuales, desde luego, pueden resultar discutibles:

[...] La prosa tiene un tiempo más rápido que la poesía; la prosa poética es más lenta que la prosa científica.

Cada composición ofrece un tiempo particular. Establecerlo significa advertir su intensidad afectiva.

Recordemos que cuanto más numerosas sean las sílabas que hay entre los acentos, mayor será la impresión de velocidad; cuanto menos numerosos, mayor será el sentido de distensión.

De vez en cuando nos encontramos con un «espacio» vacío, de igual duración que un espacio lleno, que en poesía puede hallarse en la cesura o al final del verso (sin *encabalgamiento*).¹⁵⁴

Con base en lo anterior, nos internaremos a aquilatar la dúctil prosodia pelaciana a la luz de algunas piezas atrayentes que emanan la elasticidad de la que presumimos.

“Profundidad del amor”, de *Elena y los elementos*, es un ejemplo del maridaje de criterios de organización verbal. El párrafo inicial funge como un texto en prosa;

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 42.

no obstante, debido a no estar ceñido al margen derecho de la página, con su estricta justificación editorial, podría hacerse pasar por un fragmento de períodos versiculares a punto y seguido. En el bloque consecutivo, en cambio, el rango de las líneas reluce más determinado, pese a la alongada cláusula de cinco renglones que lo cierra. Luego se desprende, en el tercer párrafo, una serie de versículos sin sangría que reitera la ascendencia prosística que los espolea; en el penúltimo período de ese bloque, llama la atención una de las líneas que se desfasa para quedar aislada en un renglón aparte, detalle oportuno de ser interpretado como una decisión de estilo dirigida a enfatizar el aporte de la porción segregada. Posteriormente se deslizan tres demorados reactivos versiculares con una tremenda fuerza declarativa, el primero de los cuales parece colindar, por su extensión y contundencia, con el segmento aforístico. Finalmente adviene un desenlace de interrogantes comprimido en un bloque a caballo entre la prosa versicular, congénere a la del párrafo de apertura, y el versículo dilatado, prueba de una confluencia de ambas jerarquías en torno al común denominador de un radio escritural que tiende a la continuidad de la prosa. Localicemos las referencias:

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.

Ya no desfallezco ante el mar ahogado de los besos.

Al encuentro de las ciudades;

Por guía los tobillos de una imaginada arquitectura

Por alimento la furia del hijo pródigo

Por antepasados, los parques que sueñan en la nieve, los

árboles que incitan a la más grande melancolía, las puertas
de oxígeno que estremece la bruma cálida del sur, la mujer
fatal cuya espalda se inclina dulcemente en las riberas
sombrías.

Yo amo la perla mágica que se esconde en los ojos de los
silenciosos, el puñal amargo de los taciturnos.

Mi corazón se hizo barca de la noche y custodia de los
oprimidos.

Mi frente es la arcilla trágica, el cirio mortal de los caídos,
las campanas de las tardes de otoño, el velamen dirigido hacia
el puerto más venturoso
o al más desposeído por las ráfagas de la tormenta.

Yo me veo cara al sol, frente a las bahías mediterráneas, voz
que fluye de un césped de pájaros.

Mis cartas de amor no eran cartas de amor sino vísceras de
soledad.

Mis cartas de amor fueron secuestradas por los halcones
ultramarinos que atraviesan los espejos de la infancia.

Mis cartas de amor son ofrendas de un paraíso
de cortesanas.

¿Qué pasará más tarde, por no decir mañana? murmura el
viejo decrepito. Quizás la muerte silbe, ante sus ojos
encantados, la más bella balada de amor.

Como se aprecia, el poema se regodea en la amplitud de sus laderas formales, en cuyo arroyo florece la carnosidad imaginística que ostenta, y, por supuesto, la persuasiva elocuencia de sus giros. Tupidez en la elaboración y, por ende, en la disposición de sustantivos y adjetivos que espesan las cifras del mensaje, nivelando el acceso a la comprensión mediante el trazo divagatorio de ciertas proposiciones que insisten en delinear la contradicción de los afectos. «Mis cartas de amor no eran cartas de amor sino vísceras de soledad». Acumulación y disparidad cavan sitio al barroquismo y al esperpento. El nicho surrealista se elastifica para involucrar tangencialmente estéticas que expanden hacia otros ámbitos la exuberancia de una sensibilidad meridional. Mas, antes de abandonar el escolio de este poema, consideremos unas observaciones de la profesora Helena Usandizaga sobre la “organicidad” del ritmo semántico que termina haciéndose uno con el ritmo prosódico, a través de un vínculo de reciprocidad o una relación de dependencia entre ambos, por medio de la cual toda afección de índole sustancial determina la fisionomía de la estructura armónica del texto, y viceversa, quedando sometido el verso al cardiograma del asunto poetizado, a sus trepidaciones filtradas al pulso del momento creador:

antes que una idea, el poema es una voz, el ritmo, y una respiración, el tono; esa respiración patémica que tan difícil es no traicionar en la traducción; ritmo y tono que son significativos, que se confunden y se mezclan, que se supeditan el uno al otro: no es posible interrogarse sobre el uno sin pensar en el otro.¹⁵⁵

Junto a la violenta feracidad de la pieza anterior, el poema “II” de *Animal de costumbre* sobresale por la simplificación de su trámite. En unas cuantas pinceladas, el autor despacha con donaire y simplicidad la enternecedora anécdota de una vieja

¹⁵⁵ “*Poesía no dice nada: Una aproximación al ritmo semántico*”, *Signa*, 12, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Facultad de Filología, 2003, pp. 657.

relación con probabilidades de resucitar. El sujeto expone las etapas de la secuencia como si estuviesen sucediendo, a partir de una desiderativa pronunciada a manera de exorcismo. «Con la riqueza mágica del encuentro, vuelve hasta mí, sube tu silencioso fervor», leemos. Previamente, el conflicto: la nada, la ausencia de apogeo: «No estás conmigo. Ignoro tu imagen. No pueblo tu gran olvido», leemos, también, al inicio del texto. Veámoslo:

No estás conmigo. Ignoro tu imagen. No pueblo tu gran
olvido.

Pasarán los años. Un rapto sin control como la dicha
habrá en el sur.

Con la riqueza mágica del encuentro, vuelve hacia mí,
sube tu silencioso fervor,
tu súplica por los viajes,
tu noche y tu mediodía.

Apareces.

Tu órbita desafía toda distancia.

Entonces, para iluminar el presente, tú y yo acariciamos
la llaga de nuestro antiguo amor.

Tres versículos preceden los casuales octosílabos que sostienen, desde la perspectiva óptica, el peso de los renglones prolongados que exponen los hechos, la posibilidad de un goce promisorio, y la fórmula que propicia el advenimiento de ese «encuentro» anhelado. Dichos octosílabos —«tu súplica por los viajes, / tu noche y tu mediodía»— son corolario, sí, pero también representación gráfica de una espesura dramática que

se adelgaza o disipa hasta adoptar la significativa transparencia de un solo vocablo, el de «Apareces», que flota emancipado tal un diminuto párrafo insular en el ensamble del poema. El «Apareces» culmina el gradual proceso de refinamiento espacial de la primera estrofa, para luego iniciar la amplificación del tramo versal que desemboca en el versículo conclusivo, que conforma el renglón más alargado del texto en virtud de su función de remate. Con el «Apareces», la disolución verbal del poema empieza a desaparecer para dar cabida al ensanchamiento de los dos últimos tramos de la pieza; el verso siguiente, «Tu órbita desafía toda distancia», de mayor amplitud, instauro de nuevo el optimismo, hasta que finalmente los amantes se reúnen a la luz de las heridas de un «antiguo amor». Si bien el módulo terminal recoge una paradoja —la de tocar el cariño en el sitio de sus estigmas— la disposición gráfica de las líneas aglutina de igual manera sus pequeños contrastes: alargamiento versal en los momentos críticos, contracción versal en los radiantes. Quizá sin proponérselo, Juan Sánchez Peláez afina un sistema de pesos y contrapesos entre la sutileza de la forma y el apasionamiento de los bagajes que ésta auspicia.

En la misma senda de la emotividad y el laconismo, la pieza “XVI” de *Animal de costumbre* rezuma una palpable compactación estrófica. Los dos primeros módulos remiten al cuarteto y la cuarteta, respectivamente; el tercer bloque implica un párrafo en prosa; y, la cuarta y última división, un dístico. Así, pues, cuatro lápidas estróficas de una discreta variedad compositiva. Matizando un poco, el módulo inicial equidista del cuarteto y la cuarteta; los dos primeros versos rebasan las ocho sílabas para sumar líneas de arte mayor, pero no los dos últimos; para la estrofa siguiente, en cambio, domina el arte menor. Lo interesante del bloque prosístico es tanto su alternancia con los módulos versales como su dinámica interna, manipuladora del recurso dialógico y

monologal. Finalmente, el dístico del estribo acoge líneas de arte mayor concurrentes por la anáfora que los principia. Veamos:

Mi hermano Abel sacudía a los espantapájaros.
Mi madre charlaba en los largos vestíbulos,
Y paseaba en el aire
Un navío de plata.

A su alrededor
Y más allá de los balcones,
Había un extenso círculo
Con hermosos caballos.

Yo quiero que Juan trasponga sus límites, y juegue como los otros niños —
dice mi madre; y con mi hermano salgo a la calle; voy a París en velocípedo
y a París en la cola de un papagayo, y no provocho ningún incendio, y me
siento lleno de vida.

Libre alguna vez de mi tristeza.
Libre de este sordo caracol.

Las dos primeras estrofas competen a la descripción de una escena y un espacio, a la fijación de un ambiente. El más vívido sector del texto concierne a la prosa, cuando el sujeto coloca en labios de su madre un sentido parlamento; en seguida, la voz poética retoma el hilo del relato para dibujar un grato paraje, acorde a la edad del personaje en referencia, el niño Juan. Lo curioso es que la continuación del dístico que clausura el poema no está en función de las dos primeras estrofas, cargadas hacia la izquierda lo mismo que el dístico, sino en la prosa ladeada para resaltar su especificidad formal en

el marco de la pieza. Estamos ante un material de la memoria que reivindica la alegría pueril como antídoto contra las decepciones de la edad adulta, escarchada de tristeza y encogimiento anímico. La ronda por las míticas galerías del cortijo natal no resulta, por ello, vana. «Y paseaba en el aire / un navío de plata», «Había un extenso círculo con hermosos caballos». Las imágenes fluyen jalonadas por la nostalgia. El presente que sirve de tribuna aparece puesto en verso, mientras en prosa el pasado. Un régimen de pausas y otro de continuidades. Las parcelas del tiempo lineal y el ininterrumpido circuito eterno de la rememoración. No en vano se ha deparado una modalidad rítmica para cada una de las dimensiones temporales involucradas.

Sobre el epicentro de la retentiva podemos ubicar el poema “Narraciones”, de *Filiación oscura*, que abreva en ciertos moldes versales del poema recién citado, tales como el renglón precario y el de hondo aliento. Concorre igualmente la estrofa —un reducido dístico, para el caso— separada de la habitual orilla izquierda e insertada al centro. Hay lo mismo una palabra casi a la mitad del poema que asume la coyuntura entre los dos tramos escenográficos de la composición. El vocablo es «Miento», que activa otro panorama en el itinerario, empleando las mismas formas practicadas en el primer segmento. El título rinde sus frutos y ampara un par de relatos divergentes que se relevan en la conjugación de «Miento»; donde uno termina, comienza el otro, en camino al desenlace. Sin más preámbulo, observemos:

Esta es la historia
de aquel verano en el azul perplejo

La tierra niña subía con los bambúes
Verídica y amorosa,

El Ánima Sola se columpia en la chispa fastuosa de
los follajes.

(En la sombra hay ojos, las paredes oyen,
Hay tranvías, ángeles, coches de caballos.)

Escojo la vereda del río.
Piso duro en la casa de mis padres.

Miento.

Estoy en el sur, estoy más allá, muevo las aguas.

Es igual a morir,
Arrojar piedrecillas en un estanque.

Me miro en el espejo
La mirada me borra.

La ruta con espinas.

Esta es la historia.

El hambre que confina, la aleta del pez frío
en la boca abierta, el rayo de la separación.

La mano se abre a la vanidad del recuerdo.

Sopesando la trama, hay un final de aforismo. Por su longitud y determinación; o sea, por su talante sintético y contenido revelador, dicho verso frisa el rango de un extraño proverbio. Lo presentimos desde la adustez sintáctica que interviene en la forja de los

versos constituidos de breves sintagmas, tales como «Estoy en el sur, estoy más allá, muevo las aguas.» o «Me miro en el espejo / La mirada me borra», donde incluso se prescinde de recurrir a cualquier signo de puntuación. Por cierto, este último ejemplo, formado de dos heptasílabos perfectos, colinda también con el apotegma; su estilizada certeza lo confirma: la «mirada» es un trazo y una goma de borrar, una manera de anular el solipsismo o la duplicidad del yo en la hoja del «espejo», un impulso por refractar el hilo de la cuestión hacia otra latitud. El primer tramo del poema hospeda un foro radiante salpicado de cuadros y sensaciones bucólicas, propias de la secuencia feliz que el sujeto desdobra en la entrañable ficción de su mocería. Después, con el «Miento» sobreviene el pinchazo de la realidad en el polo de otra geografía —«el sur»—, mientras el sujeto lanza unos guijarros al «espejo» de una pileta. Las ondas rompen el lapsus narcisista para develar el argumento del verdadero cuento, «La ruta con espinas». Entre el fantasmal versículo de «El Ánima Sola...» y el involuntario remedo de un dístico elegíaco («El hambre que confina...»); entre el verso bisílabo y el dístico ladeado, Sánchez Peláez arquea las fauces de una dicción que se entrega lo mismo a la fecundidad que a la austeridad imaginística. En un solo material, el autor pasa entonces del dístico al versículo, y del versículo al módulo de una sola línea, y de éste al aforismo. Variedad, pues, de organización versal en virtud de las palpitations intrínsecas de la situación poetizada.

El siguiente foco de interés acoge un poema de la misma colección, “Legajos”, que articula catorce prosas breves, algunas meramente enunciativas, compuestas de una sola oración. Por razones de espacio, no las reproducimos en su totalidad, pero sí transcribimos las que poseen rasgos llamativos en el rubro explorado. Hay que avisar que el texto o la inscripción en prosa forman una variante indispensable en el *corpus* pelaciano, misma que empezó a procurarse asiduamente desde la fracción “XII” del

libro *Animal de costumbre*, aunque ya se la mira despuntar en la urdimbre versicular de *Elena y los elementos*, al son de los poemas “Profundidad del amor”, “Leyenda” y “Mitología de la ciudad y el mar”, que asilan pasajes cuyas líneas toparían el margen a no ser porque el autor terminó por “editarlas” para conciliar el aspecto visual de la escritura rítmica. *Animal de costumbre* atesora momentos en los que la prosa se une al verso y al versículo para conseguir un producto híbrido que facilita maniobrar con la temperatura de los contenidos en virtud del continente adecuado; o bien, asignar a las distintas temporalidades imbuidas en el material una estructura privativa que acredite la trascendencia de su aporte. Lo mismo aplica para aquellos textos en los que resulta preciso ejecutar cambios de velocidad según el sosiego o la premura exigidos por la volatilidad del pasaje. En nuestra opinión, los trozos selectos de “Legajos” son apenas ocurrencias, apuntes premonitorios, nociones efímeras de ideas concisas o generales. Tal vez de ahí el sentido del rótulo, un nombre único para recabar una constelación de anotaciones dispersas. Separadas por un asterisco, apreciemos un muestrario de estos fragmentos que venimos aludiendo,:

El mundo se me hacía hostil. Mis sentidos querían vivir en una perenne fiesta. Al cabo de los años te hallé. En duermevela te volvía a imaginar, con dos muslos firmes y una rosa de agua en la mitad del cuerpo.

*

Mientras reposas y tiembas bajo el ala gigante del sexo, yo vengo a tu lado para que amaine la tempestad.

*

Llegar adonde te encuentras y me reclamas, supera mi fuerza. En este borde tan estrecho sólo me resta anhelar más vasto espacio en la pesada noche.

*

Con la sugerencia, el cascabel, el ritornelo, el trino, alargo mis brazos hacia el bosque nostálgico.

*

Me dilapido en la casa negra. El brillo de la bestia asoma furtivo. El canto de la naturaleza es un pájaro errante. Nace entre gritos el mundo al mediodía. No estamos hechos a la riqueza del invierno. Azota el árbol que nos rodea.

*

Me dilapida el tiempo: Lo imborrable, nulo, socava mi quietud.

Todos los reactivos, excepto el tercero y el cuarto, se hallan justificados. Esto permite inferir que el tratamiento que el poeta aspira a otorgarles no es el de una prosa cabal sino el de un poema caprichosamente recortado en sus flexiones versales, como sería una estrofa incierta o una esquirla versicular con un acabado que oscila entre el párrafo y el módulo versal editado con un aire de soltura que lo dispara hacia la prosa. Habrá que remitirse a Saint-John Perse, René Char, Edmond Jabés o, en el ámbito de América Latina, a Antonio Porchia, poeta argentino de origen italiano, para enmarcar la propuesta de averiguar las posibilidades del verso adentrándolo en las miméticas aguas de la prosa anfibia. Incluso, podríamos aplicar a Sánchez Peláez el juicio que la crítica de poesía Esperanza López Parada deduce al pulsar la herencia de Porchia:

Si el aforismo es una escritura apodíctica, cerrada, las frases huérfanas de Antonio Porchia (1885-1968) se salvan de ese tono sentencioso en virtud de su indeterminación poética. La parte lírica de la voz la redime de su porción solemne, pero también la disemina, la esparce. [...]

No hay serialidad en esta colección de frases, no hay continuo. Su recopilación en torno a un tema o una consigna traicionaría su insobornable condición desamparada. Lo más conmovedor de la escritura desorientada de Antonio Porchia es que no renuncia a ese aislamiento de la frase única, de la cita escindida, de la discontinua palabra breve dicha al paso.¹⁵⁶

Volviendo al poema antes transcrito, mención especial merece el soplo aforístico de los vectores segundo, quinto y sexto, relevantes, además, por su esmerada plasticidad que ilustra en términos concretizadores la irradiación de un misterio insondable. He ahí una línea como «El canto de la naturaleza es un pájaro errante». En el camino de este tipo de propuesta formal, no olvidemos recordar, en el dominio peninsular, a don Antonio Gamoneda con esos largos segmentos versales aparentemente inclasificables que oscilan entre la visión y la prosopografía, labrados por una sintaxis sentenciosa y minados de una subjetividad matérica. Lo mismo pudiera decirse, aunque de nuevo en el dominio latinoamericano, acerca del poeta argentino Héctor Viel Temperley y su *Hospital Británico*, donde tanto la visión como la percepción se convierten en el sitio de la revelación.

Para *Rasgos comunes* el venezolano experimenta la fundición de las medidas versales utilizadas hasta entonces. Abunda la prosa, cierto, pero igual es un hecho que el autor ha inducido la mezcolanza. El poema “Hora entre las horas” aporta noticias al respecto; aunque formalmente la escritura continua parece estar ausente, se advierten

¹⁵⁶ “La escritura hecha añicos”, *Babelia*, 753, El País, 29 de abril de 2006, p. 10.

líneas cuya longitud parece haber sido arrastrada por la fuerza centrífuga de la prosa. Pero lo destacable reside en la procuración tanto de versos exiguos como dilatados, de estrofas compactas como pulverizadas que proporcionan al texto un cariz de atractiva heterogeneidad. Lo mismo que en poemas de colecciones anteriores o posteriores, la pieza que nos ocupa genera su trama conforme va siendo redactada, aludiendo quizá en el procedimiento a una réplica del automatismo psíquico, eje del surrealismo. No se trata de improvisar, sino de montar al tren del curso elaborativo los pruritos de la periferia, las salidas alternas que anteponga el hipotético argumento central. El poeta concibe una radiografía mentalizada sobre la sucesión de las «horas» o, mejor dicho, sobre la gota del instante poético que se difumina en el mar del tiempo que no cesa de transcurrir. Confrontador de enigmas, Juan Sánchez Peláez nos apercibe sobre lo vano que resulta aferrarse a inteligir la perentoriedad del momento, presto a sumergirse en un limbo sin domicilio. En afán de subrayar el inútil esfuerzo por fatigar esta premisa, el individuo del poema divaga enumerando los falsos atajos para sitiar lo inexplicable. Apreciémoslo:

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 ígnea a horcajadas de ti en la palabra

grande o pueril

la luciérnaga adentro o afuera

de tu enigmática maleza oscura

bien

atemos

frases

fragmentos

nociones

uno y otro equívoco e hipótesis habituales

ensayemos máscaras estilos

gestos diversos

dale y dale a tu campana en la inmensa tarde

van a cebar y degollar tu sombra un día de sol

y que emerga la cavidad

el alba

aguardemos aquella imprevisible ofrenda

debemos parar esta broma en seco

¿me oyes?

debemos excavar el túnel por un mínimo

desliz de tierra

debemos dormir por la boca del túnel

que sube y baja

no te vayas por las ramas proseguía mi sombra gacha

quién sabe
y qué podemos saber nosotros

grande o pueril azoro
nuestro atribulado silencio.

Los primeros dos módulos, junto al par del último tramo, son visualmente uniformes. El tercer bloque constituye lo más cercano a una estrofa, con cinco líneas fluctuantes que le insuflan un semblante compacto. Después tenemos un adverbio en solitario que concluye un segmento y abre el siguiente, compuesto de escasos registros. Entonces se desprende la recta final del poema, eslabonada de reactivos de aspecto prolongado que contrastan con líneas sucintas. Una pizca de humor («debemos para esta broma en seco / ¿me oyes?») adereza la celeridad y el ahínco, manifiestos en el «debemos», repetido con un toque de extravagancia. Las tácticas de composición del venezolano se intersectan potenciando su efectividad. En esta tesitura, podríamos traer a colación una advertencia de Octavio Paz sobre la importancia del ritmo poético en calidad de catalizador de la *realidad* textual que se pretende tornar creíble en la circunscripción de la trama:

El verso, la frase-ritmo, evoca, resucita, despierta, recrea. O, como decía Machado:
no representa, sino presenta. Recrea, revive nuestra experiencia de lo real.¹⁵⁷

El fragmento abridor del poema “Por cuál causa o nostalgia”, que da epígrafe al volumen del mismo nombre, pertrecha otra de las incitantes plasmaciones verbales del repertorio pelaciano. En esta ocasión el verso experimenta la desintegración lineal

¹⁵⁷ *El arco y la lira*, Fondo de Cultura Económica, México, 1982, p. 109.

para “descolgar” sus componentes hacia otro peldaño de la escala estrófica. Vaya, el módulo se conserva, pero el verso sufre una dislocación que, en el ámbito de la obra completa, inaugura una configuración versal sintonizada con la tendencia vigesecular, que arranca con Mallarmé, de otorgar a los blancos un papel expresivo. Una mayoría de autores hispanoamericanos, contemporáneos de Juan Sánchez Peláez, merodearon las inmediaciones del paradigma que supuso *Un coup de dés*. Confiado al esquema, transcurre el texto sin inconveniente formal que no sea el del último bloque estrófico que introduce dos renglones prosificados, rompiendo el orden visual sostenido desde el inicio. Cada uno de los módulos, definidos por un doble interlinear, comporta su propia autonomía semántica. En los dos primeros asistimos a un alarde de ingenio pictórico: «el ojo / de la almendra», «la perdiz que relampaguea»; en el siguiente par el poeta vuelve sobre una de sus obsesiones temáticas, la de la discapacidad para con lo inefable; finalmente, en el tercio posterior, se aboca a entresacar de manera parva la carencia de lo básico tal una metáfora de los dones más preciados, en la tentativa de sintomatizar una orfandad interior connotada mediante un cuadro de penuria material. Para esto, las imágenes ecológicas concurren al ruedo —«árbol de manzanas», «un trébol», «bebida de tilo»—, encarnando los detalles de un paraíso perdido tanto en lo íntimo como en lo público, en lo personal como en lo social. La voz poética clama por esos ingredientes que articulan el paisaje del recuerdo, pero que también integran las condiciones de una existencia digna, en concordia con las reparadoras ofrendas de la naturaleza y el mundo ancestral. Observemos el siguiente ejemplo, del que hablamos, en el que es posible advertir varios signos de la versátil y aérea propuesta pelaciana:

Con

el ojo

de la almendra

que

sueña

Con

la cara

de alguien

que

parece

vivir

en la perdiz que relampaguea

Con el

murmullo incomprensible

entre

unos

y otros

Con

el entendimiento

que basta

para alcanzar la locura

Sin tener

con qué remecer nuestro árbol de manzanas

acres

Sin

un trébol

durante largas noches en vela

Sin resucitar

ni

yacer de pie. Sin un poco de todo. Sin nada. Sin un
poco de bebida de tilo.

Los cuatro primeros bloques empiezan con la preposición «Con», mientras que los restantes con «Sin». La idea del poema orbita en torno al haber y la falta, el caudal y la desposesión, el saldo y la renuncia. Son más las estrofas que comienzan con «Sin», como queriendo acentuar una liquidación negativa en la balanza de los alborozos y las congojas. Hacia el desenlace, gran parte del sector locutivo que concierne a las cuitas, encabezadas por la afluencia anafórica y contumaz del «Sin», aparece separado del margen izquierdo en el probable afán de proyectar el énfasis que el autor pretende dar al desfallecimiento. De nuevo, hay una reciprocidad entre el molde y la sustancia que lo ahorma.

Al cabo de un trayecto de fijaciones, mutaciones y aleaciones de estructuras versales y estróficas, *Aire sobre el aire*, la colección postrera, plantea un retorno a los parámetros convenidos, pero portando el aprendizaje retroactivo de los experimentos. Una sintaxis adiestrada en la calistenia del verso y un criterio de cesura fogueado en la transgresión de la métrica, lo testifican. Tampoco es que el poeta regrese al punto de partida; de ser así, culminaría su devenir escritural reasumiendo el versículo canónico, tal como lo estipula *Elena y los elementos*. No: el renglón de Sánchez Peláez continúa barajando posibilidades para su particularísima y vibrátil onda expresiva, incidiendo en territorios no antes explorados de modo consistente. Lo que atesora *Aire sobre el aire* es una procura del verso rítmicamente entrecortado que se despliega en la página como una cascada, enfatizando la palabra más que la cadencia, o zurciendo cadencias con base en el pelmazo del vocablo o de la frase emitidos en tiras demasiado parcas.

Como parangón están las odas de Neruda, quien se dio a descomponer el endecasílabo en sus cesuras penta y heptasilábica, postulando una silva que otorgase desenvoltura gráfica al poema. En lo suyo, el venezolano desmembra no un patrón cuantitativo sino gramatical, el del enunciado narrativo y sus distintos componentes. Sánchez Peláez actúa por unidades de sentido y así retiene y encabalga las fracciones de los períodos. No descubre el hilo negro, pero autentifica la factura de una voz adecuando pulsiones y sobresaltos al presupuesto de la lírica moderna, adjudicándose, y a la vez alterando, las formas reflatadas por la innovación de las vanguardias perdurables. Apreciémoslo:

No sé si los viejos viven lo inmediato

Sé que quieren huir

como borrachos

y que

agachados

o de pie

advienen distintos

y ocurren puntuales

a la gran cita

en un mar

a la orilla del mar

tampoco duermen

ni están solos

sin embargo

hállanse siempre

están siempre ahí

aguardan calmos

bebiendo leche de cabra

entre amplios

corredores
más arriba de los techos
en una aldea que
pertenece a la luna
o en un hotel de Liverpool

no hay sino instantes
no vengan a contradecirme
mis pensamientos
vanos
hay eso
que sobra
nos falta
y
zozobra

aquello que tú echas de menos
que arde
es joven
y es antiguo
pero
ninguna madre nos habla ya
sino
la puta madre muerte
que come
umbelas umbrales
cerezos rojos en el patio

cantarán los viejos
pero ellos ocupan un nombre extranjero

sin lugar en el mapa ni en la
geografía

por eso cuando me pesan y
degüellan

a causa del tiempo

también soy de otro rumbo

doy un paso al frente

pruebo el norte con mi nuca

y me asalta abajo

o en medio

del agua que mana sed

el espíritu en vela

de los viejos que

descorren

o

quieren trepar

la muralla

hipando rabiosos

guturales o naturales

los jalones sucesivos de una historia

verídica

real

que transcurrió

hablarían o cantarían entonces

si tuvieran timbre de voz

para hacernos humano el nombre.

Desde las subjetividades de la vivencia, nuestro autor pergeña un retrato de género, el de los proyectos. Delirios, tics y hábitos de una grey más próxima a la muerte que a la vida, al final que al principio. Avatares de un clan marginado por sus inconvenientes biológicos, pero capaz de auspiciar la rabia para «trepar / la muralla». Lástima que no posea «timbre de voz», apunta el desenlace. Con esta pieza, que sirve de liminar al compendio en cuestión, el poeta despeja un estadio de su bibliografía a una irónica y sentida peroración sobre la irradiación de la experiencia como sol de la senectud.

Recapitulando, tenemos que Juan Sánchez Peláez ejerce la imagen sugestiva, el humor y la ironía, y la forma fluctuante, como tres recurrentes mecanismos de algo que llamaremos operación compositiva. No queremos, con ello, cancelar la afluencia de otros preponderantes recursos que intervienen en la elaboración del texto, algunos de los cuales visitaremos adelante, en un capítulo dedicado a los gestos estilísticos del discurso pelaciano. Oportuno de aclarar es precisamente la prioridad que semejantes instrumentos de producción literaria adquieren los unos sobre los otros. Lo que ahora hemos tratado de razonar son aquellas tácticas de generación poemática que articulan lo que pudiera encarnar la estrategia global del estilo, al margen de las cuales la red de licencias retóricas o figuras de cohesión locutiva conforman una por demás imbricada tarea de agentes estilizadores que inciden de manera fina, sutil, en el acabado de la pieza lírica. A la vera de los ejes rectores que regulan los significantes de la poesía del venezolano, las permisiones de composición de pensamiento y dicción no cumplen u ocupan un lugar secundario; tampoco al revés, pero sí hay que advertir que se abocan a hacer las veces de soporte de las modalidades sugestiva, irónico-humorística, y de configuración versal. A fin de mantener el norte de nuestro trabajo, hemos tratado de ir compulsando cada una de estas dominantes líneas de singularización textual con el baremo de la preceptiva surrealista. Así las cosas, fue tal vez posible columbrar a lo

largo de estas páginas las divergencias de la poesía de Sánchez Peláez respecto de los principios creadores signados por Breton. La variante surrealista de nuestro poeta se funda, podemos afirmar, en la apropiación radical del dogma vanguardista; es decir, en su profundo arraigo de éste que permitió asimilar el credo con un sello único, el de la sensibilidad, la imaginación y la experiencia personales. El bardo de Guárico no se contenta con reproducir con talento los incisos de las proclamas del movimiento con el que se lo afilia; por temperamento, saluda la herencia de sus maestros, fundiéndola para obtener nuevas aleaciones y fijar presupuestos con base en nuevos coeficientes. He ahí el paisaje, la circunstancia y la prosodia latinoamericanas.

4.3 TEMAS, COMPROMISOS, MODALIDADES.

Después de recalcar en los mecanismos compositivos que singularizan las incursiones de Juan Sánchez Peláez, procedamos a glosar el conjunto de modalidades temáticas que más reinciden en su poesía. Nos referiremos a tópicos unitarios como a parejas de conceptos, posturas y estados cuya proliferación acaba insinuando posturas destacadas o actos de fe respecto de la ideología o el ánimo que conllevan. En primera instancia, se analizarán momentos en que distintas acepciones de la femineidad, los franqueos de la niñez, el *homo civitas* y la proacción de los anhelos personales cobran relevancia en las marejadas del discurso. En segundo lugar, se modelarán otros momentos en que la voz poética titubea entre la efusión y el sigilo, la marcha del verbo y su reverso, la aposiopesis; igualmente, en el mismo tramo, se tratará de elucidar en qué medida el *hablar* o el *callar* acoge un terreno propicio a la valuación de alguna circunstancia o al desfogue de las tensiones que pudiera implicar una realidad concreta. Para finalizar el subcapítulo, la tercera de sus aproximaciones estará dedicada a razonar cómo las disposiciones de entusiasmo y hastío constituyen una extraña polaridad que encuentra cauces de expresión similarmente lúcidos, afanados en alambicar los ratos de gusto o acritud que vuelven el poema un rico testimonio de la experiencia, pese a la buena o la mala fortuna que la permea. Con tal distribución de asignaturas, veremos cristalizar el mapa de intereses sustanciales que jalonan los hilos de una vocación lírica destilada en el continuo trasvasamiento de procedimientos y tácticas de escritura. Si como ya se ha dicho, la obra del venezolano destaca por la variabilidad o el carácter huidizo de su plasmación, los caminos que toma la locución no están menos urgidos por la cantidad de aristas que la confinan. Al crecer el inventario de factores formulares que adopta la

diacronía del *corpus* pelaciano, aumentan las condiciones para tratar los asuntos que conciernen, y, por ende, se incrementan también las perspectivas de acopiar peripecias y asimilar su contribución residual. Habrá que considerar hasta qué punto la relación del poeta con el mundo no es sino la verdadera depositaria de los pruritos creativos. Hay autores no dueños absolutos de su repertorio, sensibilidades que no seleccionan del todo su gavilla de argumentos centrales. Ahí la intensidad o trascendencia de lo vivido es la gran sugeridora de materias, el dictador de las cuestiones neurálgicas. El bardo de Altagracia de Orituco pertenece a esta estirpe. Pasemos, pues, a tratar lo que corresponde a sus principales dominios temáticos: el principio femenino en cada una de sus vertientes —la maternal y la amatoria, por ejemplo—; los recuerdos de la niñez como la capital de la memoria y el basamento de la identidad; la vida comunitaria, o bien, urbana, como el terreno de la experiencia interactiva; y, finalmente, el ámbito de la personalidad como el sitio de las investigaciones ontológicas y deontológicas que la conciencia poética intenta practicar en el sujeto en tanto que arquetipo de la especie humana.

4.3.1 Mujer, infancia, ciudad, individuo.

Los poemas de Sánchez Peláez surgen como una réplica de la mundología que los ha provocado. Aunque estamos ante una poderosa máquina de fabulación, inteligente por su mesura de mantener aplacado el vicio de manufacturar imágenes gratuitas, común entre surrealistas, es preciso advertir que la ética artística de nuestro escritor radica en una estricta trabazón de la existencia con la obra. Nada aflora en el texto que no haya sido deslizado, por la criba del contacto sensible, a la comunión afectiva o el auténtico periplo espiritual. Tampoco incurriremos en el dislate de afirmar que su perfil embona

con la facción de la nominada poesía de la experiencia; de hacerlo, echaríamos por la borda la delicada telaraña de su onirismo, un precioso sistema de certezas trastocadas por la subjetividad del género. Lo que se pretende estipular es que cualesquiera de las preocupaciones literarias están recóndita o visiblemente arraigadas en el sustrato de la experimentación vital. Cuando se nos remite a la mujer en tanto ser amado o deseado, columbramos tras la duna del verso la tangibilidad de un cuerpo o el borboteo de un sentimiento patentado con declaraciones que rezuman una dicción genuina. Lo consta el espabilado frenesí de algunos episodios o, de lo contrario, el balbuceo generado por su infabilidad. Asimismo, al recurrir a la mocedad para denunciar los escozores de la madurez roída por el deshielo de las esperanzas, presentimos que el poeta se dirige a uno desde la oquedad de lo padecido y no encaramado al púlpito de una suposición, claro, ficticia. Lo garantiza la fidelidad de las descripciones, apegadas de pronto a un hechizante costumbrismo que empata con la mitificación de los hechos lejanos, o a la revelación de un suceso de sorprendente originalidad. El circo de la inmersión urbana y la circunscripción de la odisea colectiva a los ámbitos de la personalidad abonan, infaliblemente, la cuota de legitimidad que demandaría el vigor suasorio del poema. Creemos en lo que el autor enuncia porque cada una de sus piezas atesora el rastro de un acontecer verosímil que connota el compromiso entre lo que se respira y se dice, lo que incumbe y, por ello, conviene priorizarse en el concierto de causas que acuden al fuero temático como probables consignas.

La **entidad femenina** en Sánchez Peláez se disgrega en amante, madre y aya. La amante puede asumirse, a la vez, como amiga, novia, concubina, esposa; la madre como progenitora, criadora y custodia de la memoria esencial; la aya, por su cuenta, es cómplice en el horizonte de reminiscencias y cifra de un amparo de índole materna, amistosa. «Hechiza y oprime con una hoz la mujer», apuntará una prosa de *Filiación*

oscura. Pero, desde *Elena y los elementos*, reparamos cómo la feminidad conduce en repetidas ocasiones la investigación que el sujeto poético ejecuta sobre él mismo. La mujer es el instrumento con que explorar y conocer la naturaleza del hombre, sí, pero también la meta final, condensación del estado idóneo para conciliar el nivel medio de una felicidad que permite subsistir en el marco de los dones fundamentales. Resabios de una Edad de Oro, efectivamente, pero, al unísono, correspondencia con el principio femenino que inspiró la utopía del surrealismo. Ya lo percibió Juan Liscano:

Elena es Nadja, es la mujer feérica de los surrealistas, es Melusina, es la dama del Tarot, es la quimera, la naturaleza encarnada en un símbolo de seducción y destrucción. En toda la obra de este poeta, palpitará o se deslizará esa presencia milenaria.¹⁵⁸

La óptica de Argenis Pérez Huggins, Ludovico Silva, Víctor Bravo, Leonardo Padrón, Ennio Jiménez Emán y Pedro Cuartín, comentaristas de distintos libros de la poesía de Juan Sánchez Peláez, coincide en atisbar en la figura de la mujer el *leitmotiv* en torno al cual embocan las cruciales incumbencias semánticas que mencionamos: maternidad y amor, cuidado y erotismo. A juicio de Pérez Huggins, por ejemplo, el

trasfondo erótico está ligado a la mujer que aparecerá persuadida de una transformación casi cósmica, idealizada y mitificada a nivel de un eros panteísta¹⁵⁹

En cambio, para Ludovico Silva nuestro «poeta lanza a su amada a las alturas y luego le suplica» en una «exaltación de la mujer como la “salvadora”», equiparada con la

¹⁵⁸ “Juan Sánchez Peláez”, *Panorama de la literatura venezolana actual*, Secretaría de la OEA, Caracas-Barcelona, 1973, pp. 276-278.

¹⁵⁹ “Juan Sánchez Peláez: Tres constantes temáticas en su poesía”, *Nueva lectura crítica*, Universidad de Los Andes / Consejo de Publicaciones, Mérida, Venezuela, 1979, pp. 77-110.

<<mujer intemporal, al mismo tiempo joven y vieja (*puer senex*)>>¹⁶⁰. Por otra parte, el crítico Víctor Bravo considera que

La Amada, como referencia o creación parece determinar, en Sánchez Peláez, el tono y la distancia para el compromiso con el mundo ¹⁶¹

mientras que Leonardo Padrón estima que en Sánchez Peláez

Desde este primer libro [*Elena y los elementos*] y para siempre la mujer será una de las grandes figuras obsesivas de toda su obra, militando así con uno de los más hermosos mandamientos del surrealismo.¹⁶²

Por su lado, en otro abordamiento, Pedro Cuartín plantea que

la mujer emerge florecida por una atribución sacra de inmensidad y de reminiscencia [...] hasta el punto de percibir la dñada sustentadora de la androginia.¹⁶³

Resumiendo, tenemos que la mujer, en opinión de quienes reseñaron la bibliografía de Juan Sánchez Peláez, es la dama «feérica de los surrealistas» y el «eros panteísta»; la «Amada» y la figura obsesiva; y, por si no fuera suficiente, «una atribución sacra de inmensidad». En síntesis, constituye lo terrenal y lo semidivino, lo maternal acogedor y lo erótico trascendente, lo vital y lo vitalizador. El amparo supremo y la reveladora concretud. El amor y la sabiduría. Hera, Afrodita, Palas Atenea.

¹⁶⁰ “Juan Sánchez Peláez: Lo real y lo ilusorio”, *Escritura*, 1, enero-junio, Caracas, 1976, pp. 96-114.

¹⁶¹ “Elena o de la poesía”, «Papel literario», *El Nacional*, Caracas, 14 de abril de 1985.

¹⁶² “Juan Sánchez Peláez: Una poética bajo el látigo de oro”, *Escritura*, 21, enero-junio, Caracas, 1986, pp. 101-135.

¹⁶³ “En el aire enrarecido de *Lo huidizo y permanente*”, *Solar*, 7, julio-septiembre, Mérida, Venezuela, 1991, pp. 21-24.

En un fructuoso artículo de 1987, “La mujer fugitiva de Juan Sánchez Peláez: *Elena y los elementos*”, Ennio Jiménez Emán se volcó a sondear el principio femenino que nos ocupa. Su objeto: la *opera prima* de nuestro autor, en la cual «subyace toda una estética del erotismo en relación con lo sagrado y lo poético que fue usualmente manejada por el surrealismo» y que habilitó «la creencia en un panteísmo ateo que erige el cuerpo de la mujer en divinidad»¹⁶⁴. Sin embargo, Jiménez Emán va aun más lejos o su acepción del principio femenino se expande hacia otras potentes figuras de idéntica raíz:

Diosa-Madre-Novia-Amante, que invita a ser devorada y poseída, generadora y renovadora de vida, de que hablan antiguas tradiciones, para lograr así el conjuntamiento con cierta forma de energía primordial.¹⁶⁵

Coincidimos. La transversalidad del principio femenino se delata en variados poemas en los que se venera con igual exaltación cada uno de los perfiles femeninos que han removido la sensibilidad del poeta en distintos estratos de experiencia. Uno de estos concierne a la pasión erótica no exenta de afecto o enconada sentimentalidad; otros, a la presencia vigilante de la madre y la nana en el cuadrante doméstico. Dejemos que el propio Sánchez Peláez justifique este interés desmedido:

En *Elena y los elementos* hay un tono crispado, que bordea ciertas zonas trágicas. Es un libro juvenil, desesperadamente romántico. Hay un propósito deliberado de nombrar el cuerpo. Casi una necesidad. Y estoy de acuerdo con algunas de las proposiciones esenciales de los surrealistas: la idea de la mujer, del amor. El amor es el pun-

¹⁶⁴ «Papel literario», *El Nacional*, Caracas, 22 de noviembre de 1987.

¹⁶⁵ *Op. cit.*

to sublime que transforma al ser humano, decía Breton. El fuego, lo incandescente de la existencia lo puede proporcionar la mujer ¹⁶⁶

Está claro, pues, que hay una voluntad de loar el vínculo con la figura femenina. Lo que no resulta nítidamente explícito es la idea de trascender la femineidad netamente erótica para embonar con otras acepciones de la mujer que reservan los anales de la memoria histórica y afectiva, tales como la presencia de la madre o la no tan frecuente de la aya; o bien, la multifacética de la compañera-cónyuge-confesora. Si para Ennio Jiménez Emán también la

Elena de Sánchez Peláez puede analogarse así como la Nadja y la Melusina de Breton, la dama feérica y fugitiva, especie de deidad que nos inicia en el arcano misterioso del universo ¹⁶⁷

hay que insistir en que lo que pretendemos vislumbrar es una superación de ese tópico exclusivamente erotizante para conciliar un tratamiento más ambicioso, inclusivo y global de la mujer. Vayamos por pasos. Primero veamos un caso en el que la mujer es partícipe del acto de amor y, simultáneamente, puerta hacia una extraña dimensión. Se trata del poema “Por razones de odio”, de la colección *Elena y los elementos*:

Ella descubre el roce el barniz de su cintura
En los estados feéricos en un acantilado sensual
A cuyos pies se derraman almacenes hechizados
Los cuellos sagrados por fruición de la libertad.

¹⁶⁶ “Juan Sánchez Peláez: Entre abismos y plenitudes” (entrevista con Miyó Vestri), «Papel literario», *El Nacional*, Caracas, 17 de octubre de 1982.

¹⁶⁷ “La mujer fugitiva de Juan Sánchez Peláez: *Elena y los elementos*”, «Papel literario», *El Nacional*, Caracas, 22 de noviembre de 1987.

Cuando escamotean sus cláusulas internas
Creo una virtud especial
Por razones de odio
Y es la mujer sometida al clima negro
En los portafolios los deshielos la lupa la colcha
De los muertos.
Los óleos de mi memoria revestidos de lanas ardientes
La mancha con sed del rebaño sideral
La lepra
Del aljófara caído en los bosques.

Feérico: «Perteneiente o relativo a las hadas», divulga la RAE. Casi desde el inicio percatamos la filiación legendaria que el autor pretende atribuir a la atmósfera de la pieza, que abre, sin mayor preámbulo, con el pronombre femenino. El primer verso ya imprime de lleno un toque de sensualidad preparatoria cuya secuencia llega a cúspide en mitad de la segunda estrofa. Basta asociar los vocablos «roce», «barniz» y «cintura», con el verso «Y es la mujer sometida al clima negro». No obstante, hay que avanzar con reserva, dado que el sintagma «clima negro» o cualquiera de los que siguen y ostentan un mínimo grado de ambigüedad, colaboran en disparar el poema del plano instintivo a uno de implicación psíquica u ontológica, cual permite inferirlo las últimas líneas del texto. El verso «Creo una virtud especial», aunado a «Los óleos de mi memoria revestidos de lanas ardientes», sugiere un desprendimiento respecto del carácter mecanicista que pudiera involucrar el acto de amor. Sánchez Peláez busca *desrealizarlo*; es decir, asume a conciencia despojar la pasión de toda gravedad que la mantenga atada a suelo, limitada a su acepción más terrenal o, por así decirlo, animal. Esta tentativa de sublimación la intuimos desde el cuarto o último verso de la primera estrofa: «Los cuellos segados por fruición de la libertad». Hay tremendismo, pero a

la par un impulso ascendente manifiesto por la separación violenta o el despojamiento de la mente en relación al cuerpo. Mediante dicha acción, el pensamiento se libera; el desmembramiento de los «cuellos segados» implica un deseo de levedad concretado en los renglones finales del poema. El sintagma «rebaño sideral» y el sustantivo «aljófar» relocalizan el espíritu textual, desviado del carácter material de la pasión y englobado ahora en un estrato de superior ligereza corporal que concierne a la calidad evanescente del mito en paridad con el peso de la realidad sensible. La mujer conecta al sujeto poético con otra latitud de la conciencia terrena. Asistimos, por una parte, a una alusión del presunto reino de «los muertos», representado ora por Perséfone, ora por Eurídice; y, por la otra, a una suerte de anábasis que orienta el sentido del poema hacia una renuncia de la corporalidad que acaba evidenciando el poder transformante de la mujer a través de la fusión carnal.

En una tesitura sustancialmente distinta, Juan Sánchez Peláez vuelca otro tipo de adhesión con el principio femenino. Ahora es la carpa de la progenitora la que se despliega sobre la cabeza del sujeto poético. Se trata del poema “XIV” de *Animal de costumbre*. La mujer es promotora de la tutela divina, y quizá sacerdotisa en el marco de una mitología pueril. La madre convida al hijo, que se dispone a dormir, a llevar a cabo sus oraciones, a cumplir con el precepto de la catequesis, vuelto hacia la figura del santo patrono. El dístico involucra el parlamento de la madre que da pábulo a los dos módulos posteriores, el primero de los cuales acoge una reflexión interior sobre el sujeto poético —un niño que escucha azorado las instrucciones de la madre—, y el segundo una concepción de la madre desde la perspectiva del párvulo. Observemos la pieza:

Mi madre me decía:

Hay que rezar por el *Ánima Sola*

Hay que rezarle a San Marcos de León.

Yo me quedaba confuso.

San Marcos de León era un guerrero

Que nos defendía en el cielo,

Con lanzas y escudos.

Y ella, mi madre,

Podía huir

Hacia esa gran isla de las alturas

Misteriosamente protegida.

La madre es un ente próximo que se transfigura; cálido, por su papel de madre, pero también semidivino por su aparente cualidad de escalar al cielo «Hacia esa gran isla de las alturas / Misteriosamente protegida». Accesible, mas a veces inaccesible, es un viviente emblema de la diligencia consuetudinaria y el insible secreto de un orden sobrenatural; persiste y huye; es la evidencia diurna y el misterio nocturno, guarecida en el sueño del infante por el santuario hagiográfico que lógicamente venera también la madre, transmisora de esa misma cultura de evocación religiosa. Esta dualidad de la mujer la observamos en la pieza anterior, cuando subrayamos esta propiedad tangible de la figura femenina que después se va modificando gradualmente hasta convertirse en puerta de entrada de una dimensión no terrena o, al menos, no del todo corporal. Si la madre es capaz de ascender y mezclarse con el «*Ánima Sola*» y «San Marcos de León» es debido a su provisional inconsistencia matérica para trascender del mundo que nos rodea, naturalmente tangible, a otro que escapa a nuestra comprensión, ya sea

por la acusada espiritualidad que se le atribuye o el revoloteo de una fantasía infantil que fabrica sus escenarios, que teje sus jerarquías en función de afectos y temores.

Otra salida del principio femenino hace de Felipa, aya del poeta, un centro de atención, en suma a la dominante modalidad erótica del tópico que ya hemos señalado y, desde luego, a la materna, ésta última, cabe añadir, abordada desde el poema “II” de *Elena y los elementos*, y los “XVI” y “XXII” de *Animal de costumbre*, donde leemos versos como «Al arrancarme de raíz a la nada / Mi madre vio, ¿qué?, no me acuerdo. / Yo salía del frío, de lo incomunicable», o, más apaciblemente, «Mi madre charlaba en los largos vestíbulos, / Y paseaba en el aire / Un navío de plata» y «Mi madre tiene ante sí / Su cachorro sano, brillante, como la espuma del paraíso». Con la aya Felipa, el venezolano intenta un tipo de comunicación inédita respecto de los demás tratamientos de la feminidad. El sujeto emite una confidencia no apta de ser proferida ni a la amante ni a la madre en virtud de unas cualidades de la nana para hacer de oído incondicional. La voz poética viaja a través de la distancia, encaminando el monólogo a la figura ausente que es su destinataria. Estamos ante el apóstrofe de un entrañable personaje del orbe pelaciano, a caballo entre la calidez de la madre y la comprensión de la amiga. Atendámoslo:

Es inútil la queja

Mejor sería hablar de esta región tan pintoresca;

Debo servirme de mí

Como si tuviera revelaciones que comunicar.

Es inútil la queja

Querida Felipa,

Pero

En este hotel donde ahora vivo
No hay siquiera un loro menudito.

El sol golpea en los muros, pero
Adentro
No se encienden tulipanes,

No se enciende nunca una lámpara.

Ante la imposibilidad de charlar con Felipa, el autor empieza aceptando la fatuidad de «la queja», los impedimentos de su locución. Desde el inicio, está consciente de los obstáculos que arrostra la necesidad de conferenciar. Lo confirma el segundo dístico irregular, cediendo en el bloque siguiente a la tentación de replantear la pertinencia de lamentarse. Entonces, finalmente, tan pronto se justifica por incurrir de nuevo en el tenor de «la queja», el sujeto desboca los motivos de su desconsuelo, proyecta las cuitas arguyendo la ausencia de un tiesto con flores naturales, tal como seguramente Felipa solía mantener cromatizado el paisaje doméstico en la casa de antaño. Afuera hay «sol», pero adentro jamás brilla una planta de ornamento o un fanal que duplique y consolide la calidez del hábitat. La aya, a quien se dedica el poema, se traduce como la silueta de una ausencia que el sujeto no es capaz de remediar para eclipsar del todo sus añoranzas. Esa ausencia es correlato objetivo —por usar una fórmula elotiana— de una pena inconfesada cuya noticia asoma mediante «la queja» en la que se echa de menos la carencia de luz y de color floral en la modesta, pero fría, habitación de hotel. Basta con recordar que *Animal de costumbre* fue un volumen que el poeta trabajó en el extranjero, al parecer durante el ciclo de su estancia en Europa. Oigámoslo a él:

Viví mi primera etapa en París en las peores condiciones económicas. Oswaldo Barreto, cuando nos encontramos por azar frente al parque de Luxemburgo, me dio al poco tiempo de mi llegada alojamiento en su buhardilla. ¡Pero qué importaba la pobreza, si estaba en París, había días luminosos y estaba entre amigos!¹⁶⁸

La amante implica la celebración de la presencia y el puerto de entrada a una realidad ulterior, la madre el centro de gravedad de la memoria primigenia, y la aya la figura para referir ausencias cordiales. En cualquiera de las tres acepciones, impera la nostalgia del tiempo pasado, pero, igual, un tácito venero de energía lírica para evocar con elocuencia la reivindicación de los momentos que conforman, a fin de cuentas, la noción de una personalidad poética propia. El universo de Sánchez Peláez destella en virtud de esa aglutinación dignificadora del principio femenino a partir de la gama de variantes que adquiere en el decurso de una trayectoria. Los poemas “Persistencia”, de *Filiación oscura*, y “XI”, de *Lo huidizo y permanente*, abonan evidencias suficientes. El primer texto, ya difundido en el actual documento¹⁶⁹, generaliza los aportes de las distintas figuras femeninas que han incidido en la existencia del sujeto; el punto de reunión es el pronombre «Ella», precedido de la preposición «A», de tal manera que casi todo reactivo del poema abre con el giro «A Ella», repetido anafóricamente a lo largo de la pieza, convirtiéndose en una incesante fórmula dedicatoria que colma de múltiples sentidos a la mujer en el marco de un historial vital y un proyecto literario. Recordemos algunos pasajes:

A Ella (y en realidad sin ningún límite). Con holgura
y placer.

¹⁶⁸ “Juan Sánchez Peláez: Entre abismos y plenitudes” (entrevista con Miyó Vestri), «Papel literario», *El Nacional*, Caracas, 17 de octubre de 1982.

¹⁶⁹ Ver inciso 4.1.2 del índice, nominado “Conjuro y racionabilidad”.

A Ella, la víbora y la abeja: La desnudez preciosa.

A Ella, mi transparencia, mi incoherente arrullo, el rumor
que sube en las raíces de mi lengua.

A Ella, cuando regreso de las inmensas naves que hay en
el cuerpo hurraño con un sol inmóvil.

A Ella, mi ritual de beber en su seno porque quiero
comenzar algo, en alguna dirección.

A Ella, que abre el sobre de mis amuletos.

A Ella, que en la balanza anónima de la memoria y en las
horas finales prolonga mi presencia real y mi presencia
ilusoria sobre la tierra.

A Ella, que con una frase insomne divaga en el umbral
de mis lámparas.

A Ella, a causa de un vocablo que me falta y a la vez
usufructo de un breve viaje que podría revelarme.

[...]

A Ella, los abismos que hay de mi amor a mi muerte
cuando caiga a plomo sobre la tierra y en lugar
de señales desaparezca el sitio de mi ánima sola.

Por su lado, el poema “XI” del libro *Lo huidizo y permanente* constituye un material cuyo módulo de apertura alude a la importancia del principio femenino en la escritura del venezolano. El poeta empieza justificándose y así prosigue a lo largo de la pieza: «Si vuelvo a la mujer...». La partícula condicional se impone en todos los segmentos estróficos, a excepción del postrero, que comporta, en cambio, un aserto que cerciora la validez de los versículos previos en que se reivindica la cuña de la mujer como el contrapunto definitorio del sujeto lírico que enuncia veladamente diversas situaciones en las cuales ambos sexos —masculino y femenino— tienden a pertenecerse de forma indisoluble por una especie de complementariedad originaria. El uso de la conjunción condicional refuerza la suposición. Nada se altera en los márgenes de la existencia sin que las diversas incidencias de la femineidad, o su principio fecundo, repercuta como elemento de fundación y estímulo creador, variable diferenciadora y causa suprema. Veamos:

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 alzando los brazos, corto la luna.

Si pregunto: ¿y nuestro amor?

Si ella y yo nos encontramos muy ufanos.

Si la mujer sensible se inclina de nuevo a la tierra, Estrella
cálida, azul y azur.

Si se detiene bajo la lluvia, inmóvil, más inmóvil que todos
los siglos reunidos en una cáscara vacía.

Si en la grey estamos de paso y vamos aprisa. Si la
vida teje la trama ilusoria. Si es difícil en las
condiciones en que trabajo, ser la compañía de nadie.

Sin fingir y sin apoyo en las varillas mágicas de la loba,
no olvidas comenzar por el pezón.

Si con el mismo ojo del precioso líquido que es la tarea
de las nubes.

Si son desenvueltas mis maneras me pesa el habla.

Si no nos pillan.

Si salgo en lugar de los pensamientos.

Si borro el brote difuso en mi desvelo.

Si hace frío, si la mañana es clara.

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.

La mujer es alimento primordial. A expensas suyas el sujeto retorna a su «hogar en el blanco desierto» —posible metáfora espacial de la nítida inocencia— y, por otro lado, a «la fuente mágica» —cifra del prodigio femenino que posee el don de transfigurar la expectativa de realidad del hablante. En el «pezón» cristaliza, por tanto, la válvula nutricional por la cual la mujer revivifica en el individuo la noción de pertenencia y la mariposa del deseo. El círculo se completa. Sin el retorno al «pezón», el tamaño de la añoranza es un «Solo de sed», un desvalimiento orgánico y espiritual. En la tentativa de coligar esta magicidad con la ascendencia surrealista de Sánchez Peláez, podemos

decir, con Louis Aragon en *Une Vague de Rêves* (1923), citado por Patrick Waldberg, que

El dictado del inconsciente, el *dictado mágico*, así denominado por Breton en *Entrada de los mediums*, es llamado a sustituir poco a poco las elaboraciones concertadas y dirigidas por la razón. Una embriaguez de libertad da alas a una inspiración sin freno, pero es “la libertad donde nace lo maravilloso”.¹⁷⁰

En la poesía del venezolano el principio femenino parece radicar ya en el sustrato de la conciencia. Hasta cierto punto, su interés en la asignatura de la mujer en tanto que madre, amante, nodriza, consorte o profesora surge de un modo si no automático, sí al menos instintivo, producto de un esquema mental y una sensibilidad humana, por así llamarla matriarcal, que condiciona tanto una visión del mundo como la verbalización de los afectos, las pasiones y los apegos esenciales, máxime si nos referimos a una obra determinada a su vez por el memorial de la niñez y el amor erótico.

Y, a este propósito, otro de los filones discursivos en la poesía de nuestro autor radica en la tematización de la **infancia**. Poemas citados previamente proporcionan idea de su crucialidad, mismos que auspician pasajes en que de manera tangencial o directa se expresa la hondura semántica que adopta dicha temática, sobre todo al intentar cercar los enigmas de la sensibilidad humana, experimentar la alternancia de ciertas formas poéticas con base en la remota datación de los contenidos y referir la determinación del principio femenino a partir de las reminiscencias originarias del sujeto. No es para menos en un poeta que hizo de la memoria parental el núcleo de su identidad poética. Como hemos entrevisto, recurre al padre («Mi padre partió una tarde a España»), la

¹⁷⁰ “El surrealismo. La búsqueda del punto supremo”, *El surrealismo*, traducción de María Virginia Jaua Alemán, Fondo de Cultura Económica, México, 2004, p. 60.

madre («Mi madre charlaba en los largos vestíbulos») y el hermano («Mi hermano Abel sacudía a los espantapájaros») a través de las diversas islas de evocación que articulan el archipiélago de su retentiva. Para el autor venezolano la niñez se conserva inmune a los agujijones de la madurez adulta. Allá zarpa nuestro sujeto a recuperar la bocanada de aliento y paliar el desencanto. No está de más recordar unas palabras que Breton aventura en los renglones iniciales del primer *Manifieste*, las cuales reivindican las facultades fabulativas de la infancia, así como el entusiasmo que conlleva esta fase vital como un factor ineludible para franquear la orfandad anímica. Veamos:

En la infancia, la ausencia de toda norma conocida ofrece al hombre la perspectiva de múltiples vidas vividas al mismo tiempo; el hombre hace suya esta ilusión; sólo le interesa la facilidad momentánea, extremada, que todas las cosas ofrecen. Todas las mañanas, los niños inician su camino sin inquietudes. Todo está al alcance de la mano, las peores circunstancias materiales parecen excelentes. Luzca el sol o esté negro el cielo, siempre seguiremos adelante, jamás dormiremos.¹⁷¹

Juan Sánchez Peláez toma posesión de esta declaración, pero va todavía más lejos del parámetro actitudinal que hace del asombro lúdico una norma de conducta. Proclama la infancia el magma de sus añoranzas, la patria de las imágenes pretéritas cuya suave consistencia ha dado paso al constante borboteo de la nostalgia. Apreciemos el poema “XX” de *Animal de costumbre* para corroborar esta impresión:

Por paradójico que así sea... (decía mi maestra)
Luego cabalgaría sin darse cuenta
A través de pupilas enigmáticas,

¹⁷¹ *Manifiestos del surrealismo*, traducción de Andrés Bosch, Visor Libros, Madrid, 2002, p. 16.

Uniendo las cifras del ábaco,
Las breves islas
Ilusorias de nuestro mundo.

Hoy puedo subir
Hacia la alta colina verde
Donde la cascada resplandece.

Sin embargo, no me considero feliz.
No regresaré nunca hasta mi ábaco de madera.

Ya no tengo la inocencia de mis primeros años.

Una lámpara se tambalea en el tiempo.

El vagabundo también grita de un bosque a otro
Y conoce
Más a fondo
El olvido.

Desde el pórtico, el sujeto cita una ilustre frase de su «maestra», estableciendo ahí la tónica emotiva. La segunda estrofa termina de aherrojar el sentido de añorada lejanía que se expone para apuntalar la dramaticidad de las líneas posteriores. La «maestra» se impone tal una excusa de la pérdida, un conmovedor elemento que facilita imaginar un escenario y una situación de carácter noble: el niño en el aula durante la lección de aritmética. Como la madre y la aya, la «maestra» es, hasta cierto punto, la dama que conduce al poeta adulto a experimentar una y otra vez la ensoñación revivida en un recuadro de la infancia. Sin embargo, la condición ficticia del momento echa a tierra

el hechizo; pese a la holgura de un presente satisfactorio, manifiesto en las líneas de la tercera estrofa —un alegórico *locus amoenus*—, no regresará el tiempo pasado. A la pérdida de la «inocencia», el sujeto responde con una actitud ingenuista sobre el paso del tiempo. El recuerdo no es, entonces, la panacea contra el extrañamiento, sino una forma de adentrarse poco a poco en la amenaza del «olvido», como se consigna en el último módulo de la pieza, antecedido por una imagen trémula —«Una lámpara se tambalea en el tiempo»— constituida por el tibio resplandor de una luz vacilante bajo el viento de los años transcurridos. A modo de corolario, basta citar el paralelismo del argumento con el de un poema de Rafael Alberti: «Este bosque, este bosque / es igual que otros bosques. / Y, sin embargo, yo quizás quisiera / estar en otros bosques»¹⁷².

Un poema de *Rasgos comunes*, “Experiencias”, acerta en la diana de nuestra premisa al vocalizar desde la perspectiva cronológica la insinuación de la infancia por sobre un presente ajeno. Es la simiente de una imagen lo que fecunda el advenimiento del tópico. Esta vez el sujeto se contempla, lustros atrás, acompañado por un cortejo de mujeres probablemente amigas de la madre o simplemente vecinas de casa. Ellas lo reprenden: «*niño estése quieto*». Al instante, la voz poética augura la anulación de las edades y entronca no con la placidez de una nostalgia deportiva, sino con una especie de perplejidad que impide aprehender el tornaviaje de los días ancestrales, o bien, la calcinación del recuerdo en los confines de la memoria. El recuerdo se desvela como una cápsula efímera, una aparición repentina que no tolera la distracción, el retardo, la demora para ser capturada. No hablamos de una fotografía; en todo caso, de un amago de sensaciones que viajan a través de la memoria sensorial para resurgir de modo casi aleatorio en los yermos del ocio. Tan pronto se percata de «la fantasía y la memoria con sus firmes prodigios», el sujeto intenta asirla «con vaivenes rápidos, circulares de

¹⁷² *Con la luz primera. Antología de verso y prosa (1920-1996)*, edición de María Asunción Mateo, Edaf, Madrid, 2002, p. 376.

víctima», pero de nueva cuenta el cometa de la remembranza parece diluirse en las figuraciones del crepúsculo. Veamos:

Me volví a ver con aquellas damas en el poyo de la ventana, volví a oír decir *niño estése quieto*, sentí que se anulaba el tácito dolor y volvían la fantasía y la memoria con sus firmes prodigios, busqué por el mundo sin nombre mi país en el desierto, me deslicé en la arena y corté el mármol sonoro, busqué y proseguí.

Me volví con vaivenes rápidos, circulares, de víctima. Como si no pudiese abarcar nunca, en mi estupor, la onda roja en el fuego ni el día inicial.

Debido al tipo de conjugación del inicio, que acusa un relato *in medias res*, hay en la prosa un móvil innominado que opera como resorte de ese *déjà-vu* constituido por las «damas en el poyo de la ventana». A través de un «mundo sin nombre», la escena da pábulo a una veloz y exhaustiva pesquisa del sujeto enunciador en busca de sus rasgos identitarios. Desconocemos si fracasa o no en dicha misión quimérica, desplegada con ímpetu reptante y aéreo en pos de un «país en el desierto», ecosistema que antes, en el último ejemplo del tema femenino, relacionamos con la nítida inocencia. Lo que sí sabemos es que la persona se afana en ampliar la mira de su embeleso, pero «Como si no pudiese abarcar nunca». La infancia germina tal un paraíso sin mácula, el mismo que se ha vislumbrado en los apacibles y armónicos paisajes denotados por vía de las fraternales figurantes de las «damas»; paraíso sin mácula, pero, a la par, emergente y provisional en el curso de la fatalidad cotidiana, amenazado por los erizos del tiempo lineal. Las noticias de la niñez en Sánchez Peláez cobran la propiedad de un reparador anacronismo que contribuye a sobrellevar los pequeños desengaños. De la nostalgia se pasa al recogimiento, del recogimiento a la abstracción y de la abstracción al estado

propicio para convocar los halcones del recuerdo con una pizca de aflicción. Una cita de Aldo Trione confirma la vigencia de la retentiva pueril como un estado perenne en el temperamento del individuo:

Las palabras reenvían a una memoria poética que vive sin historia, en la dimensión del repaso: es la memoria antiquísima de la imagen donde habita una infancia “que dura toda la vida”, imperecedera e inmóvil.¹⁷³

Otra pieza del libro *Rasgos comunes*, titulada “Antes de dar forma”, ratifica el influjo de la infancia en los presupuestos líricos del venezolano. Aquí la implicación de la niñez determina la visión del adulto como una facultad que se activa tan pronto se dispone el sujeto a afinar una perspectiva. El factor de lo pretérito, con su cauda de virtudes poéticas, se incorpora a configurar una idea de las cosas. Lo primordial se antepone a lo incidental. No son los hechos satelitales los que cincelan el criterio de observancia, sino la sugestión de lo recóndito fundamental, el magma latente de las potencias pueriles, limadas de toda contaminación prejuiciosa y apostadas en estado bruto como un ávido sistema de receptividad e instinto fabulativo. La autoridad se invierte y es ahora la dimensión infantil del individuo, expresa ya por la vivacidad de la memoria o la invernación de ciertas aptitudes, la que tutela las conceptualizaciones del chico que ha crecido. La niñez se mantiene intacta y, a la postre, se convierte en el vehículo con el cual franquear la zafra de una percepción sembrada de apriorismos y obstinaciones lógicas. Mientras la mente carbura, el muchacho que encarnamos asiste de manera automática a nuestras deliberaciones. Esta activación de la óptica pueril ocurre con gran precisión y oportunidad, «nada casual» —dirá el poeta. La fortaleza de arcanos que guarda el arsenal de preguntas sobre nuestra índole se ve surcada por

¹⁷³ *Ensoñación e imaginario*, Tecnos, Madrid, 1989, p. 36.

el franqueo de los resabios infantiles, sustanciados de una perspicacia extrema que no se decanta necesariamente a expensas de la razón sino del presagio. Apreciémoslo:

Alguna vez

antes de dar forma a tu visión

crece sin pausa

el niño que fuiste y que quiere unirse de nuevo a ti

en las montañas altas.

Alguna vez 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.

Podemos asumir el verso postrero como un trofeo simbólico de esa travesía liderada por la sapiencia intuitiva del infante. Esto recordando el destacado rango que ocupa el cultivo de la imagen en el gesto expositivo de Sánchez Peláez. El «carruaje firme de fuego» equivaldría a la fugaz epifanía del milagro, la abrasadora inscripción de un misterio resuelto por la negación del conocimiento adquirido. De ahí el epígrafe de la pieza: la «forma» es el arquetipo del hombre civilizado que la voz poética intenta si no socavar, sí al menos promediar mediante el aporte de una sabiduría primitiva. Tras el edén de «la hierba o el cielo», impulsado por la «fragancia para tu pecho» —tropo de la “corazonada”, del presagio en flor—, el sujeto va al encuentro del hallazgo en el sitio insospechado, sin falsas pistas ni riesgos de «evasivas» de por medio.

Aparte de la mujer y la infancia, el tercero de los rubros temáticos que surca la tarea de nuestro bardo compete al **dominio ciudadano**, y la colección *Animal de costumbre* constituye el más fidedigno testamento. Se trata del segundo libro en la bibliografía del venezolano, donde la voz lírica se aleja eventualmente del discurso erotizante de sinuosas imágenes para salir a la calle y reproducir la odisea de socializar y, a la vez, la de hallarse confinado en las celdas de soledad ruidosa de la vida moderna. Es cierto que *Animal de costumbre* destaca por su acusada resolución nostálgica basada en el resarcimiento de la memoria infantil, pero también por su interés hacia el asunto de la inmersión de la conciencia poética en el refractario de los espacios colectivos. Los poemas son así una ventana a la percepción del entorno, del prójimo y de uno mismo, y la visión que esto genera se encuentra más de las veces tamizada por el cedazo de una disposición problematizadora de codificar el mundo y sus criaturas en tanto que materia coexistente, por supuesto, y, paralelamente, de intentar autoconocerse por vía negativa a través de la noción de los demás o lo restante: ensamble de estímulos que

inciden en la configuración de un punto de vista o simplemente una visión del medio.

Valoremos el poema “VII” del citado volumen:

En nuestras veladas
En nuestros talleres
En nuestras fiestas sombrías
Un día cualquiera
Canta
El bello cisne
Petrificado
Del arcoiris
Con su lengua radiante de martín pescador.

Un día cualquiera
Yo temía por ti
En diversos flancos del poblado
En medio de los escombros

Pero tú me decías:

Nunca será consumada en llama

La carne ciega de mi edad.

Y la vejez de entornadas pupilas, señalando maliciosamente

Una hoguera, Una esfinge

Me decía

A manera de réplica:

En llamas será consumida

Tiene los signos equívocos del otro reino.

Luego no había más que comenzar:

Humo

Sándalo

Azufre de los infiernos,

Me abrume tanto tiempo perdido

Y la nostalgia de mi primer viaje

Y algunas aves negras

Que pasan por el cielo

Cuando echo las cartas.

Escúchame:

¿Han cesado de girar mis grandes artífices?

¿Muevo sus brazos dominantes?

¿Las tentaciones, como

Panteras sonámbulas

Detrás de la noche?

Lámparas, cimas inaccesibles e insomnios de

La vida real.

Fuera de sitio, fuera de bullicio, sin habla

Como un padre púdico.

La voz comienza profiriendo desde el plural en distintos momentos de la camaradería, el trabajo y la tertulia engarzados por la grácil alquimia de la algazara o una entendida armonía unitiva. Sin embargo se añaden, para el bloque posterior, algunas variables dramáticas amplificadas en los renglones sucesivos. Una contraposición entre la vejez

y la juventud parece acaparar el nudo del poema. El tejido verbal se espesa, transita de una superficialidad doméstica al estrato subcutáneo de las asociaciones metafóricas y las suposiciones psíquicas. Un diálogo simulado, facturado en los telares del lenguaje figurativo, nos distancia del ámbito comunitario del principio y traslada el conflicto hacia el ámbito de una privacidad enigmática prendada de complicidad. La «esfinge» imprime a los sememas un raro simbolismo. Después sobreviene un claro que invita a recuperar el relato con mayor transparencia: «Me abrumba tanto tiempo perdido / Y la nostalgia de mi primer viaje». Pero, ya en los versos posteriores, la voz lírica vuelve a internarse en una ambigua subjetividad coronada por la sugestiva suntuosidad de una imagen como «Panteras sonámbulas / Detrás de la noche». La amplitud espacial que implica dicha imagen, magnificada por el sustantivo «noche», funge como dique para delimitar el ahondamiento en cierto aspecto de la realidad. El onirismo del adjetivo se une a la objetividad del régimen nocturno para profundizar, con el plural «Panteras» que se desempeña también en calidad de correlato, en los misterios del temperamento y el historial unipersonales. La amplitud del ámbito público es así un pretexto locativo para abandonarse a esa red de correspondencias que tiende hacia el mundo la afasia de ciertos, inconfesables episodios vitales.

El tema de la ciudad en Sánchez Peláez se disgrega en dos afluentes: uno, el de la conciencia colectiva que el sujeto detona en el poema; otro, el de los aspectos insalvables del ámbito citadino que la voz lírica se propone fagocitar en el texto. En ambos casos el tratamiento es crítico. Si el personaje literario no habla a nombre de la marginalidad grupal, lo hace a título individual, pero esgrimiendo también la bandera de la censura. Y viceversa: cuando se depone el *yo* para inducir el *nosotros*, la diálisis censora perdura intacta. Hay en semejante trinchera, inevitablemente, una conciencia política en la acepción más nuclear. Al convertirse en un observador de la realidad, y

huésped de la misma, el poeta suma razones para convertirse, igual, en su aquilatador, su juez de mayor contumacia. Ya dirá Saint-John Perse que «es bastante para el poeta ser la mala conciencia de su tiempo»¹⁷⁴, ya que el «verdadero drama de nuestra edad radica en el abismo de separación entre el hombre temporal y el intemporal»¹⁷⁵. La poesía de la era moderna rebosa de múltiples ejemplos, comenzando por Baudelaire, que sin ánimo de juzgar se atuvo simplemente a pintar un fresco del mundo sórdido, pero veraz, que lo rodeaba, acreditándose con ello la reprobación del buen gusto que se obstinaba en cerrar los ojos al espectáculo de una realidad en apariencia deleznable, algo que Hugo Friedrich denominó «estética de la fealdad»¹⁷⁶. La mirada citadina del venezolano entronca con esta tradición que posteriormente consecuentó el Rimbaud de las *Iluminaciones* (con poemas como “Ville” y “Villes”) y continuaron después los autores decadentistas y, por supuesto, exponentes de la prevanguardia y anexos: Oscar Wilde, Stefan George, W. B. Yeats, George Trakl, Guillaume Apollinaire, T.S. Eliot. De la *fourmillante cité* se transita a la ciudad mágica de “El músico de Saint-Merry”, y de ahí a los escenarios interiorizados de la posguerra, opacados por la implicación de la experiencia tétrica de la conflagración. El poeta de Guárico se localiza en dicho estadio: su tratamiento de la urbe, el cosmos social por excelencia de la civilización actual, refiere una coyuntura ya no del todo propicia a la comunión interpersonal sino, hasta determinado punto, segregante. Entre dos peatones, la pared de sus respectivas incumbencias: las prisas. Situado a la cabeza de la cadena de poetas metropolitanos fecundada a mediados del siglo XIX, Michael Hamburger consigna en su renombrado libro *La verdad de la poesía* que

¹⁷⁴ Discurso del Nobel. En <http://nobelprize.org/literature/laureates/1960/perse-speech-fr.html>. (2006)

¹⁷⁵ *Op. cit.*

¹⁷⁶ *Structure de la poésie moderne*, Le Livre de Poche, Barcelone, 2004, p. 56.

Baudelaire y sus sucesores podían aprobar el ingenio de los descubrimientos científicos y sus posibilidades utópicas; lo que no podían aceptar eran las funciones y los fines utilitarios de la tecnología moderna. A pesar de su alabanza al culto del artificio, la imaginación de Baudelaire tendía a buscar en la naturaleza los símbolos de lo “ideal”, y en los fenómenos de la civilización moderna los símbolos de la condición decadente, depravada y neurótica que él llamó *spleen*.¹⁷⁷

Esta postura linda, infaliblemente, con el malditismo desprendido con, por así decir, el “realismo sucio” de *Les fleurs du mal*, por utilizar una expresión con que se hizo un gir una novísima tendencia narrativa. Verlaine, Rimbaud, Lautréamont y Moréas heredan esta postura y la consolidan, legándola al convulsionante genoma de las renovaciones vigeseculares. Cuando Sánchez Peláez emite dictamen poético sobre la sociedad en la que le ha tocado vivir, o la idiosincrasia que ha debido acoger en la sangre, vemos que las referencias directas, y porqué no pintorescas, a la ciudad han sido moderadas por la ironía, el minimalismo formal, la resignación, el sigilo de renuncia. Este residuo de nostalgia en las sensibilidades poéticas se cifra en otra reflexión de Hamburger:

El antagonismo de estos poetas hacia las ciudades que debieron su expansión al comercio y a la industria puede atribuirse a actitudes romántico-simbolistas.¹⁷⁸

No obstante, en la glosa a un poema de Basil Bunting, titulado “Villon” y fechado en 1925, el propio Michael Hamburger deduce que dicho texto acoge «todo un complejo de antagonismos poéticos tradicionales: el positivismo científico, la interferencia del hombre en la vida de la naturaleza y la interferencia técnica y administrativa en la

¹⁷⁷ “El campo y la ciudad: Fenotipos y arquetipos”, *La verdad de la poesía. Tensiones en la poesía moderna de Baudelaire a los años sesenta*, Fondo de Cultura Económica, México, 1991, p. 273.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 279.

vida de los individuos»¹⁷⁹, lo que nos permite conjeturar que se debaten, en el tópico ciudadano, toda una serie de supervivencias de carácter «romántico-simbolista» con las nuevas urgencias temáticas, emergentes, de la era contemporánea, lucha que inicia en la Revolución Industrial y se extiende hasta nuestros días mediante el pastorilismo de ciertos poemas urbanos, aunque dicho caso no compete ya enteramente al de nuestro autor, toda vez que sus rasgos cósmico-naturalistas operan sin interferir con el foro de la urbe.

En la pieza “X” del libro que nos ocupa, *Animal de costumbre*, Juan Sánchez Peláez cierra filas respecto de su condición de poeta y trata de justificar la vocación en el concierto de los demás seres vivos. El oficio de la escritura es visto aquí como la excepción, igualándose con la vigilia. Nuestro autor ensancha el criterio y emigra de la jerarquía poética a la condición de alerta, pues transcurre atento a los accidentes del paisaje, sus entresijos. Mientras los otros duermen, vela por la conducción de la nave de los deseos humanos; cuando los demás se desespabilan, él hace de los residuos del sueño el material de una tarea visionaria. Con la mirada en el dibujo de los «árboles», no atiende la «brújula ni la mesa de juego», la reglamentación del periplo. Procede a merced de la intuición, la pupila fija en los indicios. Entregada al dictado de la suerte, la ciudad vive a ciegas. Incapaz de domeñarla cual miembro de la tribu, el sujeto se limita únicamente a identificar los restos de cada evento aleatorio por sobre los afanes de la «grey»:

8000 demonios ocultos

Nos gritan que el insomnio

Es tierra de exilio, sin leopardos ni ríos.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 277.

El conductor (de la grey humana)
Debe sobrevivir con lo que queda aún
Entre el rocío de las pupilas matinales del mundo.

Por eso no mira ni la brújula ni la mesa de juego
Que ocupan los pasajeros.

Debe escrutar la línea famélica de los árboles
En las arterias de la isla.

Por nuestros huesos náufragos, por lo que flota
Sobre la llama del agua
O en el completo olvido.

El tercer módulo estrófico divulga, tal un imperativo, la empresa del sujeto, que aquí se confunde con la del poeta en virtud del liderazgo clarividente que sobre éste parece normar en su papel de centinela. Oblicuamente, el venezolano aboceta una réplica a la antigua condena que Platón aplicó a los poetas en el Libro X de la *República*. Sánchez Peláez ventila que el destierro de los poetas se ha tornado voluntario y no ya decretal, considerando las penalidades de la sensibilidad lírica en el pragmatismo de un orden moderno y en buena medida inhóspito a la tarea poética. El hablante amplía su criterio de ponderación y define a la poesía como «tierra» de «insomnio». Poeta es, así, todo aquel individuo incapaz de conciliar el sueño nocturno, a diferencia de la categoría de los «pasajeros», en la que recaen el resto de los mortales aptos de conciliar el sueño como en un viaje placentero, despreocupado. La condición insomne obliga al poeta, en cambio, a mantener estado de alerta, con los sentidos afilados a las figuraciones en el trópico de la noche o el día, abocado a inventariar la invisible contingencia que se

cierno sobre los demás sin que llegue a preocuparles. Por eso se nos dice que el poeta discurre eternamente desvelado por sobre la mirada promedio de quienes concilian el sueño, en acecho de «nuestros huesos náufragos» que pueden oscilar sobre «la llama del agua / O en el completo olvido». Curioso es que una mirada como la de Sánchez Peláez, que rastrea la clave de sus preguntas en los estratos del onirismo, presente una poética de la vigilia que hace de la lucidez del que no duerme un requisito para que la poesía escrita encabece la búsqueda del grial de nuestros pruritos, nuestras obsesiones e intrigas. Ya Patrick Waldberg señalaba esta metalectura que los surrealistas llevaron a cabo de la metrópoli, cuando nos dice que

De hecho, los surrealistas nos invitaban a una nueva *lectura* de la ciudad, término tomado en el mismo sentido en el que lo entendía Novalis, *leyendo* en los estratos y las estrías de las minas subterráneas los secretos del destino. El surrealismo, en su fervor colectivo, hizo todo lo posible por introducir “lo sagrado en la vida cotidiana”, según la expresión de Michel Leiris, quien en un libro emotivo y denso, *La edad del hombre*, estableció una fenomenología de esos encuentros, de esos descubrimientos y de esos instantes que había que valorar.¹⁸⁰

Identificado voluntariamente con el surrealismo, esta apreciación de Waldberg explica de una manera adicional el trasfondo simbólico del interés pelaciano por la urbe, vista como un cuerpo de indicios para rastrear la descomposición personal en la colectiva, pues el vínculo de nuestro poeta con la ciudad resulta a un tiempo revelador y crítico; gratificante, en términos cognitivos, pero también decadente.

En otro momento de *Animal de costumbre*, la pieza “XVIII”, Sánchez Peláez ofrece la frase que da rótulo a la colección. Estamos ante un material que engloba y sacia plenamente las exigencias del tópico. El sujeto es ciudadano que intenta cumplir

¹⁸⁰ *El surrealismo*, p. 62.

las obligaciones de un civismo ejemplar, un hombre que cumple de manera asidua con sus deberes laborales pero que, a la vez, resulta continuamente asaltado por otra de sus identidades, aquella que pone en duda sus actos y decisiones, que cuestiona sus andanzas. No obstante, según avanzamos en la lectura del texto, advertimos una cuota de ambigüedad en la epifanía de estas dos caras de la persona dramática: haz y envés de un ser jalonado a partes iguales por la inercia de la regla y el deseo subversivo, la convención y el desacato, la cordura y el desarreglo. En suma, el poema acoge el tema de la otredad, en sintonía con la pieza “XII” del mismo volumen que empieza «Yo me identifico, a menudo, con otra persona que no me revela su nombre ni sus facciones».

Dos entes presuntamente disímbolos se batan a duelo, entonces, por el dominio de una personalidad. En la pieza “XVIII” la confrontación adquiere notas menos pasivas, frisa la antropofagia; el hombre ordinario «devora» con lujo de paciencia a su opósito, ya que primero «observa» y «vigila», moviendo «su larga cola». Más adelante, luego de perturbarlo en el despacho, lo sigue en el paseo de mediodía, bajo una primavera que se estrena, quitándole «el sol / Y la claridad fugaz de los transeúntes». Pero apreciemos el proceso gradual por medio del cual el ánimo libre y volátil del hombre no programático se descubre amenazada por su contraparte, la del ente aherrojado a las implicaciones formales de una sobrevivencia digna, acorde a los usos de la vida civilizada y, por qué no, burguesa, en una *pólis* que tiende a homogenizar ocupaciones y dictar opciones de empleo:

Mi animal de costumbre me observa y me vigila.

Mueve su larga cola. Viene hasta mí

A una hora imprecisa.

Me devora todos los días, a cada segundo.

Cuando voy a la oficina, me pregunta:

«¿Por qué trabajas

Justamente

Aquí?»

Y yo le respondo, muy bajo, casi al oído:

Por nada, por nada.

Y como soy supersticioso, toco madera

De repente,

Para que desaparezca.

Estoy ilógicamente desamparado:

De las rodillas para arriba

A lo largo de esta primavera que se inicia

Mi animal de costumbre me roba el sol

Y la claridad fugaz de los transeúntes.

Yo nunca he sido fiel a la luna ni a la lluvia ni a los

guijarros de la playa.

Mi animal de costumbre me toma por las muñecas, me

seca las lágrimas.

A una hora imprecisa

Baja del cielo.

A una hora imprecisa

Sorbe el humo de mi pobre sopa.

A una hora imprecisa
En que expió mi sed
Pasa con jarras de vino.

A una hora imprecisa
Me matará, recogerá mis huesos
Y ya mis huesos metidos en un gran saco, hará de mí
Un pequeño barco,
Una diminuta burbuja sobre la playa.

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

Entonces,
Persistirá un extraño rumor
En torno al árbol y la víctima;

Persistirá...

Barriendo para siempre
Las rosas,
Las hojas dúctiles
Y el viento.

A partir de la segunda fracción del texto, marcada por el versículo «Yo nunca he sido fiel a la luna ni a la lluvia ni a los guijarros de la playa», el tema de la rutina acude

como posibilidad interpretativa. El sujeto no hace más que modelar distintos cuadros domésticos y de entretenimiento por los que nos permite visualizar el transcurso de la vida, su paso lento, mecánico, orientado por la inercia de apetitos y necesidades, hasta que un buen día, irónicamente, reposamos bajo tierra, nuestra tumba acariciada por los elementos marítimos. Sin embargo, «Persistirá un extraño rumor», el balbuceo de ese otro yo manumitido con la muerte de su anverso o su reverso llamado cuerpo. De un modo suplementario, podemos agregar que Juan Sánchez Peláez postula la idea de que el destino humano se reduce precisamente a la fatalidad del organismo, tal como lo ha asentó Cioran. Y la ciudad puede ser asumida justamente tal una metáfora de lo que se deprecia y es finito, de lo que se descompone o alieniza con su degradación, a usanza de las anatomías satíricas.

Al discurrir en torno a Mallarmé, Hugo Friedrich, a quien citamos antes, afirmó que la soledad es una de las situaciones fundamentales del poeta moderno¹⁸¹. Dicho esto, es lógico suponer que la **individualidad** constituya el fuero dominante de la enunciación poética de la contemporaneidad. Debido al parcelamiento de la vida urbana, fruto de la explosión demográfica, el sedentarismo, la especialización del trabajo y su gama de patologías anejas, el individuo termina convertido en la divisa tutelar del nuevo orden social y económico. Los ideales masivos, o la búsqueda del bien común, abdican a la caza del beneficio propio. Aunque los tiempos de la realidad casi nunca coinciden con los de la poesía, es preciso decir que la modernidad ha significado el afianzamiento de la modalidad lírica en demérito de la épica, sin considerar la poesía dramática, que ha allanado su camino y durante la vigésima centuria disfrutó de cierto auge rupturista a través de lo que fue el teatro expresionista, el de la crueldad y el del absurdo. El yo ha

¹⁸¹ *Structure de la poésie moderne*, p. 166.

sido la persona capital de la poesía de los últimos doscientos años. Por ello, no debe extrañar que un autor como Juan Sánchez Peláez, sintonizado con el soplo artístico de su tiempo, pugne indirectamente por la dignidad de un yo poético amenazado con la inercia despersonalizadora del avance tecnológico y la mecanización de las opciones comunicativas inherentes a la especie humana. Para compensar esta cruzada por la conservación del yo, Brecht habló de la imperiosidad por discontinuar los «sistemas egocéntricos»¹⁸², según lo ha expuesto Hamburger, en pos de una impersonalidad que valorase poner su pica en los elementos de la naturaleza a fin de connotar la realidad interior mediante la metáfora, la alegoría o la moralidad austeras. Pero la gravedad del yo ha venido siendo tal que, en plena modernidad, la voz lírica acabó encarnando, por antonomasia, el género poético, tal como lo ha reconocido el profesor José Guilherme Merquior:

La lírica era en un principio, como se sabe, apenas un género poético entre otros; sin embargo, con la pérdida de vigencia del gran poema narrativo y del verso dramático, las nociones de *lírica* y *poesía* acabaron por confundirse. En un examen de la literatura moderna, ambos términos resultan intercambiables.¹⁸³

Por su parte, Carlos Bousoño ha discurrido sobre el individualismo como una variable indispensable del irracionalismo en el decurso de la poesía más reciente. Para el autor de la *Teoría de la expresión poética*, esta condición procede del Romanticismo y va a derivar en la modernidad disgregada en dos coeficientes perennes de distinta efusión, de acuerdo con las circunstancias. Así, mientras el

¹⁸² *Ibid.*, p. 291.

¹⁸³ “Natureza da lírica”, *A astúcia da mímese. Ensaio sobre lírica*, José Olympio, Río de Janeiro, Brasil, 1972, pp. 3-18.

yo romántico, al dilatarse, aspiraba a la superación de toda resistencia, lo que quiere decir que aspiraba a la universal finitud.¹⁸⁴

Por su lado

El individualismo contemporáneo que en sus inicios, de Baudelaire a Valle Inclán, se presentó como orgulloso aristocratismo, sostenía y fortalecía enérgicamente al poeta en su soledad y le llenaba de desdén por los “filisteos”, el adocenado público burgués que en su mediocridad se volvía de espaldas a un arte para él incomprensible, y que acaso hubiese sido concebido en son de befa.¹⁸⁵

Si prestamos atención, la primera transcripción incumbe a un mecanismo intrínseco al hecho poético, en tanto que la segunda a una apreciación de carácter sociológico. La postura del poeta venezolano resulta equidistante: por un lado, pregona la expansión del yo en un intento de rozar la «universal infinitud», y, por el otro, las alusiones para con el medio social, implícitas en sus poemas, comportan una cuota de escepticismo hacia la sociedad que lo rodea y en la cual está inmerso diariamente. Y ya entrando en materia, o tratando de profundizar en el tema que nos ocupa con el objeto de apuntalar su exploración, recordemos con Bousoño que

las realidades anímicas son tres veces individuales: individuales en su enorme *complejidad sintética*; y también, en cuanto a la *intensidad* de sus elementos afectivos, y en cuanto a la *nitidez* de sus elementos sensoriales.¹⁸⁶

¹⁸⁴ *Teoría de la expresión poética*, tomo II, Gredos, Madrid, 1970, p. 282.

¹⁸⁵ *Ibid.*, pp. 283-284.

¹⁸⁶ *Teoría de la expresión poética*, tomo I, Gredos, Madrid, 1970, p. 70.

Así, el avezado combate antitético que protagonizan los distintos planos de la misma entidad al son de la vida pública, habla del importante lugar que ocupa en el discurso pelaciano la cuestión de la individualidad. El «animal de costumbre» lucha contra el hombre que aspira a desmarcarse, a modificar su destino con la procuración de lo extraordinario, el accidente, la aventura diferenciadora; ambos se enfrascan en la conquista de la persona dramática proyectada en el sujeto. La fracción V de la pieza “Signos primarios”, de la relevante colección *Rasgos comunes*, notifica esta necesidad de afirmación del sujeto lírico en tanto que individuo. Lo que ahora está en juego es la reivindicación de esa porción indisoluble del ser humano, o bien, aquella en la cual reposa el fuero de la singularidad más irreductible como signo esencial para contrastar la dimensión particular frente a la colectiva. Veamos:

De nadie es mi sombra. Tuyo y de nadie es el camino abierto.

De nadie es mi luz: se encorva en mis bolsillos como una sombra más, la nada en común del girasol.

Forma personal del vacío, el «nadie» absorbe los poderes diferenciadores del sujeto. Gracias a esa silueta de ausencia implícita en el «nadie», el sujeto del texto ostenta la posibilidad de ser alguien, por lo que su sombra no pertenece a otro que a sí mismo: «De nadie es mi sombra», sólo mía. La frase posterior a este sintagma, constituida de un endecasílabo casual, ratifica la suposición, pero lanzando a un futuro promisorio la acción potencial del texto con el sintagma «camino abierto» que insufla un hálito de optimismo libertario, redentor. Viene después una pausa estrófica y el autor retoma el vocablo «nadie», repitiendo en homoteleuton la construcción del *incipit*. «De nadie es mi luz», apunta ahora, recogiendo la cosecha positiva del enunciado anterior, el del

«camino abierto». Al «camino» sigue la «luz», que nivela la «sombra» del pórtico con un sustantivo de calidad opuesta; «sombra» y «luz» se confrontan en la balanza de una individualidad compuesta de pesos contrarios. Sin embargo, el segundo bloque de la pieza involucra sustantivos que complican el tejido semántico: «nadie», «luz», «sombra», «nada», «girasol», relacionados en un mismo campo léxico por una red de sinónimos y antónimos. Si añadimos al conjunto el adjetivo «común», atribuido al «girasol», veremos que se intenta establecer, metaforizando, una colindancia entre la situación particular del «nadie» privativo y la «nada en común del girasol». Tanto el sujeto como el «girasol» conservan una singularidad por la vía negativa, restando a cuanto los rodea la opacidad o el lustre de sí mismos, la «luz» o la «sombra» que emana de ellos y es sólo atribuible a «nadie» y «nada», el único aspecto que los une. Hay que apostillar, para estos fines, un planteamiento de Friedrich Schlegel acerca de la anulación de un orden y el carácter individual de esta aventura en tanto repercute la condición de nuestra especie:

Éste es el principio de toda poesía: anular el curso y las leyes de la razón pensante-razonante y volvernos a poner de nuevo en el bello desorden de la fantasía, en el caos originario de la naturaleza humana.¹⁸⁷

La porción VII del mismo poema “Signos primarios”, alzado sobre una mayor cantidad de registros que el fragmento anterior, aglutina una serie de planteamientos contradictorios dirigidos a abolir los temores personales, haciendo del padecimiento una panacea; en síntesis, purgación del efecto purgado con el efecto purgado. Así se pueden asumir, aunque de modo parcial, los últimos dos versos del texto, paráfrasis de alguna fórmula advocatoria de índole religiosa. Aquí la fuerza divina no radica en una

¹⁸⁷ *Poesía y filosofía*, Alianza, Madrid, 1994, p. 123.

entidad abstracta, sino en un objeto concreto que adquiere, incluso, connotaciones de fetiche contra los demonios de la hipocondría. El poeta incita a conjurar la afluencia de los pesares de cara a la finitud del cuerpo, es decir, la muerte. Dedicado al escritor Juan Liscano, el material parece encaminarse a un interlocutor en tono de proximidad y confianza; lo reafirma el uso de la segunda persona durante el primer segmento del poema rematado con un punto. No obstante, para el siguiente período, vira la persona del verbo y es el hablante quien profiere en primera persona la cláusula final, como queriendo empatizar la dramaticidad de la proposición con el objeto de humanizarla mediante la apropiación. No perdamos de vista que estamos ante una pieza de la que se pretende resaltar la tentativa individualizadora de averiguar resolver los dilemas del alma con las intransferibles facultades compensatorias de cada uno, sin que para ello sea menester localizar el viático en instancias ajenas. Observemos:

Tienes nombre propio
si excavas dentro de ti
y rechazas el miedo a morir
que lleva a morir
y aceptas el verbo que conduce
al silencio.
Piedra escrita del tiempo arrojado aquí
a nuestro lado
con los tallos frágiles en que reverdece el espíritu.
Libérame por mi hambre, de mi hambre
y por mi sed, de mi sed.

La condicional del segundo verso nos coloca *ipso facto* al filo de nuestro interés: sólo tener «nombre propio» fomenta conocerse; o mejor dicho, sólo a través del «nombre

propio» —sello de peculiaridad, acceso a nuestro mundo interior— se puede aspirar no ya a la unicidad, sino también a su exploración. El «nombre propio» es, pues, el garante de una integridad singular, pero es preciso ir más lejos, bucear a fondo, para corroborarla y, en el trayecto, abolir los temores. Tan así que la voz poética juzga que es necesario acatar «el verbo que conduce / al silencio», anulando las angustias del alma respecto de la existencia ulterior para merecer la posesión del «nombre propio», por lo que la originalidad de la persona se torna únicamente alcanzable mediante esta expiación del «miedo a morir». Hay que ver el «silencio» como la fase terminal de esta actitud, un punto en que cesa el bordoneo de la angustia y se arriba a un estadio de serenidad estoica. El período intermedio del texto, conformado de tres líneas, glosa la conjetura del anterior: la «piedra» representa una cifra material de esa realidad duradera en cuyo alrededor florece el cuerpo temporal, depreciado, «en que reverdece el espíritu». Desde una perspectiva ecuménica, Octavio Paz aquilata el confinamiento de la individualidad en el marco de ciertas tendencias de pensamiento, en las cuales la dificultad para asumir ciertos mensajes poéticos queda de alguna manera justificada por lo inalienable de los episodios vitales. Así, según el ensayista mexicano

Para la tradición oriental la verdad es una experiencia personal. Por tanto, en sentido estricto, es incomunicable.¹⁸⁸

A su vez, ligando esta noción de la irrepetibilidad con los menesteres del estilo que va pergeñando no ya el personaje literario, sino el poeta mismo en tanto que artista de la palabra, Bousoño observa que

¹⁸⁸ *El arco y la lira*, Fondo de Cultura Económica, México, 1982, p. 104.

la “individualización” se cumple con mayor perfección según se va alejando de los esquemas de “lengua” el contenido reiterado.¹⁸⁹

En el fragmento XIII del poema “Aire sobre el aire”, texto final de la colección homónima, asistimos a una exaltación de la «persona indivisible» como el ducto para trasponer la mediocridad de nuestras ambiciones interiores. O bueno, quizá más que conformismo, falacia, ceguera. El poeta denuncia la inútil veneración de unos ideales de espejismo, condenados de antemano al fracaso debido a sus risibles limitantes fruto de la testarudez inmovilizadora y la simulación rudimentaria. La pieza comporta el perfil de una arenga en la que en vez de apostarse el discurso en la sátira o la parodia, se aprovecha la coyuntura para exhortar de modo «urgente» a un cambio radical. La propuesta se abre a los confines y desdeña los horizontes “de vista corta”; pretende sumar perspectivas más que decantarse por la exclusividad de cualquier punto de mira privativo a su ostentor. El poema inicia con un «Yo» y un «tú», pero a partir del módulo segundo vira hacia un *nosotros* convidativo que da la impresión de englobar la asignatura de una colectividad. ¿A quién se dirige Juan Sánchez Peláez? Hay que advertir que el poema es el último del último volumen que publicó el venezolano, sin considerar, desde luego, el material inédito recopilado en la edición española de su *Obra poética*¹⁹⁰. La parábola del texto puede digerirse tal una desiderata testamentaria acerca de la probabilidad de incidir en transmutar el mundo —tal como quisieron los simbolistas utópicos— por medio de la revolución individual. Para nuestro autor nada es apto de alterarse si el impulso no proviene de la solvencia decisiva y activa de cada entidad personal. Así las cosas, Juan Sánchez Peláez se inclina por una mutación en

¹⁸⁹ *Teoría de la expresión poética*, tomo II, p. 462.

¹⁹⁰ Lumen, Barcelona, 2004.

cadena que repercuta en un cambio general de actitudes y mentalidades, de ahí que desde el principio opte por la sumatoriedad de las particularidades. Veamos:

Yo puedo quizás

y tú puedes

nos es urgente

eso sí

un barco velero

y esperar serenos

en nuestras costas y confines

nos es urgente

no vivir engañados

soplando y resoplando

llanuras y horizontes

por el ojo de buey

—de cara a la pared

hasta que amanezca

persona indivisible que nos unes a la vida

nos es urgente

tu anillo nupcial, tu esmeralda en nuestro dedo

y que distribuyas entre nosotros

albas o penumbras

y una rosa húmeda

con numen y sílabas de tus vergeles y praderas

amén y amén

al avistar nuestros puertos.

Entre la espera y la acción, la esperanza del viaje «urgente». Para las tres primeras estrofas, la voz convocante parece inclinarse por la huida, el desplazamiento espacial, como medida del cambio aludido; después, para el cuarto bloque, se apela a «no vivir engañados»; finalmente, el módulo de salida argumenta la legitimidad de la búsqueda rectificadora, aduciendo los accesorios de un desenlace alentador, las prendas con que unirse al arribo a feliz destino: el «anillo nupcial», «la esmeralda». Acción, verdad y compromiso en el fuero íntimo ensamblan la tríada de requisitos para conciliar «albas o penumbras / y una rosa húmeda / con numen y sílabas de tus vergeles y praderas». Pero la voz que nos habla está consciente de esta empresa irrealizable, por lo que, no sin hacer un guiño a la ironía, el sujeto parlante concluye su oratoria con el apéndice de un rezo: «amén y amén». La locución bordea la objetividad de la exhortación y la subjetividad de la plegaria. Para reforzar éste último componente, el de la subjetividad de la plegaria, hay que reproducir otro pensamiento de Bousoño que enfatiza la digna integridad del ser humano como la mínima célula de la sensibilidad comunitaria:

Ocioso es decir que cada hombre se halla, en efecto, individualizado. Tiene un determinado temperamento, una determinada inteligencia, unas determinadas dotes afectivas y sensoriales que distinguen de los demás hombres. Y tiene también una determinada experiencia de la realidad, un pasado propio, un determinado vivirse. Todo ello está condicionado, influyendo, modificando, alterando en grado en grado diverso cada una de sus percepciones, de sus pasiones, de sus sentimientos, y origina la individualidad a que estamos aludiendo.¹⁹¹

La cita quizá resulta obvia por este insistir en la unicidad de la persona lírica como la condición esencial del canto y el venero de la riqueza discursiva. Sin embargo, hay

¹⁹¹ *Teoría de la expresión poética*, tomo I, pp. 67-68

que considerarla para subrayar en qué medida la poesía de nuestro bardo parte de la individualidad tal un modo de inducir desde lo básico la dignificación del ser humano y sus deseos que honran su vulnerable naturaleza.

Antes de abandonar este tramo en que se ha decantado el peso del individuo en la balanza de tópicos pelacianos, compulsemos la proyección del sujeto poético según la visión del teórico Dominique Combe, quien parte del determinismo subjetivo de la escritura lírica para cercar la persona del género, ese yo que suele dominar el carácter de la voz con diferentes matizaciones. El profesor francés involucra como variable de la individualidad lírica la dimensión biográfica del texto, una cuestión que acarrea en principio la honestidad en la enunciación, aspecto que afecta en buenas proporciones la autenticidad del mensaje emitido desde la primera persona del singular. Y declara:

para alcanzar lo verdadero, la concepción biografista debe postular la sinceridad del poeta, que por tanto surge también como 'sujeto ético', pues este postulado remite no sólo a la psicología sino también y sobre todo a la moral, al plantear una actitud voluntaria y responsable del escritor frente al lenguaje: el poeta no sabría 'mentir', es decir, no podría tener la intención de engañar a su lector. De este modo, el sujeto poético, que es a la vez el sujeto real, es en primer lugar un sujeto ético, plenamente responsable de sus actos y palabras ¹⁹²

No deja de resultar atractiva la idea de un sujeto ético que funga como filtro del grado ya no de verosimilitud, sino de verdad experiencial, que absorbe el poema. De aquí la relevancia que cobra, en los planteamientos del señor Combe, un sujeto empírico y un yo impersonal como los canales de la naturaleza genuina o ficticia del bagaje poético. Sin proferir juicios de valor, Combe sopesa con igual urgencia los aportes del sujeto

¹⁹² "La referencia desdoblada: El sujeto poético entre la ficción y la autobiografía", *Teorías de la lírica*, compilación de Fernando Cabo Aseguinolaza, Arco Libros, Madrid, 1999, p. 129.

empírico, a efectos de la pieza de índole confesional o arraigada en los terrenos de la subjetividad; o bien, a efectos de la que se propone la diálisis de un asunto localizado en el ámbito de una objetividad de protagonismo individual o colectivo. Lo consigna la idea de que

la conciliación de la presencia gramatical de un yo con la exigencia estética de objetividad pasa por forjar el modelo de un 'yo impersonal'¹⁹³

En virtud de esta dualidad que incrementa las opciones emisoras del sujeto poético y el tratamiento de situaciones colectivas o individuales desde la trinchera del yo, puede el autor procesar en su texto la empatía o el egotismo, el despliegue de ese yo hacia la esfera de la otredad, o su repliegue hacia la gruta de una individualidad concentrada o cerrada a la ventilación de temáticas públicas. Con Hugo Friedrich, Combe intuye las posibilidades de codificar el desarrollo de una realidad exterior en paridad, asimismo, con el desarrollo o el estado del yo en el claustro de su propia integridad. Los poemas que hemos revisado regeneran, hasta cierto punto, esta premisa. Lo que sucede afuera del sujeto, al margen de su conflicto, determina este conflicto, y viceversa, dentro de una simbiosis que da prueba de la reciprocidad entre las alteraciones del diorama de la realidad externa del mundo y la íntima del sujeto poético. Escuchemos a Combe:

Friedrich no deja de vincular estrechamente la despersonalización del sujeto con la desrealización del mundo y con la descosificación de los objetos, dentro de un amplio movimiento de abstracción¹⁹⁴

¹⁹³ *Ibid.*, p. 131

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 136.

Como vemos, al despojamiento identitario de la persona lírica, compete también una degradación del «mundo» y una inanición de los «objetos». La nada asume la crítica del momento histórico y la depauperización del sujeto lírico como el centro energético del fenómeno escritural.

Para concluir el presente apartado, podemos recapitular diciendo que a lo largo de estas páginas nos hemos acercado a los cuatro asuntos, temas, motivos o cuestiones capitales del repertorio pelaciano. Estos son, cabe recordarlos, la mujer, la infancia, la ciudad y el individuo. Gran parte de los poemas del venezolano se incardinan, pues, en alguno de estos grandes dominios semánticos. Por ejemplo, cuando se discurre en torno a la experiencia de rasgos eróticos o se hace mención de la madre, la nodriza o la compañera del sujeto poético en calidad de presencia central en el poema, el tópico del principio femenino, de fuerte injerencia en el surrealismo, se vuelve efectivo. De igual modo, tomando en cuenta que la memoria y la nostalgia constituyen unas de las principales aficiones del espíritu pelaciano, tenemos que el mundo del pasado infantil, hasta cierto punto mitificado, se convierte en la capital de estos simulacros de sentida reminiscencia, manifiestos en la explosión de sugestivas imágenes, de acusada estirpe panteísta, que reconfortan el ánimo y revelan las claves básicas de las filias psíquicas. Lo mismo acontece con la materia citadina, que auspicia tanto la escenografía urbana, aunque de forma diluida o tenue, como el “drama en gente” (por mentar el título de un libro de Fernando Pessoa). A este respecto, la nota señera del aire metropolitano en la poesía de Sánchez Peláez no es del todo feliz sino crítica. Los sublimes dardos de sus visiones y conjeturas aciertan en la denuncia del hombre civilizado que se ve alienado por una nueva esclavitud, la del trabajo y el consumo. En sintonía con el programa del surrealismo, nuestro autor pugna por la libertad, el deseo y la desinhibida epifanía de la imaginación transformadora. El hecho de tener sus esperanzas en la consecución de

la utopía, orilla al sujeto literario a vivir en permanente desfase de la realidad, cuanto más si ésta resulta descarnadamente pragmática, cínica o utilitarista. La alternativa del sueño, o del diorama onírico, deviene entonces necesaria y oportuna, razón por la cual la poesía citadina de Sánchez Peláez, y sobre todo la de su volumen segundo *Animal de costumbre*, no cesa de sufrir la interferencia de la perspectiva subconsciente, que, por así decir, boicotea la asimilación razonada, la comprensión lógica del exterior. La voz poética renuncia así a la conformidad y se decanta por la problematización de ese medio que si bien resulta estimulante, revelador e indicial, cristaliza también bajo la apariencia de un mundo en ocasiones hostil y repulsivo, lo mismo que la sociedad que lo conforma. Y es a partir de esta deducción que consideramos que el fuero interno, o de la individualidad, configura el ámbito sagrado, el espacio inmaculado por el cual la persona busca dignificarse al margen del momento histórico que lo rodea, enfatizando sus intereses locutivos en su propia circunstancia, o bien, replanteando las preguntas universales de la especie humana de cara a los misterios ontológicos que lo corroen. Ya el crítico y docente Argenis Pérez Huggins había dilucidado en el yo una cifra de los tres «contenidos temáticos fundamentales» de la «evolución poética» de Sánchez Peláez, localizándolo en una segunda plaza, entre el dominio erótico, como la materia esencial, y la del «tiempo existencial», en tercer sitio. Para Pérez Huggins este yo en el que podemos avizorar el reflejo de un humanismo individuado se manifiesta por

disolución y reafirmación en implicaciones mutuas con la búsqueda de sí mismo y el vacío existencial.¹⁹⁵

¹⁹⁵ “Juan Sánchez Peláez: Tres constantes temáticas en su poesía”, *Revista del Instituto Pedagógico*, 7, IUPC, Caracas, 1975, p. 113.

De ahí el acento que el bardo de Guárico coloca en el enaltecimiento del individuo en tanto que depurada conciencia de la experiencia vital y las incógnitas ulteriores que la determinan. Consta en la singularidad por la que se pugna en distintos poemas suyos y en la radicalidad de su lenguaje o peculiar propuesta estilística. Esto no significa una renuncia a la cohesión social en favor de un proyecto de afirmación mística; todo lo contrario: la solidaridad y la empatía que destila el discurso de nuestro poeta, como lo veremos adelante, puede verse igualmente, más allá de aquellas líneas de conducta del ideario surrealista, como otra asunción de esas actitudes de dignificación humana que emprende sutilmente, o casi siempre de manera inadvertida, Sánchez Peláez. Pasemos ahora a comentar los compromisos que afectan sus criterios de locución poética, como parte de esta misma red de responsabilidades y condicionantes.

4.3.2 Silencio y palabra, libertad y examen.

Hay en la poesía de Juan Sánchez Peláez ciertas posturas frente al discurso que suelen devenir en fijaciones. Nos referimos al papel contrapuntístico que ejercen de mutuo la verbalización y el sigilo, que permiten a su vez una apertura para dirimir y el designio por asumir en el registro poético un instrumento de aquilatación de la realidad. Estos binomios de variables se hallan estrechamente ligados en tanto que el poeta hace del evento locutivo el radio de su proclividad valorizadora en aras de una holgura formal bastante plural como para albergar distintos tonos de exposición. Hemos visto ya los artilugios por cuyo medio la prosa o el verso, la sentencia o el versículo, se prestan a soportar contenidos que sirven variados cauces de ponderar el orbe. Pero de pronto el hablante se calla, opta por la contracción en mitad de la catarsis; el flujo de la palabra se constriñe y mengua la profusión caligráfica o imaginística. Tengamos presente que

en Sánchez Peláez el decir poético está firmemente compenetrado con el compromiso moral. La honestidad con la efusión verbal determina grados de pertinencia. No hay necesidad de acudir a la hoja en blanco si nada hay por enunciar. La vocación lírica no se presta a la divagación estéril. Lo interesante, sin embargo, acontece cuando esta correspondencia ética sostenida entre la necesidad expresiva y el acto de escritura da cabida a los percances del programa creativo. El poema refleja entonces, tal un cuerpo equivalente, la ruta crítica de la inefabilidad, el epicentro de la aridez interior. Tramos de sequía, grietas y escampos afloran en la plasmación del poema como síntomas de una intermitencia causada por el desfase entre las implicaciones de un sentido poético en dificultades y la emergencia de recursos para transcribirlo. Un material de *Rasgos comunes*, “Hora entre las horas”, que citamos previamente a propósito de los moldes estróficos asumidos por el ímpetu del bardo de Guárico, recoge un par de dísticos que ilustran esta lectura del *corpus* pelaciano. El primero atañe a la entrada del poema y el segundo, curiosamente, al desenlace. Así comienza

Hora entre las horas frente al texto inmóvil
o las pupilas de Valparaíso,

y concluye

grande o pueril azoro
nuestro atribulado silencio.

Por un lado, la impotencia productiva del autor-lector que compone o lee «frente» a la belleza de un diorama tropical; por el otro, la codificación de esa belleza perturbadora cual agente catalizador del «atribulado silencio». El «azoro» se impone y eclipsa la

disensión del pensamiento. El resultado de esta acción consiste en la neutralización de un impulso escritural, o sea, metaliterario, que cede a la tematización de su aborto. El despliegue del poema aglutina las estancias por las que las vacilaciones se deslastran para concretar el advenimiento del verdadero tema de la pieza, previo al naufragio de las capacidades fabriles. En este contexto, ya el poeta y académico Eduardo Chirinos postuló en su libro *La morada del silencio* la constante mancuerna de la palabra con el silencio en las grutas del bagaje hispanoamericano, rastreando en el ritmo oral y en el gráfico, en los encabalgamientos y el balbuceo, una presentización de esta indisoluble pareja de variables condicionales de la voz poética.

Esta llamada al laconismo verbal y al formalismo de bajo perfil acogida en la persona lírica de Juan Sánchez Peláez, embona con un linaje que remonta de la Grecia arcaica a los eslabones fundantes de la poesía contemporánea, como lo ha elucidado George Steiner en un ensayo oportuno de su volumen axial *Lenguaje y silencio*:

La elección del silencio por quienes mejor pueden hablar es, me parece, históricamente reciente. El mito estratégico del filósofo que opta por el silencio debido a la pureza inefable de su visión o a la falta de preparación de su auditorio tiene precedentes muy antiguos. Constituye el tema de Empédocles en el Etna y de la distancia gnómica que guardaba Heráclito. Pero la elección del silencio por parte del poeta, el escritor que a mitad del camino abandona la modelación articulada de su identidad, son cosas nuevas. Se presenta, como una experiencia obviamente singular pero formidable en sus implicaciones generales, en dos de los principales maestros, forjadores, presencias heráldicas, si se quiere, del espíritu moderno: en Hölderlin y en Rimbaud.¹⁹⁶

¹⁹⁶ “El silencio y el poeta”, *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre literatura, el lenguaje y lo inhumano*, Gedisa, Barcelona, 1982, p. 76.

Ventilamos este precedente a fin de adscribir la inquietud de nuestro vate por el sigilo en el marco de una tendencia universal que parte, en un compás tan inclusivo que abre sus horizontes a los confines de la tradición, de «ciertas metafísicas orientales», tales como «el budismo y el taoísmo», en cuya disposición

se contempla el alma como si ascendiera de las toscas trabas de lo material, a lo largo de ámbitos de perceptivos que pueden expresarse en un lenguaje noble y preciso, hacia un silencio cada vez más profundo.¹⁹⁷

No obstante, como lo puntualiza Steiner, al margen de tópicos hereditarios parece que desde lo inmemorial el

poeta busca refugio en el mutismo. Y entonces el impulso ascendente, la verbalización de lo que hasta entonces era incommunicable se presenta con un milagro de simplicidad [...] Es como si la gracia de la significación divina fuera tal que, ante la persuasión del poeta, pudiera traspasar nuestras más naturales, nuestras más prosaicas imaginaciones.¹⁹⁸

El silencio acecha, pues, como una inminencia, una condición tácita del acto escritural que pauta tanto el molde poético que elige la efusión del contenido como los vacíos semánticos de los propios contenidos, concernientes a su asentamiento. Refiriéndose a Mallarmé, esta permanente inminencia del silencio será entendida por Hugo Friedrich como una «proximidad del imposible»:

El silencio penetra en su poesía mediante las cosas “mudas” (en tanto “suprimidas”) y una lengua que, al paso de los años, deriva más económica en su vocabulario y cu-

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 34.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 68.

yos acentos se hacen siempre más discretos [...] El poema ideal sería “el poema mudo, en blancos” [...] En todas estas frases observamos un resurgimiento del pensamiento místico por el cual la insuficiencia de la lengua resulta de experimentar una exigencia absoluta. Esta mística deviene una mística de la nada, lo mismo en Baudelaire que en Rimbaud, una mística de la trascendencia vacía.¹⁹⁹

La horma poética de Sánchez Peláez simpatiza con el adelgazamiento de la locución y la mengua del continente; del verso cargado de imágenes opulentas, salta a la prosa de escasa calidad mimética que rinde indirecto homenaje al escampado verbal del autor de *Un coup de dés*. ¿Resabios místicos? Lo probaremos. Cierto es que para acercarse, rondar el objeto del deseo o atisbar las prefiguraciones «del imposible», es menester procurar silencio, medirse con la quietud vocabular, la ausencia de palabra. El sigilo como requisito para la contemplación evocativa o la convocación de lo deseado. Esta vecindad con la aposiopesis, o con el discurso que de pronto cesa, tiene un aviso en el pensador Ramón Xirau:

Hay que regresar a lo ilimitado, lo silencioso por impronunciable, para saber que en este silencio imponderable está también la palabra que nos pondera.²⁰⁰

En una cavilación similar, aunque planteada de manera contraria, José Ángel Valente apuntó, desde la empatía que concede la investidura de poeta, que en lugar de que el silencio contenga a la palabra —cual señala Xirau—, es la palabra la que contiene al silencio, yaciendo ahí cuando renunciamos a ella, o bien, cuando estamos por articular una oración que no implique un trato meramente «instrumental» con el vocablo, sino

¹⁹⁹ “La proximité du silence”, *Structure de la poésie moderne*, Le Livre de Poche, Barcelone, 2004, pp. 165-166.

²⁰⁰ *Palabra y silencio*, Siglo XXI Editores, México, 1968, p. 117.

revelador en sí mismo: palabra que nos transporta y erige, que nos ayuda a trascender y nos constituye. Veámoslo:

La palabra va siempre con nosotros aunque callemos o sobre todo cuando callamos. Porque la palabra no destinada al consumo instrumental es la que nos constituye: la palabra que no hablamos, la que habla en nosotros y nosotros, a veces, trasladamos al decir.²⁰¹

Pero otra alternativa de privilegiar el mutismo la encontramos instilada en el poema “XVII” de *Animal de costumbre*, donde el autor renuncia a la consagración de su circunstancia, generada en el fondo de sí, para donar el protagonismo de la trama a pulsar el aporte intrínseco de las etnias ancestrales. Mediante la recreación escénica de costumbres, ritos, prácticas y atavíos, el poeta direcciona el foco a los resabios de sabiduría empírica y concordia plena concentrados en el recorte de tal *modus vivendi*. Después de todo, Sánchez Peláez ensalza la imaginación afónica sobre el aspaviento de la profusión verbal. En lugar de hablar, el sujeto calla y contempla la secuencia de lienzos animados que constituyen sus visiones. En vez de contaminar las figuraciones de su evocación con las ráfagas de un egotismo humilde, ofrece la palestra del poema a posicionar un paradigma de existencia ajeno que dignifica, tangencialmente, el suyo propio. Durante los bloques iniciales, el sujeto participa de sus atisbos como testigo pasivo, limitándose a presenciar más que a interactuar con el personaje heroico que absorbe la radiación del cuadro, el «antiguo guerrero» embajador de una prehistoria amueblada con usos de talante ceremonial que suponen la anhelada coherencia entre el dicho y el hecho, la petición y el resultado. La armonía vital que demanda el ideal pelaciano está fuera de toda lógica y cala hondo en la recepción hierática del entorno

²⁰¹ *Variaciones sobre el pájaro y la red*, Tusquets, Barcelona, 1995, p. 62.

natural, en cuyo seno el hombre tendiera a fundirse conciliando el deseo y el hallazgo,
la distancia y la meta. Apreciémoslo:

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 tan nostálgica que ya no tiene significado

Se escucha en la otra orilla.

Veo, danzando entre las hojas verdes y la hoguera,

Al antiguo guerrero,

Libre de riesgo, como en colina de recreo.

Cuando el Océano es infranqueable,

Cuando la limitación humana es grande, y

corremos en busca de perdices, maíz y el

somnoliento fósforo como la lluvia,

Vuelvo a hablarle al antiguo guerrero.

El huésped invisible, adornado con bellas plumas,

Me detiene en el umbral de su casa,

Con un gesto

Ciego

De amor.

El «antiguo guerrero» se torna después «huésped invisible», cuando abre las puertas de su «casa» al sujeto presencial que lo ha venido observando en la pantalla de la ficción a través de la «cascada», la «orilla» del río, la pradera, el fuego, la «colina», el «maíz». El tránsito de la nominación no mengua la credibilidad del individuo; pese a volverse «invisible», el «guerrero» prodiga generosidad; el sujeto está consciente de la alucinación, pero se confía a su método averiguatorio. Al cabo, este personaje en que se concreta el don y la pericia de un mundo primigenio semeja estrenar al yo lírico en los misterios indispensables «Con un gesto / Ciego / De amor», escindiendo los muros de su tienda a alguien que aspira a pertenecer a un linaje de elegidos con la disposición al diálogo. «Vuelvo a hablarle al antiguo guerrero», leemos al término de la penúltima estrofa. El silencio se rompe tras la prudencia invertida en visualizar las enseñanzas de la fabulación. Es preciso acechar para musitar, ver para emitir vocablo. Una frase de la misma estancia refuerza este aserto: «Cuando la limitación humana es grande». Sánchez Peláez enfatiza la fatalidad de los impedimentos. En relación a lo que nos interesa, podemos elucidar la oportunidad de guardarse las palabras en vez de sacrificarlas en tentativas de dudoso alcance. El vate aguarda el momento insoslayable para convertir la dicción en un acontecimiento, sea en el marco de la anécdota o en el plano metapoético. Una inferencia de Octavio Paz en *El arco y la lira* complementaría nuestra deducción:

El aprendizaje no consiste en la acumulación de conocimientos, sino en la afinación del cuerpo y el espíritu.²⁰²

En la siguiente muestra, constituida por el fragmento X de la pieza “Otra vez otro instante”, adscrita a *Filiación oscura*, asistimos a una ruptura de la fonación con

²⁰² *El arco y la lira*, p. 103.

la voluntad de pronunciarse. La herramienta expresiva yace ahí, disponible al cantor, pero la facultad poética se encuentra disminuida. El sujeto, identificado con el poeta mismo, exhibe las trabas para articular un cuerpo lírico plausible, viéndose orillado a roerle los zancajos a ese yo experiencial que en buena medida contribuye a alimentar los argumentos del escritor. El poeta y el hombre marchan cada uno por su lado; o, corrigiendo, el bardo va rastreando las huellas de la persona que lo respalda, sin poder reproducir cabalmente sus vivencias con la dicción caligráfica. Un aire de indignancia ronda el conflicto: el autor que Sánchez Peláez modela en el texto sufre ora la pobreza de los medios elocuentes, ora la insuficiencia anímica fundamental para detonar el vértigo del bagaje poético. El hombre anda por delante, imbuido en el periplo de sus escollos, y, a la vez, el compositor que porta embozado bajo el traje de las dificultades cotidianas no está en aptitud para codificar satisfactoriamente las peripecias de aquél. La coexistencia de ambas caretas en la unidad del sujeto poético acarrea una dosis de ofuscación en cuanto a lo que le toca arrostrar a la una o a la otra; o bien, entorno a las cualidades que debieran complementar su respectiva privacidad. Por ejemplo, sobre la línea que reza «El ímpetu, la evidencia abrupta de mi ausencia» vacilamos si dicho arrebatado comprueba la extrañeza del amanuense o del individuo vital que irriga los poemas con sus tratos seculares. Los cables que regulan el funcionamiento de los dos hemisferios de la personalidad tienden a cruzarse intencionadamente. El venezolano denuncia su respectiva imbricación detractora, en aras de la cual el lenguaje amaina para respetar la carencia de razones para ejecutar la cítara del poema o, en su defecto, el poeta se descubre indispuerto a entonar las eventualidades del sujeto que lo azuza:

Yo voy por mi laúd, descalzo

El poeta se ausenta en el árbol de mi mudez.

Recoge a la zaga, en confines, mis fetiches vacíos.

La ciega de amor en su cima no ve mis girasoles.

Miseria en mis viajes por tan exiguo equipaje.

El ímpetu, la evidencia abrupta de mi ausencia.

Por el náufrago ruega mi bella de brazos cruzados.

La mujer, «mi bella de brazos cruzados», desfila tal un *deus ex machina* que desata la probabilidad de rescatar al «náufrago» del piélago infecundo que cohibe el desarrollo poético y, por ende, reduce a la mitad la visibilidad del sujeto en la sinergia que significa la integridad del poema. He ahí la justificación del verso «La ciega de amor en su cima no ve mis girasoles», impregnado de contenida frustración. Unas palabras de Gaston Bachelard nos ayudan a complementar nuestra exégesis del poema, mismas que postulan en las vetas de silencio la potencialidad de un «pensamiento oculto», o bien, sosegado:

Es preciso comprender que el principio del silencio en poesía es un pensamiento oculto, un pensamiento secreto. [...] Buscando un pensamiento oculto bajo los sedimentos expresivos se desarrolla la geología del silencio.²⁰³

Más allá de la catacresis mineral, el tratadista concede al sigilo un valor expresivo, el del mensaje omitido que se erige como la incógnita del texto poético y, por ende, en un aspecto positivo en la medida que sirve en calidad de estímulo de la investigación del fenómeno lírico que desarrolla el autor como indagador de sí mismo y el lector en su papel de rastreador de la sustancia poética de la pieza literaria. El silencio se vuelve

²⁰³ *El aire y los sueños*, Fondo de Cultura Económica, México, 1993, p. 309.

entonces un indicador de la libertad que tanto el autor como el lector precisan a fin de consumir las tentativas del poema, cifra del examen de una realidad concreta.

Si en el poema recién citado la «mudez» cumple un papel ambiguo, aunque punzante en su *rôle* de restricción propiciatoria, la pieza “III” del libro *Lo huidizo y permanente* vislumbra en el deparo de la formulación lírica una tabla de salvamento. El vocablo es una plataforma a la deriva de la zozobra; el sujeto, reflejado de nuevo en el autor, y al revés, se aferra a esta plataforma como al único bien de su propiedad, a la certera posesión de su hacienda. La zozobra adquiere sentido, por otro lado, en la gravedad del vacío; el riesgo no yace en la amenaza corpórea, sino en la inminencia de la nada en riesgo de expansión. Por el solo hecho de existir, la «palabra» implica un devenir benéfico signado por su misión reveladora, vinculante, consubstancial a la comunión. Al margen suyo, laten las tinieblas de una suerte de afasia entendida como privación del verbo exacto o incapacidad para condensar el relámpago de la materia poética. Pero la voz que conduce el texto se regocija por detentar el favor del numen incierto que inspira el acto creador. No profiere quejas ni perfila malos augurios, todo lo contrario: al referir el instrumento comunicativo por antonomasia, el vocablo, ficha las semillas de un elogio. Pese a sus evanescencias, la «palabra» es un puerto seguro que, por ello mismo, comporta un escenario de plenas libertades. Dada la versatilidad implícita en la infinita red de combinaciones que permite el lenguaje, su condición se torna incondicional, abierta a una permanencia eterna: vaivén que se resuelve, por su constante dinamismo, en una quietud ilusoria:

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.

Recapitulando, advertimos que la «palabra» —consigna del poema y clave *morse* de la vocación literaria— puede avistarse como una excepción a la regla, una mancha en el paisaje, una casa en el viento. El resto del cuadro, el cúmulo de elementos que la rodean, asumiría el polvo, la niebla del silencio funcional que la recubre. Adherido a los reductos del vocablo, el autor renueva su licencia de viaje a expensas del lenguaje y barrena las propias limitaciones; resucita cada jornada no sin purificar las «aguas» de sus alrededores; legitima su entorno. Por el carácter excepcional de la «palabra» respecto de un orden externo, el oficio lírico desemboca a una extranjería que resalta su marginalidad y restituye de una forma cíclica la voz poética al sitio indicado de su emisión: la penumbra del mundo, los pliegues inciertos, fronterizos.

Si en la pieza anterior el silencio se aparece sometido por las eclosiones de una palabra ubicua, incondicional, en la que veremos la oportunidad de la palabra tiende a relativizarse ante la opacidad de las incógnitas, contrastando de manera decisiva en la pizarra del mutismo. El sujeto, de nuevo identificado con el autor literario, se vuelve sobre sí mismo, desafiándose, retándose a enfrentar mediante la ejecución del verbo poético los «verdaderos misterios». Despunta un amago de imprecación; la persona textual reniega de sus designios temáticos, poniendo sobre la mesa otras urgencias y materias de mayor preocupación. «Apuras el sabor de lejanos mediodías», rubrica en tono sarcástico, denunciando la placidez de ciertos tópicos y aceptando de antemano tener que abocarse a musicar el bagaje de los recuerdos. Por algo el poema, incluido en *Rasgos comunes*, se titula “Oh el trapiés”. En el fondo, la voz poética justifica su irresistible filiación al tópico del tiempo, en detrimento de la pasividad vocal para con los rubros de la trascendencia. Primero está la plegaria de los «desconsolados», el

soliloquio de las cuitas. El corazón se impone a la exploración de los arcanos. Entre sacrificar el hallazgo del razonamiento o pivotar la olla exprés de una incontenible nostalgia, el poeta opta por lo segundo, reivindicando una vez más la demanda del asunto memorialístico por encima del tornasol de las interrogaciones hipotéticamente profundas. Juan Sánchez Peláez intenta compensar las proclividades de su báscula. Ni otorga demasiado peso al expediente de los enigmas vitales ni recarga el plato de las reminiscencias; tanto la indagación espiritual del sujeto ostenta su protagonismo en calidad de estado, método o procedimiento, como también las estampas de la retentiva que irrumpen sistemáticamente en el discurso. Observemos, sin demora, la evidencia:

Oh el traspies, el hueco de nuestra sombra, y ninguna lágrima redonda. Oh muy tunante que olvidas, muy parlanchín, callas ante los verdaderos misterios. Apuras el sabor de lejanos mediodías. Pero el tiempo se pegó a tus botas, la nieve que quieres arrojar por las ventanillas del tren. El tiempo que es un tambor en el vestíbulo de los desconsolados. Oh aquel susurro en el viento mudo de la hora febril.

La mudez aflora como una muestra de cobardía. No basta sólo con el decir poético, independiente de su mensaje, sino con un parlamento desenmascarador que se aboque a la consecución de la quintaesencia, discontinuada por la exaltación de la pena como razón primordial de la escritura lírica. De la palabra elusiva a la palabra valiente, es preferible el silencio; mas, entre corresponder los apremios de la interioridad afectiva o los de la complejidad existencial, el poeta se inclina en esta prosa a elegir la causa de la querencia, donde el máximo grado de conmoción, confirmando así que la poesía debe seguir encarnando una categoría reservada a decantar la experiencia inalienable. El último tramo del poema conlleva, al respecto, un registro: el vendaval del instante

poético, que nadie oye debido a su carácter íntimo, atesora la cápsula de un sugestivo pasado.

Referir los jalones que sostienen palabra y silencio en el léxico de una obra implica orientar la discusión hacia el ámbito de la metapoesía. No solamente mudez y enunciación asumen una connotación dramática, sino también literaria. El sujeto calla, por supuesto, pero igual el autor, dudando sobre la pertinencia de su decir o sufriendo los avatares del proceso creativo. En la siguiente pieza, rotulada justamente “Poema” y recogida en la misma colección que el texto previo, el bardo venezolano recurre a la metáfora del espejo para mentar la correspondencia que priva entre quien escribe un poema y aquel que debe verse reproducido en él, que no es otro que el mismo poeta. No obstante, Sánchez Peláez los diferencia: uno es el que apunta y otro el que emerge paulatinamente en la figuración del texto. Si el poema no puede ser completado por la ausencia de la palabra exacta, la figura del yo reproducido quedará así incompleta o mutilada en el texto. De lo contrario, apareciendo el vocablo preciso, el vate —que no es otro que el yo real— reanudaría la confección de su autorretrato hasta iluminar su perfil, dotar de vida su yo literario. Palabra y silencio combaten mientras transcurre la composición, mas la primera sucumbe cuando la plasmación de la pieza se interrumpe a causa de la palabra volátil que no se deja capturar o aprehender para la conclusión del rompecabezas que es la aventura de escribir el texto poético. Apreciémoslo:

De esta suavísima, tierna, relampagueante palabra
hay un oscuro susurro,
ella vuela sin cascos como la perdiz
o se recoge en el hueco de
tu mano;
hasta que no la halles

continuarás en el reflejo, en la mitad
en lo entrevisto;
o revolverás tus legajos,
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.

Los cuatro últimos renglones abrevian el dilema del vocablo ausente que impide una solución. La variable estética sale a flote: «no sabes si / apagas o no tu endecha fuera de / tono», leemos. Pero el poeta hierve en los motivos de su empresa, en la premura del ardor obstruido: «calientas con el borde / luminoso de tu mejilla una campana», reza el desenlace. Lo vemos fatigar las instancias de su gabinete, airado por topar con la clave expresiva que redondee de la pieza. Mientras, el «atribulado silencio» cierra su espectro sobre los papeles. Nos resulta llamativa la tríada de adjetivos con que se califica el perdido eslabón de la trama: «suavísima, tierna, relampagueante palabra». Un soplo de ironía semeja preludiar el poema; sin embargo, por la disparidad de los atributos «suavísima» y «tierna» con «relampagueante» todo indica que el autor ha querido nombrar con fidelidad la naturaleza del vocablo lírico, apto como la «perdiz» o la criatura que se «recoge en el hueco de / tu mano», pero huidizo, fugaz como la velocidad de la luz. Juan Sánchez Peláez ha inscrito un poema sobre la vicisitud de concebirlo, asediada por la marea de un silencio desquiciante percibido tal una cuenta regresiva, un recordatorio de la crisis vocabular que impide romper el mutismo con la voz adecuada.

Con el fragmento IX de “Signos primarios”, el más largo poema en porciones de *Rasgos comunes*, asistimos a un encumbramiento del pregón lírico. El oído, la vista y parcialmente el tacto permiten esta canonización. Gracias a los sentidos el verbo se realiza a través de las analogías que es capaz de suscitar. Esto aduce a concluir dos cosas: una, que la palabra se encuentra hipotecada por los influjos de la sensorialidad; y otra, que la alta solvencia pictórica de los contenidos abarca tanto el plano abstracto como el figurativo, procurando la combinación, aunque cebándose más en el segundo. El poema confirma los rasgos de una poética; los rasgos y los plazos, las ambiciones. La voz poética transita de la misión estética a la ontológica, para después cumplir su función suprema: metamorfosear la palabra en experiencia vital y no necesariamente al revés: la anécdota en poesía. Surcando el silencio de fondo o la mudez crítica, el vocablo poético auspicia la belleza y el conocimiento; sirve al placer de la percepción y a los lances de la trascendencia. Lo interesante, repetimos, es la dirección del ciclo por medio del cual los confines de la actividad poética acaban disipándose para vertir en materia tangible las potencias de la dicción estilizada. Observemos:

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.

Eufonía y brillo, fulgor musical, parecen coronar las cualidades del lenguaje artístico. No apuntamos “lenguaje escrito” porque antes que nada las <<palabras>> descubren su barniz por conducto de la oralidad. <<Suenan>>, advierte el poeta. La comparación que sigue al verbo dibuja una sinestesia. Una vez escuchadas, las <<palabras>> semejan insectos coruscantes, <<animales de oro>>. En lugar de oír una sonata, nos imaginamos

un chasquido en el rincón: las minuciosas tareas del escarabajo. Pero el autor opta por «animales». Se despliega así la sensación de temeridad: las «palabras» son felinos que rugen desde la gruta de nuestra interioridad, violentando el silencio; «animales de oro»: leones, pumas. El oído, la vista. El tacto acude en el módulo posterior, que en tan sólo dos líneas resume el genio vehicular de la escritura. Rozando lo inalcanzable, rasguñando lo inasible, el poeta no hace sino ensanchar los linderos del universo. Las rutas exploradas con la tentativa de la dicción poética se embebecen de «palabras», tatuando una totalidad —«el todo y la nada»— con el sello del verbo. El «vértigo» emanado de esta labor inútil de alfabetizar lo insondable parece cesar de momento, al punto que las «palabras» se tornan prescindibles o quizá soslayables, cediendo a una realidad virtual e imaginaria el botín de la literatura. El círculo se cierra. La poesía cumple su ciclo.

En la esqurla IV de “Por cuál causa o nostalgia”, poema que otorga título al volumen homónimo, la escritura lírica surge como ejercicio avalado por la potestad del alma, y no absolutamente por el filtro de los sentidos. Sánchez Peláez categoriza. El tacto sirve para rubricar, pero la predisposición anímica para enmendar lo anotado en un primer momento. El dedo «índice» se manifiesta como el preámbulo del oficio; antes de ingresar a la caja de resonancias que significa el juicio fabril, el texto late en la materialidad de su grafía, lo que invita a inferir una afinidad sistémica del autor con el automatismo compositivo de los surrealistas. La diferencia radica en la mesura y el distanciamiento con los que el bardo de Altagracia de Orituco asume los aportes de la fórmula; o sea, el modo en que frecuenta esta fórmula para después proceder a confiar la autenticación del poema a las pautas del alma o de la interioridad. Conmoción antes que virtuosismo imaginístico: lealtad a las pulsaciones del instante poético. En suma, atestiguamos un deslinde entre la dimensión tangible y psíquica de la escritura, donde

el silencio pudiera llegar a embonar con el aspecto mecánico de ésta —custodio del diamante en bruto que es el coágulo de emoción— y con el consciente o intelectual, abocado a limar ese diamante. Por un lado, la implosión del argumento; por el otro, la sedimentación. Verifiquémoslo:

Me siento sobre la tierra negra
y en la hierba
humildísima

y escribo
con el índice
y me corrijo
con los codos del espíritu.

Hilo mis frases de amor
a la intemperie
bajo los árboles de muda historia.

Celebro los olvidos eternos
de mi tierra negra y ensimismada.

Al fin por fin
hago este día más límpido.

Y un caballo de sol
que se asoma a lo imposible
como estrella de mar
fugaz
relincha en todas las ventanas.

El tercer módulo estrófico denota ya la hondura de afectos. El ambiente idílico hace las veces de testigo en la soledad del paraje, a usanza del género pastoril de la Italia renacentista que tuvo digno sucedáneo en las églogas garcilasianas. El aislamiento de la ciudad y la apiñada congoja lo delatan. Hasta cierto punto, Sánchez Peláez concibe involuntariamente un poema con adherencias congénitas a las del género mencionado, sometidas, claro, a la criba de una poética gestada en la matriz de las vanguardias de la modernidad. Los «olvidos» asumen un triunfo sobre la desazón, indispensable para consumir la purga del fuero íntimo, aligerándolo de cualquier lastre o pesar. Luego, considerando el imperioso optimismo del último tramo estrófico, el sintagma de «lo imposible» puede asimilarse como un ilusionante más allá. La «estrella de mar» sella esta posibilidad, uniendo ecosistemas y fronteras vitales en una iconografía celeste y marítima. Así, por ejemplo, el «caballo de luz» contrasta con la presunta negatividad de «lo imposible», generándose de tal modo un oxímoron semántico que contribuye a definir contornos, potenciando la imagen. He ahí cómo el silencio de pausas y cortes acompasa la palabra, favoreciendo apacibles engarces que afinan la tersura con que la quietud y la dicción acondicionan un tejido sin pespuntos problemáticos. El mutismo y el vocablo no se confrotan ni repelen. Se armonizan y reclaman mutuamente.

Acordes con la senda discursiva que atisba en la espiritualidad el sustentáculo y la cobertura de todo afán indagatorio, la fracción V de la pieza “Aire sobre el aire”, que da epígrafe a la colección terminal del venezolano, abona su cuota de coherencia, lo mismo que el texto anterior. Ahora el poema no destila optimismo ni pesimismo, sino ecuanimidad. Si el sujeto lírico es compatible con el autor, la actitud se justifica, toda vez que el vate que suscribe el material se va aproximando a la vejez física y, por tanto, a modelar una postura sobre la vecindad de la muerte natural. Tampoco estamos

frente a un ensayo más sobre el deceso y sus avisos. El hombre que lo respalda no ha cumplido aún los 70 y todavía llegará a 81. Sánchez Peláez bota más bien un poema fronterizo entre la existencia y el tránsito. A la primera la identifica con el «jardín», con el «desierto» al segundo. Entre el «desierto» y el «jardín», una línea indecisa, «un paso», el último peldaño de un ascenso o un descenso gradual, la yarda final de un largo camino que culmina en la fragilidad del límite. Veamos:

Quédense tranquilos si doy con un paso hacia el
jardín y desierto

y quédense tranquilas nuestra vida y muerte

los trémulos de la brisa fresca y enorme así llaman

¿respondo?

¿me permites?

yendo lejos nuestro árbol de pan es el espíritu

—de acuerdo

los trémolos trémulos que arrullan

silencio y silencio

—en ellos confío.

Con una sintaxis inusual que gira en el hipérbaton y se arriesga en el anacoluto, la voz poética intercala el verso declarativo, la interrogación y un escueto dialogismo. Los sintagmas precedidos con un guión constituyen, se habrá notado, las respuestas de un parlamento casi telegráfico. Las preguntas, ausentes, pero sobrentendidas en virtud de las contestaciones. Hay, pues, una parte omisa de ese coloquio sumergida en el vacío. El texto calla y sólo exterioriza las frases más significativas, aquellas que reafirman la voluntad del sujeto de someter a prueba el propósito ulterior de la palabra. Entonces advertimos que la dicción es suplantada por «los trémolos de la brisa fresca», y que el poeta no hace sino pensar en voz alta, en réplica a las hesitaciones que él mismo se planteó: borboteos de monólogo a entredientes, dispersas islas de sentido, «trémolos trémulos que arrullan / silencio y silencio». A esta dinámica se entrega nuestro sujeto, este compás de serenos contrapuntos que adormecen poco a poco las señales de vida. El mutismo posee la nota definitiva; o, mejor dicho, se perfila como el telón de fondo sobre el cual los temblorosos vocablos cobran relevancia para verse al cabo reducidos a una palpitación irrisoria. El silencio tiene siempre la última palabra. Con semejante poema, Juan Sánchez Peláez anuncia la inminencia de su capitulación, el corolario de su *corpus*. Por algo la parquedad enunciativa de las postrimerías se torna doblemente intrigante. Ya la ensayista Stefania Mosca captó atinadamente este portento:

Si hay algo que este poeta cuida en demasía, hasta la pulcritud, es la música, el ritmo. Esa es su única estructura. Gracias a ello y a la sabia contención y al silencio, Juan Sánchez Peláez puede hablar de lo que no tiene palabras, del mundo psíquico, del ilusorio fulgor del instante.²⁰⁴

²⁰⁴ “Los ojos de Juan Sánchez Peláez”, *Venezuela Internacional*, publicación de la misión permanente de la República Bolivariana de Venezuela, OEA, 9, Caracas, 2003, p.10.

Merced al efecto básico de armonía poética que es la ocasional circunspección del hablante, los compases de Sánchez Peláez cobran una relevancia que permite sopesar con holgura la gravedad semántica de los vocablos. Dicho de una manera distinta, las resistencias del silencio condicionan la cadencia tanto rítmica como semántica de los poemas del venezolano, pautando el flujo enunciativo y contribuyendo a configurar la musicalidad intrínseca del texto. A su vez, esta posibilidad del sujeto de posicionarse frente a la encrucijada del silencio y la palabra, pudiendo elegir entre callar o articular frase alguna, le concede la libertad de examinar, o no, la realidad o la situación que se trata en el material literario. Concluyendo, la dicotomía que sostienen las acepciones de silencio y las de la palabra en la obra de nuestro bardo se tornan, a la postre, en uno de los aspectos más llamativos de este bagaje, en los cuales podemos vislumbrar, tal como lo anotamos al inicio del apartado, los férreos compromisos del poeta con el uso de la palabra y el silencio, verdaderos mecanismos éticos de modulación locutiva. Y sin mayor preámbulo, transitemos al último de los apartados del presente subcapítulo en el cual nos hemos propuesto abordar los temas y compromisos, y las modalidades que determinan la escritura del autor venezolano.

4.3.3 Celebración y melancolía.

Pasemos ahora a explorar casos en los que el alborozo y la aflicción, mancomunados, se convierten en una ecuación cuyo espesor dramático determina la configuración del temario. Si el poema trata de amor, la excitación sensitiva tiende a opacarse con una anticipada noción del cuerpo ausente; si en un poema la voz loa su encuentro con la presencia amada, en otro lamenta con idéntico énfasis su extrañamiento. La alegría, pues, se entrelaza con la tristeza alrededor de una misma causa. Podemos hablar de

acedia, la enfermedad monacal de la Edad Media. Desde luego que no es la situación de nuestro sujeto, pero el término sirve de referencia cultural para intentar conceptualizar la temperatura de su ánimo, el claroscuro de sus aguas interiores, donde los brillos del gozo, tocados por el sol de un éxtasis, se juntan con espectrales ribetes de sombra. El tiempo despunta como provocador de tal desfase. Si se consigna una felicidad de ayer u hoy, la acritud escolta la apoteosis de ese momento nuclear, ese grumo de saciedad. Gracias a la proclividad de empatar lo jubiloso enervante con su degradación, la obra de Juan Sánchez Peláez gana en representatividad humana, multiplicando los matices que suele adquirir el devenir de la persona lírica como un paradigma de la especie. Lo que a ésta suceda puede sucederle a todos los hombres o es privativo al individuo. A su vez, desde la perspectiva literaria, el discurso incrementa la oferta de sus aristas, la riqueza de vértices, lo cual repercute en reflotar una poesía breve en cantidad, pero sutilmente labrada de singulares gestos contradictorios que retratan con esmero, quizá no buscado, la cambiante naturaleza del ser. Los textos que transpiran estas cualidades recaen en el rubro del erotismo frenético y la dependencia sentimental, y en los de la remembranza juvenil, el recuerdo del padre, las horas que fueron vívidos frutos y hoy comportan sólo el ascua de una imagen o el deseo de nuevos bríos. No siempre el argumento transita de la festividad a la desazón; también se aprecia en la sensación de decaimiento el amago de una resucitación, como si el rescoldo de la experiencia diera pie a una alegría evocada con los suministros de la memoria, invitando a reconfortar una visión del mundo o renovar el ánimo con la revisitación de un episodio de antaño. Lo destacable radica en la reutilización de la vivencia próspera para confrontarla, en un mismo poema, con el soplo espiritual de su opósito, transformando la trama y, en consecuencia, resaltando la polaridad climática del texto. En aras de este nuevo orden, el bardo de Guárico entrega dos poemas en uno, el anverso y el reverso de un capítulo

vital o de una idea fija, redondeando el circuito que debe seguir el producto literario: cifra de los reveses que pueblan nuestro destino.

Sin intentar un diagnóstico clínico de las facetas líricas del personaje literario que subyace en los poemas que revisaremos, hay que encuadrar las variables de este segmento en la definición artística del saturnismo preconizada en el *Problema* XXX, 1, de Aristóteles (cautelosamente atribuido a Teofrasto²⁰⁵), que empieza inquiriendo:

¿Por qué los hombres que han destacado en los campos de la filosofía, la política, la poesía o las artes han sido de manifiesto temperamento atrabiliario, algunos hasta el punto de padecer enfermedades causadas por la bilis negra, como está dicho que le aconteció a Heracles entre los héroes?²⁰⁶

Deslizamos esta cita notable sobre el rubro con la intención de establecer mojones a la cuestión, igual que en el párrafo anterior se refirió la acedia medieval —una suerte de misticismo angustioso—, sobre el que ha discurrido la semióloga checa Julia Kristeva en su tratado *Sol Negro*, cuyo título abreva en el soneto esotérico de Nerval que alude el *soleil noir de la mélancolie*. Lo que importa razonar es en qué medida el temple del tedio incursiona en los cotos del instante placentero, la euforia biológica y el recuerdo cándido hasta nublar el vitral que el texto ofrece, tomando posesión de sus afables o cautivadores motivos. Por ello, es menester asumir los arquetipos de la celebración y la melancolía con justa reserva, toda vez que su brote en la faena pelaciana es apenas una hipótesis de lectura, una pareja de constantes que hallamos en variadas muestras de su poesía y aspiramos a discernir en los párrafos venideros. Para tal fin, echemos mano del juicio del académico Julio Romero, enderezado a columbrar los nexos entre

²⁰⁵ Según lo hacen constar R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl en *Saturno y la melancolía*, Alianza, Madrid, 1991, 427 p.

²⁰⁶ “Problemata”, *The Complete Works of Aristotle*, vol. II, edición de Jonathan Burnes, traducción de E.S. Foster, Princeton, 1984.

la euforia dionisiaca y el pesimismo anímico, a propósito del pensamiento aristotélico y el *Ion* platónico:

Para Platón, el furor divino es el entusiasmo de los poetas inspirados y de sus intérpretes, los rapsodas. La idea platónica del entusiasmo del poeta tenía un sentido de estar fascinado, fuera de sí, pero no implica en absoluto una capacidad espiritual excepcional [...] Platón reconoce en los poetas la posesión divina [...] ²⁰⁷

Este «furor divino» que se menciona podemos coligarlo a las aptitudes ilusamente plenipotenciarias que semejan calar en determinados protagonistas del poema, cuando el sujeto encarna de pronto, en la trama, cualidades privilegiadas, viéndose de entrada invulnerable y fortificado, aunque sea de manera provisional, durante el apogeo de tal concesión deparada a las deidades quizá demasiado humanas, los héroes mitológicos y los amantes legendarios, ya que para el mortal

Si hay un ámbito en el que la ambivalencia del furor se manifieste en su mayor grado, ése es el de la melancolía. Concepto complejo y de dilatada evolución, que constituye una pieza fundamental en la construcción de la idea moderna de genio, y en el que la relación con lo irracional es bien patente, sobre todo a partir de la transformación que sufre en el Renacimiento con Marsilio Ficino, pero que ya aparece en las ideas aristotélicas expresadas en el *Problema XXX*, 1. ²⁰⁸

Maridaje, pues, de Eros y Thanatos, la «creación de lazo» y la «pulsión de muerte», como habría de ponderar Kristeva, entendiendo lo segundo como «desintegración de

²⁰⁷ “*Nullum magnum ingenium sine mixtura dementiae*: El mito del genio y la locura”, *Arte, individuo y sociedad*, 7, Universidad Complutense de Madrid, 1995, pp. 126-127.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 127.

lazos, ruptura de los circuitos, comunicaciones, relaciones con el otro»²⁰⁹. En Juan Sánchez Peláez «el otro» es también lo otro: un estado en pérdida, un absoluto que abraza particularidades de vital trascendencia, los bagajes del extrañamiento. Por su parte, centrando la atención en la síntesis de la melancolía con el presunto dinamismo de la vida contemporánea, el antropólogo mexicano Roger Bartra ha anotado que

La inserción de la melancolía en la cultura moderna es evidente. Buena parte de los conceptos que explicaban el humor negro han sobrevivido hasta nuestros días como poderosas metáforas, gracias entre otras cosas al impulso del romanticismo decimonónico y a sus secuelas en el siglo XX.²¹⁰

Y qué genealogía recubre el surrealismo, corriente a la que se ha suscrito la poesía del bardo venezolano, sino aquella que hace implosión en las vertientes lírica y narrativa del movimiento romántico, para después embocar con el simbolismo y, de este modo, con las vanguardias históricas. Consideremos que la acidez temperamental que ovula el «humor negro» alegado por Bartra conformará una asignatura sustancial del credo de los autores literarios y artistas pictóricos orbitados en torno al surrealismo, motivo por el cual tendría, por extensión, una presunta aplicación en el universo de Sánchez Peláez. Esto si conseguimos ver en el sarcasmo, la ironía, e igual el humor negro del temperamento pelaciano una medida de este influjo.

Así llegamos al poema inicial de *Elena y los elementos*, atemperado de pasión violenta y contenida ternura. En cinco bloques estróficos vertebrados con reactivos de contundentes imágenes, el autor concibe una reseña del periplo implícito en el acto de amor. El sintagma «A Ella» se repite dos ocasiones, arrojando luz sobre la identidad

²⁰⁹ “Para introducir a la melancolía” (entrevista con Julia Kristeva), Dominique Gibault, *Zona Erógena*, 20, 1994.

²¹⁰ “El mito de la melancolía: Literatura y ciencia en el Siglo de Oro”, *Cultura y melancolía*, Anagrama, Barcelona, 2001, 188 p. También en <http://www.herreros.com.ar/melanco/bartra.htm>.

de la amante pero, ante todo, intentando delinear una dedicatoria, como si la turbación del acto fuera quedando atrás y se la recobrase desde un presente impreciso. Después, la enunciación salta de la tercera a la segunda del singular para, en otras estrofas de adelante, intercalar el *nosotros*, de nuevo el *tú* y, finalmente, un *yo* de pronombres posesivos. Hay que codificar estos bandazos de personas gramaticales como garantía del genuino clima estentóreo que priva en el poema. El hilo del texto serpentea por el cúmulo de tropos inspirados por el incendiario vínculo corporal y presumiblemente afectivo que conecta a los amantes en el anonimato de alguna coordenada. Dado el impetuoso esfuerzo por describir la magnitud del rosario de instantes arrastrados por la fruición del tacto, no hay más que abandonarse a elogiar los recodos en que la piel logra exacerbar su avidez. La secuencia se resuelve en una dinámica de reciprocidades y embonamientos que da lugar tanto a la veneración de la mujer como a la demolición catártica de esa pirámide de sensaciones y emociones que el sujeto ha levantado a instancias de su compañera. La aleación de versículos y líneas contractivas sugiere la parábola de la experiencia: el apremio y la demora; la cuesta, el declive; los vaivenes; las oscilaciones, el campamento de la insaciabilidad, su ritornelo. En suma, la fuerza centrípeta de la atracción. Veamos:

Sólo al fondo del furor. A Ella, que burla mi carne, que
desvela mi hueso, que solloza en mi sombra.

A Ella, mi fuerza y mi forma, ante el paisaje.

Tú que no me conoces, apórtame el olvido.

Tú que resistes,

resplandor de un grito, piernas en éxtasis, yo te destruyo,

sangre amiga, enemiga mía, cruel lascivia.

Nuestras voces de bestias infieles trepando en una
habitación suntuosa sin puertas ni llaves.
Cuando me desgarran un soplo náutico de abejas, yo pierdo
tus óleos, tus imanes, una calesa de esteras en el vergel.

Mi primera comunión es el hambre, las batallas.
¿Rueda mi frente en un aro,
saltan mis ojos sobre la nieve pacífica?
¿Florecen campanas melodiosas en un abismo de miedo?

Después, sin designio, el rocío extiende por el mundo su
gran nostalgia de húmedos halcones.

Luego de referir las trepidantes maniobras del encuentro sexual, deviene, poco a poco, la serenidad, una calma que bordea la añoranza y no ya las agitaciones del trance. El reactivo final abre puerto a la reflexión. Entonces se concede el sujeto contemplar los vestigios de lo ocurrido, tomar distancia, verificar el mundo, cotejar los sentires. Está en posibilidad de asimilar, y dicho proceso de interiorización de un panorama hollado a partes iguales por los dos amantes posee tintes de una «nostalgia». Es el reproche a los cuerpos vencidos por la ola del placer compartido, la escarcha de aspereza gestada por la noción de una pérdida íntima, una entrega que también es fallecimiento súbito en la tierra del otro, el o la amante. Sánchez Peláez alterna con la audaz plasticidad de su fabulación un pertrecho en que concurre la rendición física y sus tristes rebabas. El crítico Víctor Bravo ha entendido la plasmación literaria de esta suerte de trama como un intento del autor por

extender en la representación del mundo, como extendían los románticos en el mundo su más íntima melancolía, la plenitud y el desgarramiento de lo amoroso.²¹¹

En un poema de la misma colección, “Adolescencia”, el autor prepara en una suerte de bípunto el flanco luminoso y el flanco oscuro de una visión onírica. Durante la madrugada, el sujeto concurre en una cita con la etapa de su vida correspondiente al título del texto. Podemos especular que el amanecer real se traslapa con el amanecer del sueño, la hora en que según parece se desarrolla mejor la retama del inconsciente figurativo. El durmiente se desdobra en quien fue, despliega sobre el espacio citadino el molde de una vieja identidad dormida en el sustrato de una presunta madurez. En aras de este prolongamiento, el sujeto revive los dones de una experiencia vigorizante, la sensación de libertad otorgada por las implicaciones de un «exilio» biológico, el de la edad. Fuera del círculo de los adultos, trazado con la tiza de las responsabilidades, el chaval se regala con la emancipación de una errancia sin propósito. Ya leeremos en la pieza “XXIV” de *Animal de costumbre* unas líneas bastante ilustrativas: «Holgazán de quince primaveras, / Huyes ahora a la bahía de otro confín. / Aparece la luna. / Baján de su pedestal / Los dioses infranqueables». Muchos años después, en el poema “Variaciones I”, de *Rasgos comunes*, se reproducirá la premisa y el dictado de aquel aporte, constatándose una debilidad por el intertexto: «Cuando tú sueñas, holgazán de quince primaveras, no te das cuenta de la vida, y ríes con bella risa intrínsecamente tuya, en el leve vaivén de tu lecho». Bajo la cosecha lírica de tres lustros, entre 1959 y 1975, Juan Sánchez Peláez aprovecha el túnel de la autoremisión para hacer rebrotar en el material poético de un quincuagenario el descuido, la insolencia, el jaleo y las inquietudes somáticas de un muchacho. El fenómeno puede aplicarse a lo ocurrido en

²¹¹ “Alucinado caracol azul” (Orfismo, subjetividad y perfección formal en la poesía de Juan Sánchez Peláez), *Imagen*, 4, año XXXVIII, Ministerio de Cultura de Venezuela, Caracas, 2005, p. 18.

la pieza que revisamos: entre dos tiempos, el poeta procura el sótano de ciertos afanes intactos que concierta la actualidad con un pasado. Veamos el poema “Adolescencia”:

En el fondo de mis sueños
Siempre te encuentro cuando amanece.
Qué ensanchamiento en el exilio, por el vagabundaje de
claras fuentes azules.
En el fondo de mis sueños
La aurora fugitiva. Sólo la sombra
Concluye mi única estrella, mi último día.

Lo llamativo radica en que nuestro sujeto decida frecuentar su mocedad recurriendo a la complicidad del sueño. No debe sorprendernos este gesto, considerando la filiación estética del autor con el surrealismo. Lo que intriga es que su práctica memorialística no guarda por sede la cordura y el raciocinio en tanto que basamentos de la voluntad. Aquí las pretensiones son deseos y, como tales, calan en los jardines del inconsciente, donde la «aurora fugitiva». El poeta invoca el alba, horizonte de remotas correrías, pero la irrupción de una nueva jornada conlleva también la decapitación de la fantasía, el advenimiento de una rara sombra iridiscente traída por el despertar. La realidad, en efecto, eclipsa a la irrealidad con su niebla de opaco simbolismo.

El sujeto poético vocaliza algo que escapa y cuyo aspecto tiene el tamaño de una felicidad. El pulso celebrativo yace en fichar ese apogeo efímero que ingresa en el cerco de una tiniebla incierta, suscitadora de tedios y lamentaciones. La pesadumbre detona en el sujeto una impresión de insaciabilidad que desemboca en reproche. Unos estados concitan otros estados por una red de causas y efectos, conceptos paralelos o consubstanciales. El poema “Labor”, acopiado en el libro *Filiación oscura*, concentra

este tipo de relaciones. Despega literalmente en las «cumbres» pero anímicamente va decreciendo hasta rematar con una premisa amonestadora. Pasamos de la promesa al desasosiego. Desfallece el denuedo que estimula las dos primeras oraciones y, a partir de ahí, la expectativa del personaje declina hacia la recriminación. El enunciado salta de un *yo* entusiasta a un *nosotros* presumiblemente lánguido, abatido. La voz poética se colectiviza, el sujeto habla por el grupo; en un gesto de solidaridad, asume la tarea proactiva de incitar los rasgos de una cofradía sentenciada a la «mendicidad». ¿Sobre quiénes discurre Sánchez Peláez? Hemos aludido ya, en otro filón de nuestro estudio, a la homologación entre los trabajadores de la sensibilidad imaginativa —entiéndase el gremio de los poetas— y cualesquier acepción de la indigencia. Se trata de la pieza “V” de *Animal de costumbre*, que reza «Somos huéspedes en la colina del ensueño, // El sitio amado por los pobres; // Ellos / Han descendido con la aparición del sol». No dista la escenografía ni la nomenclatura de la que ostenta el mensaje de “Labor”, que a continuación apreciamos:

Un momento sentí la noción de las cumbres. He poseído como una melodía. Me aseguraron, antes de mi viaje, que yo no estaba hecho para escalar la altura. Vine como un cliente, de paso. Dispongo ahora de compañía, nos beneficia la estación. Franqueamos los mares cuando sale la luna llena. Quienes nos observan saben que trabajamos con las uñas. Somos entre los mendigos, los piojosos, lo último de la mendicidad.

Con sol veríamos nuestra sombra justa en el lago.

Quienes nos observan deberían amarnos, y ser menos esquivos a nuestros boscajes quemados por racimos de hielo.

Hasta llegar el desenlace, el autor introduce una reprensión; antes sólo intenta ceñir la descripción de su prole, empezando por recuperar las condiciones del propio debut del sujeto. La salutífera euforia del comienzo se relativiza cuando la voz parlante acata la contingencia inherente a la marginalidad del oficio poético. La cláusula aislada que media entre los módulos inicial y postrero apunta, pese a sus riesgos, una vocación, la intransigencia de un destino. Después viene el bloque de cierre en que se involucra a los ajenos como testigos oculares de esta alternativa excéntrica de vida que es, desde la perspectiva de una eventual normalidad, la acción lírica. Los modales de la grey, espoleados por la gelidez de la intemperie, justifican la recomendación depositada en los sintagmas contiguos «deberían amarnos, y ser menos esquivos». El sujeto baraja dos brusquedades concernientes a su circunstancia: la que temple en la adversidad la vertiginosa «noción de las cumbres», y la que atañe a la advertencia por la que la voz poética, a título plural, sugiere comprensión a los que «nos observan». A la sombra de estas dos condiciones, la dicha se nos muestra parcialmente truncada.

Esta acepción de la dicha como fenómeno escurridizo, provisional, se extiende a la pieza “I” de *Lo huidizo y permanente*, el volumen de menor longitud de toda la bibliografía pelaciana compuesto apenas de once textos. El material arranca con un chispazo de erotismo cinético, donde la pareja se funde en la hoguera de los sentidos colmados. La locución se verifica desde el nicho de una actualidad vulnerada por el hueco de la amante. Nos situamos frente a la cornucopia de un gozo pretérito, o bien, frente a su ficcionalización a partir de un condensado sentimiento de añoranza. «Si vivo, / Vivo en la memoria», leemos. El sujeto poético extraña a su concubina en un episodio de alta tensión amatoria. A las pocas líneas se nos brinda una noticia que patentamente la tesitura virtual de la escena, dándose a entender que el «quebranto» emigra de la vivencia a la escritura, representada ésta por la injerencia de un «juglar» en la

estructuración de la trama. Se desprende entonces una serie de asertos condicionales que amalgaman el radio percusivo de ciertas acciones en depurado estilo surrealista, ligando contextos disímbolos en afán de expresar la envergadura de las contrariedades anímicas sufridas por la persona lírica. El oído, la vista y el pensamiento acogen esta gavilla de reacciones iluminadas de ingeniosas suscitaciones que rayan aparentemente en un absurdo producto del azar; ya hemos mencionado que estas operaciones reflejan la amplitud de horizontes asociables y una profundidad de campo que involucra la desazón de la voz poética. A la escalera de condicionales y otras intrépidas frases de llamamiento, sucede un presentimiento del cuerpo ausente, equiparado a percepciones circundantes. El sujeto palpa la inminente concreción de la presencia ansiada. La amante torna a presentificarse gracias al conjuro sostenido a tropel en los anteriores versos del texto poético. Momentos premonitorios y, finalmente, el gozne del contacto ilusorio. Temeroso de perder las riendas del capítulo invocado, el personaje insiste en alejar el desengaño: «Dime / Si quiebro con los años / un arcoiris; / Dime si la edad madura es fruto vano». Consciente de la escena simulada, la locución persiste en el poder de su pregón. Veámoslo:

Lo que no me tiene en cuenta
Lo huidizo y permanente
Se juntan dos cuerpos y el alba es el leopardo.
Mi quebranto
Salta a la faz del juglar;
Si entras o sales
Turba el eco
Una aureola densa;
Si piensas,
Llama en diversas direcciones la tempestad;

Si miras,
Tiembla el fósforo;
Si vivo,
Vivo en la memoria.
Mis piernas desembocan en el callejón sin luz.
Hablo al que fui, ya en mi
regreso.
Sólo me toco al través
con el revés
del ramaje de fuego.
Por ti, mi ausente
Oigo el mar a cinco
pasos de mi corazón,
Y la carne es mi corazón
a quien roza mi antaño.
Si entras o sales,
Vuelve al amor la confianza del amor.
Dime
Si quiebro con los años
un arcoiris;
Dime
Si la edad madura es fruto vano;
La mujer agita un saco en el aire enrarecido
Baja a la arena y corre en el océano;
Al amanecer,
Por ti,
mi ausente,
La crisálida en forma de rosa
Una rosa de agua pura es la tiniebla.

El resplandor de la figura evocada y la penumbra de su irrealidad se intersectan para satisfacer nuestra requisición: la exaltación de la experiencia y la saudade implícita en su irremediable transitoriedad. Los versos de estribo propagan la dualidad antagónica del hecho poético. «La crisálida en forma de rosa» acoge la venturosa metaforización de la amante rescatada por la grúa del recuerdo intacto, mientras la «tiniebla» relativa a «la rosa de agua pura» sugiere una flor marchita como emblema de la fortuna, ese empañado cristal del futuro incierto. Si queremos vincular el saciado lirismo del texto con la causa que estudiamos, una reflexión de Dominique Combe nos será de utilidad. Para él, ya el género lírico enfila, de entrada, hacia el contenido melancólico; tan así que procurar este contenido podría resultar casi una inherencia, una redundancia del tono poético:

El lirismo se confunde con la poesía personal e intimista y privilegia por tanto la introspección meditativa, muy frecuentemente en tono melancólico, como indica la moda de la elegía. La subjetividad lírica, por naturaleza introvertida, es esencialmente narcicista.²¹²

Lo interesante consiste en vislumbrar en la «introspección meditativa» implícita en la recordación de la experiencia un terreno propicio a la floración de la melancolía como estado literario, lo cual se logra en los poemas de Sánchez Peláez con un rico espectro de gradaciones que hacen constar los materiales que hemos venido comentando y los que nos faltan por ver.

El octavo poema del mismo libro que la pieza previa y rotulado en versalitas como Primera Juventud, vuelve sobre el tópico de “Adolescencia”, el segundo de los textos revisados en este apartado. Se trata de una prosa lacónica encaminada a recrear

²¹² “La referencia desdoblada: El sujeto poético entre la ficción y la autobiografía”, *Teorías de la lírica*, compilación de Fernando Cabo Aseguinolaza, Arco Libros, Madrid, 1999, p. 128.

dicho ciclo existencial, resaltando su esencia desde la óptica unipersonal del sujeto. El «amor», no el trabajo ni los misterios de la divinidad, emerge como la preocupación cardial. Bajo la influencia de semejante filtro, el mundo enseña su rostro edénico y no termina de albergar, entre las comisuras de una geografía prístina, a la joven pareja de amantes, prendados con el imán de la correspondencia afectiva y el gusto recíproco. Edénico, pero también adánico: paraíso dispuesto al ocio de estos chicos hipotecados por el hedonismo. Por algo la mirada optimista que abre la pieza habla de una «fuerte esperanza»; por algo es, *in lato sensu*, una voz que observa, un parlamento que basa su fallo en el deleite. La holgura parece inagotable. Las «nubes del recinto dichoso», la «cascada luminosa» y el «río» tonifican el panorama, *locus amoenus* que sugiere la implosión de un futuro promisorio que luego se trastorna. Desde el *ahora* las cosas han cambiado, son diferentes. Es el «otoño» y las atribuciones de la estación parecen haber alterado la fisionomía del paisaje, expoliándolo. El sujeto padece las penurias de una edad marchita, y su martirio consiste en compulsar los antiguos centelleos con los extintos carbones de la desilusión. Veámoslo:

Qué fuerte esperanza, me decías. Y flotábamos en las nubes del reino dichoso. A uno y otro lado, la cascada luminosa de mi amor. Elegí el flanco justo donde brilla el río. Por breve lapso salté hacia el destello no esquivo. Ahora es el otoño que horada mi casa solitaria, el espejismo de la visión a espaldas de nuestra reina madre el sol.

Por su talante vocalizador, la «fuerte esperanza» saluda con un estruendo. Pensamos en un grito, un semema exclamatorio. La jocundia como divisa de cambio. Para los períodos siguientes, el contento se verbaliza o traduce en acciones específicas, alcanza índices de sublimación: «flotábamos», leemos. Las «nubes del recinto dichoso» no pueden sino remitir a un domicilio incierto, pero sin duda estratosférico y, por qué no,

mítico y parareligioso; es el Olimpo del paganismo grecolatino y el cielo cristiano, es el santuario excelso reservado tanto a la morada de los númenes como al reposo de las almas benignas. El venezolano sitúa con tino el tablado: en virtud de la complaciente afección que los recorre, los enamorados creen auspiciar cualidades sobrenaturales. La iridiscencia de motivos acuáticos acaba trabando la etérea armazón del escenario. Sobreviene así el discernimiento, una vez que el yo literario se decanta por «el flanco justo donde brilla el río» en que vibra «el destello no esquivo». El libre albedrío se insinúa finalmente vergel sembrado de fatalidades: «Por un breve lapso salté», se nos advierte con énfasis. El saldo: una «casa solitaria, el espejismo de la visión». El «sol» ha salvado el cenit y ahora se lo contempla de espaldas, hacia el poniente, a través de un crepúsculo que ubica el sujeto lírico en relación con la fase de esplendor pleno que lo ha superado para dejarlo a la zaga, sumido en la orfandad.

Esta nominación reverencial del «sol» como «reina madre», procesada en el texto previo, la ratificamos en el trozo III del poema “Imágenes” de *Por cuál causa o nostalgia*. En ambos casos el sustantivo «reina» nos refiere un concepto de ilimitadas potencias; vasto, físicamente inaprensible, polivalente. El tratamiento linda con los modales devotos, en particular con el sesgo ritualístico de una cosmogonía panteísta. Astros y meteoros como divinidades latentes, veneros de energía volitiva listos para escuchar al mortal, capturado entre los diques de la modernidad. Ya hemos discurrido quizá sobre las conexiones que el discurso pelaciano mantiene con los credos de la ancianidad presocrática, impregnado de una materialidad simbólica que cimenta sus alcances en el trascendentalismo de los elementos. El fuego y el «aire» se convierten en correlatos de una vitalidad interior, punto y aparte de su intensidad. El «sol» del texto anterior es una luz de ocaso; el «aire» del que transcribiremos a continuación es una brisa vivaz, palpitadora que recoge las crispaciones de la «piel» y las radiaciones

del corazón, toda vez que el hombre es «tiempo» y, éste, según los planteamientos de la pieza, constituye el «tacto» del «aire». Tenemos, pues, una connotación positiva, feliz, del ecosistema que atesora las mínimas, no se diga máximas, excusas de alegría en el individuo. Por ejemplo, una «abeja» zumbadora que habita prodigiosamente el alma paterna abismada en su labor, «el fruto elegido». Pareciera, sin embargo, que la predestinación hubiera orquestado la milagrosa coincidencia, la «abeja» que irrumpe y vuela a posarse en una flor, observada por el sujeto en el preciso instante. Es, como aseveramos, un soplo neumático del «padre» ausente que se marchó a Vigo; o bien, una transfigurada aparición del progenitor, muerto ya, que circula hecho espíritu entre los «humanos». Más adelante desfila el poeta Gerbasi, compatriota de nuestro autor, blandiendo sabiduría y sagacidad poéticas con emblemas zoomórficos. Simultaneidad de registros. Todo sucede al unísono, en un mismo campo de advocación, desde los signos explícitos de una vejez inaplazable. Por un lado, el candor de la rosaleta en cuyo seno localiza el sujeto la presencia del «padre», encarnando una «abeja»; por el otro, la perentoriedad de los años manifiestos a través de un diorama empañado por las implicaciones nostálgicas de la senectud. El modesto ensalzamiento del duende paterno y la aceptación de una realidad irrecusable que refrenda el triste designio de la vocación. Así se observa el cantor, sentado a la mesa, «blanco y anciano», cubriendo de garabatos la página del cuaderno; así se lo sorprende en su gabinete de trabajo, ya vencido por el tiempo, pero actualizando los anhelos, confirmando las simbologías de su complicidad con el oficio poético. Confrontemos nuestras conjeturas compulsando el texto:

Esta es la abeja: Zumba en el fruto elegido

Esta vez es mi padre: Me espera en Vigo

(frente a los humanos debe transcurrir
y hacerme señas)

he aquí a mi reina que tiene el tamaño del aire
y cuya piel y tacto son el tiempo

he aquí a Vicente Gerbasi que trae una lechuza
desde el cerro del Ávila
y una ardilla de alquimia

Y este que soy yo: blanco y anciano en mi libro.

El fragmento XI de “Por cuál causa o nostalgia”, pieza que otorga epígrafe al poemario homónimo, recoge una asimilación antagónica entre la conmemoración del recuerdo y el pinchazo de la realidad. En esta ocasión es el terruño y sus encantadores reflejos, los cabrilleos del «asfalto» de un pueblillo legendario circuido por el «valle natal». El sujeto poético se encuentra ahí, ante el curso de la imagen provocativa que remueve los filamentos de la emoción. El fulgor se vincula al pasajero y al regodeo de atisbar el camino de un espacio entrañable —¿Altagracia de Orituco?—, pleno de una reveladora luminiscencia difundida en «mil lanzas» que «deslumbran»: los rayos de la ofuscación. Pero el sujeto evita a toda costa precipitarse en la nostalgia; vaya, da muestras de eludir configurar estampas, reconstruir escenas, furtivamente colocado en la trinchera de una comodidad memorialística. La voz muda entonces de objeto, migra del inciso grato a la exposición de ciertas verdades críticas que pretenden radiografiar con efectividad la conciencia del emisor, nuestro personaje: ¿qué piensa con exactitud mientras los ojos se recrean con el espejo del sendero? Viendo aquello, encuentra no el botón preciso de una alegría postergada, sino una pregunta lapidaria: ¿qué hiciste de

la vida? En vez de aliviarlo, el viaje al origen lo cuestiona, suscita interrogantes, apura el corte de caja, orilla a medir los saldos de la existencia. Trayecto perturbador, habrá que agregar. La trama se invierte; en lugar de seguir desarrollando la alternativa de un acercamiento dócil a la cuna de nacimiento, anclado en la sincronía de un regocijo impertérrito, se opta por asumir el impacto positivo de esa aproximación con el «valle natal» a expensas de lo acontecido en el dilatado historial de una semblanza, materia diacrónica. Encajonado en tal discordancia, el yo lírico, pertrechado en un *nosotros* indefinido, se inclina por silencios muy significativos que el poema recauda. Palabras y sintagmas van cayendo en vertical conforme despunta el desenlace. Hacia el final regresa «la vastedad azul», la cáscara de esmalte de un firmamento diurno asociado parcialmente a la complacencia, la serenidad efímeras, para contrastar la introspección del sujeto resignada al remordimiento. Apreciémoslo:

Mientras nos inquieta

el valle natal

mil lanzas deslumbran

el desnudo asfalto

mas sin volver la cabeza

al pasado

sin hallarnos de soslayo

u ocultos

sino

con la cara del miedo

por lo hecho

a medias

con la cara del brujo

encerrado

bajo llave

vira la vastedad azul

y espera

en el arduo país

nuestra raíz sin tiempo

como el ser que tiembla.

El «miedo» del «ser que tiembla» esconde la otra cara del emisor, la taciturna, que «espera / en el arduo país», la aldea del «valle natal». Carcomido por sus propias interpelaciones, el personaje avanza rumbo de sí mismo, en dirección al germen que fue al ingresar en el mundo, la «raíz sin tiempo». Por ello, quizás, «espera»; sólo la confluencia plena entre una periferia errática y centro puro del origen, carente de toda laya de divagaciones infructuosas, podrá restituirle el apaciguamiento que implora.

Para concluir el subcapítulo, tenemos que en la fracción XVI de *Por cuál causa o nostalgia*, el poemario de los últimos comentarios, la equiparación paradójica entre la imprecación y el homenaje de la sustancia lírica alcanza niveles señeros. El tema es ahora la poesía y el misterio de hospedarla para volcarla en el texto. La asignatura de la mudez y la efusión vocales comparecen de nuevo en el ruedo de la creatividad. La pieza se dilata en una serie de hesitaciones neurálgicas: qué proclama a cabalidad el poema, qué omite al entonar una pena, qué inhibe al inducir el alborozo; partiendo de

la relatividad de las cosas, qué significado adopta una «lágrima» en la balanza del encono anímico: ¿el de la hilaridad o el lamento? La tentativa de este modelo es poner contra las cuerdas la supuesta omnisapiencia del hecho poético, cuando realmente la tarea no estriba más que en maniobrar con las cuotas de vacilación que embarga los sentimientos humanos; vacilación por no hablar de incertidumbre, perplejidad ante el abrigo de las propias conmociones gestadas en el núcleo de la susceptibilidad psíquica o afectiva. Juan Sánchez Peláez aísla para su poema la zona desconocida, ambigua y equívoca del barrunto poético, razón por la cual la construcción sintáctica redunda en sintagmas dubitativos que imponen a la escritura un ritmo de abatimiento vertebrado de interrogaciones y disyunciones. Curioso es que esta impronta de confusión aglutina las posibilidades de una armonía. Hay momentos en que el triunfo de la seguridad y la confianza del emisor, respecto de lo proferido, toma delantera a la frase desorientada. Verbigracia, el preludeo de nuestro poema: «Sobre dos labios nunca / ajenos / pasa el estribillo». Acto seguido el autor interpone un «Pero» que trastoca el optimismo de la marcha. Igualmente, tanto más adelante leemos que «esa lágrima ríe o llora / en la provisoria vida», dándonos a entender, sin privilegio de ninguna acción, que tanto la risibilidad como el duelo pueden estar provocando «esa lágrima». El volcán del fuero interno parece hacer erupción por motivos de júbilo o aflicción. Las aguas del llanto mezclan sus dispares fundamentos: la broma o el dolor. El bloque final acaba por destrabar la conjetura, liberando las dos grandes cualidades maniqueas que intenta promediar, lo «hermoso» y lo «horrible», que aquejan a su vez la asimilación de lo que llamamos «mundo». Observemos:

Sobre dos labios nunca

ajenos

pasa el estribillo. Pero

cuándo nos acompaña
qué dice qué expresa qué repiten varias frases
del poema

quién me oye
en la extrañeza de ser

qué callaste tú al resbalar una lágrima

y no sé si estás con deleite

o si esa lágrima ríe o llora
en la provisorio vida

se empina
mira y quiere
lo real lo verídico lo incompleto vertiginoso
del hermoso horrible mundo.

Finalmente, el poeta apuesta por «lo verídico» de la existencia, priorizando de nueva cuenta la dimensión ética del oficio por sobre el aparato de la falacia que tiende a robustecer el abismo entre «la provisorio vida» y el compromiso literario. Con esta toma de postura, el venezolano avvicina la subjetividad de la experiencia, agazapada en los silencios del texto, con la firmeza de un pronunciamiento claro, determinante, acerca de la práctica poética. Desde la profundidad de esta mancomuni3n, vemos alzarse con ímpetu el dilema conformado por la belleza y el esperpento. En una nueva entrega, Víctor Bravo ha codificado esta alianza de animosidades antag3nicas tal una

de las fatalidades de la condición humana en la que estriba, curiosamente, la fuerza de la expresión poética:

La poesía de Juan Sánchez Peláez plantea la más extrema de las exigencias al lector: la experiencia poética como encuentro con las preguntas esenciales sobre el ser y sus fundamentos: la temporalidad, el sentido de la vida, la intransferible oquedad, y la intransferible vocación de trascendencia. La experiencia poética como tramado de la paradoja del yo, en su relación con el mundo y con el otro: canto y grito, celebración y destrucción, como las dos orillas por donde se precipita el río de la vida; y experiencia de la utopía estética engendrada desde las profundidades mismas del ser y del lenguaje.²¹³

Hemos verificado en el transcurso de estos folios los cotos temáticos de mayor frecuencia e intensidad en la obra de Juan Sánchez Peláez. Igualmente, aquellas ligas de unión o excusas de repulsión para con el silencio y la palabra como las supremas condiciones del poema escrito o la escritura poética. Y para culminar el itinerario, no se ha prescindido de auscultar el binomio conceptual constituido por la antítesis de la celebración y la melancolía, otro de los ejes de tensión anímica en la poesía que ahora estudiamos. Con el objeto de mejor entender o aprovechar los frutos del análisis que aquí se vierte, hay que diferenciar la competencia de los términos que comprenden las tres líneas de exploración investigativa del apartado. En lo tocante al rubro de “Mujer, infancia, ciudad, individuo” queremos decir asuntos sistematizados en el conjunto de todos los motivos de la locución, sustancias de contenido que tienden a repetirse hasta consolidar constantes; luego, en lo referente a “Palabra y silencio, libertad y examen”, se ha pretendido dirimir la relación sostenida entre los polos que inhiben o favorecen

²¹³ “Alucinado caracol azul” (Orfismo, subjetividad y perfección formal en la poesía de Juan Sánchez Peláez), *Imagen*, 4, año XXXVIII, Ministerio de Cultura de Venezuela, Caracas, 2005, p. 21.

la eclosión de la voz lírica, justo en el caso de un autor que atisbó en lo que podríamos denominar pertinencia locutiva y mesura publicatoria un reducto de honestidad en lo que atañe a los ciclos de la enunciación poética, labor determinada por los tiempos del alma o el espíritu; las “eras imaginarias”, por decirlo con el título de un libro del poeta mexicano Sergio Mondragón. Por ello se ha optado por hablar de compromisos en la cabeza de la sección: la responsabilidad ética de ejercer, o no, el verbo; de callarse o zurcir un lenguaje como una encrucijada de la libertad y el instinto examinador de la emisión poética. Finalmente, tenemos las variables “Celebración y melancolía”, otro de los tensores antagónicos de la interioridad pelaciana donde el *ethos* y el *pathos* se conjugan acentuando los matices dramáticos del gozo o el contento, la visceralidad o la sentimentalidad negativa; enriqueciendo, vaya, la personalidad del sujeto en todas sus alegrías y frustraciones. Con los suministros de las páginas recién leídas, el retrato del ente poético de Sánchez Peláez se nos presenta más nítido y completo, después de la etopeya a la que hemos podido asistir medianamente a través de los escolios de los poemas abordados.

4.4 RADIOGRAFÍA DE ESTILO.

Intentemos ahora cercar la propuesta escritural de Juan Sánchez Peláez a la luz de sus inmanencias, esto es, del abanico de particularidades de tipo formal y locutivo aptas de rastrearse como aspectos retóricos, más acá de las determinaciones psíquicas, los estados de ánimo o las disposiciones ideológicas que pudieran yacer bajo su emisión. Aludimos a los rasgos que conforman un estilo, la trayectoria de usos e innovaciones vistosos que colaboran en dotar a la obra de un inconfundible carácter propio. Se trata de sumergirnos en la poesía del venezolano para subir a la superficie con el conjunto de hallazgos que definen ya no una personalidad literaria —entrevista *grosso modo* en capítulos anteriores—, sino un plan artístico donde el autor es plenamente consciente de las herramientas que acciona, al margen de legitimidades temáticas o motivaciones extraliterarias que intervienen de manera invisible en el momento creativo. En suma, facciones estéticas, gestos, peculiaridades, guiños con la historia de la construcción poética. Por algo escuchamos hablar ocasionalmente de voluntad de estilo como de un abanico de variados tintes y dibujos que representan el acervo de matices elaborativos que concurren en la decisión de facturar un poema. El poeta está al tanto de un menú de posibilidades; su cultura literaria lo ha enterado de las múltiples opciones tácticas para externar las potencias de la imaginación sin traicionar el decir o mutilarlo. Todo lo contrario: procede eligiendo, discriminando la injerencia de ciertos recursos a favor de otros que mejor se prestan a las exigencias de la expresión. Mas sucede a veces que la perfección de la espontaneidad no permite deliberaciones y lo que nominaríamos un rasgo de estilo se presenta sin calar en la aduana de la plasmación sopesada por la inspección del pensamiento fabulador que transforma en características los aciertos

casuales. Así topamos en Sánchez Peláez con una gama de prácticas localizables en el bagaje lírico moderno arraigado en el subsuelo de la producción de cualquier época y, sobre todo, en la comunicación oral. Prácticas que, a la vez, nuestro autor hace suyas para torcerle el cuello al cisne de su explotación morigerada o consabida, saliendo a la búsqueda de la aplicación infrecuente, el giro inusitado que termina focalizando en el lector esos amagos de genialidad poética que acompañan el parto de la dicción con la temperatura del contenido. De hecho, el riesgo que conlleva el programa del bardo de Guárico radica en un acoplamiento, regularmente limítrofe, entre palabra y mensaje, como si ésta tendiese a encarnar un destello congénito al significado que porta. Quizá debiera ser tal la aspiración de cada poema. Indudable es que con semejante conducta el responsable no cesa de afirmarse y, en consecuencia, de condensar un sistema de reincidencias que acaban dando cabida a un estilo. Con el factor sorpresa barajado por el desenfado de los surrealistas, y el arsenal de la preceptiva tradicional, Juan Sánchez Peláez desahoga los visos de una propuesta fresca, coherente y anegada por una alta resolución mimética simultáneamente aligerada por una rara agilidad para captar las volatilidades del discurso.

Antes de proseguir con el sondeo de los materiales pertinentes, detengámonos a considerar algunas definiciones sobre la cuestión asentadas por solventes teóricos de la modernidad, tales como Leo Spitzer y Dámaso Alonso, dos adalides de los estudios literarios que se abocaron a hurgar en los procedimientos elaborativos de sus temas o autores de interés. Para el primero, también atento escrutador de las letras hispanas y a la vez arquitecto de la «estilística interpretativa»

A cualquier emoción, a cualquier alejamiento de nuestro estado psíquico normal, corresponde, en el área expresiva, un alejamiento del uso lingüístico normal; y, a la inversa, un alejamiento del lenguaje usual es indicio de un estado psíquico inacostum-

brado. Una expresión peculiar es, en resumen, el reflejo y el espejo de una peculiar condición del espíritu.²¹⁴

Para el segundo, acorde a las estipulaciones consignadas en *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, la urdimbre literaria de un texto resulta indisociable de tres fundamentales convicciones:

1.º que el objeto de la estilística es la totalidad de los elementos significativos del lenguaje (conceptuales, afectivos, imaginativos); 2.º que este estudio es especialmente fértil en la obra literaria; 3.º que el habla literaria y la corriente son sólo grados de una misma cosa.²¹⁵

Las efusiones del «espíritu», pues, y la emergencia plenaria de los ingredientes que intervienen, tanto *a priori* como *a posteriori*, en la cocción de una auténtica pieza de arte literario. En otro flanco, menos polemizable y quizá abierto a una acepción tanto más imparcial de la denominación, Cesare Segre elucida en sus *Principios de análisis del texto literario* un par de definiciones ecuanímes, moderadas:

1) Conjunto de los rasgos formales que caracterizan (en su totalidad o en un momento en particular) el modo de expresarse de una persona, o el modo de escribir de un autor. 2) Conjunto de los rasgos formales que caracteriza un grupo de obras, constituido sobre bases tipológicas o históricas.²¹⁶

Empero, Marchese y Forradellas, en su *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, ponderan, a la luz de las anteriores cavilaciones, que

²¹⁴ Angelo Marchese y Joaquín Forradellas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Ariel, Barcelona, 2000, p. 142.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 143.

²¹⁶ *Ibid.*, pp. 143-144.

Parece más productivo considerar el estilo como lenguaje connotado, como interacción entre las formas de la expresión. El sistema formal (tanto sobre el plano temático como sobre el expresivo) procede de códigos y subcódigos históricamente determinados, de escrituras que se entrecruzan en la factura estilística de la obra: una perspectiva semiológica está interesada, pues, en reconstruir y estructurar el macrosistema del texto en sus componentes y, ocasionalmente, en señalar la desviación específica que existe entre una determinada realización y las instancias virtuales implícitas en la escritura o en el género al que se remite la obra.²¹⁷

Por su parte, Helena Beristáin, en su *Diccionario de retórica y poética*, liga estilo con desautomatización, siguiendo las aportaciones de los formalistas rusos, concretamente de Víctor Sklovski y sus apuestas de *El arte como artificio* y *La construcción de la 'nouvelle' y de la novela*, ambos tratados fechados en 1917, donde se postula la idea de «impresión estética» —ingresada en el debate sobre pensamiento artístico con la *Aesthetica* de Baumgarten, al promediar el siglo XVIII— como una suerte de «shock psíquico» o «extrañamiento». Para el intelectual soviético el «arte [...] se opone a la automatización porque es percibido como vida»²¹⁸. Al respecto, Beristáin apunta que

La estrategia para efectuar la *desautomatización* consiste, por una parte, en lograr la *singularización* de los objetos al asociarlos con otros de manera *inhabitual* y, por otra parte, en *oscurecer la forma*, haciéndola una *forma obstruyente* que opera sobre el *receptor*.²¹⁹

Tenemos, así, una opción alterna de atisbar en el fenómeno estilístico un ejercicio de la voluntad dirigido a desactivar la continuidad mecanicista, alienante, de los lugares

²¹⁷ *Ibid.*, p. 144.

²¹⁸ *Diccionario de retórica y poética*, Porrúa, México, 1988, p. 134.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 134.

comunes artísticos, o bien, su aceptación sin la anuencia de una actitud cuestionadora encaminada a convertir esos lugares comunes en márgenes de oportunidad para fincar una singularidad estética, un estilo propio que escape al rasero de la homogeneidad impuesta por los clichés, las convenciones, los estereotipos del género. Por ello, para Beristáin

De estas opiniones se infiere que los procedimientos de desautomatización frecuentados por un artista (en poesía o en relatos) señalarían al lector, por una parte, las marcas constantes de su *estilo* personal; por otra, su modo de asumir como propios —para luego transgredirlos— la tradición y el *metatexto* de sus contemporáneos, y, además, las características que le agradan o le desagradan en él, mismas que le permitirían describir y comentar críticamente ese estilo.²²⁰

En consecuencia, podemos valorar la enorme utilidad del arsenal de figuras retóricas reflatadas por el historial de la composición literaria y, desde luego, por el desarrollo o la evolución de la crítica desde la Antigüedad a nuestros días. Dicho esto, la retórica aplicada se nos presenta como una de las facultades primordiales del arte literario, un conjunto de herramientas a través de las cuales el autor halla la posibilidad de volver peculiar su obra o dotar con una fisionomía inconfundible la estela de su escritura. Y, apreciando justamente en el término escritura la suma de todos los vectores de estricta índole compositiva que inciden en la configuración del texto, Marchese y Forradellas concluyen en su mencionado compendio que

Recientemente se ha introducido el término de escritura como sustituto de estilo individual, con una señalada referencia al aspecto lingüístico, es decir, de las elecciones en el seno del código efectuadas por el escritor. En nuestra opinión es necesario pre-

²²⁰ *Ibid.*, p. 135.

cisar el carácter semiótico del concepto de escritura como conjunto de rasgos literarios y, por lo tanto, pertenecientes al sistema de la literatura y a sus códigos y subcódigos, que se reflejan en el estilo de un autor. Es evidente que cuanto más personal es la realización estilística de un texto, tanto mayor ha sido la elaboración y la transformación del modelo de escritura en cuyo ámbito se ubican tanto la obra como la poética del escritor.²²¹

De este modo, o dicho esto, sirva el mapa de las anteriores elucubraciones que hemos presentado como un amplio delta especulativo que invite a asumir un marco teórico, a la vez flexible y contextualizador, para ubicar las volátiles propiedades estilísticas del *corpus* lírico de Sánchez Peláez. Y así, pasemos entonces, con el primer apartado del subcapítulo, a ponderar aquellas figuras de dicción y pensamiento que participan de su genio compositivo.

4.4.1 Dicción y pensamiento.

Obvio suponer que hemos perfilado el asunto que oficiará en los párrafos siguientes. Nos referimos a las figuras de composición que la retórica perenne ha denominado de una manera u otra, según la fase histórica o la mirilla de los laboratorios de lingüística y semiótica encargados de aquilatar la pertinencia de clasificaciones y nomenclaturas. Nuestra monografía, por lo pronto, se incardina en el campo de los estudios literarios, por lo que sortaremos enfrascarnos en una discusión que nos aleje sensiblemente de los propósitos de compulsar la red de artificios que encubre la poesía de Juan Sánchez Peláez. Hay que decir entonces, con Carlos Bousoño, que

²²¹ *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, p. 147.

Lo que a nosotros nos importa de esos artificios no es su descripción, que en este caso está ya perfectamente realizada, sino comprobar que su finalidad es también la “individualización” del significado. Intentemos, por consiguiente, más allá de su definición, el examen de su sentido, la causa de su posible emanación estética.²²²

Para ello nos situaremos, claro, en los dos grandes dominios de la retórica clásica, concernientes a las licencias de forma y de contenido, procediendo a desgranar las que nos resulte importante destacar en virtud de su consistencia en la alocución pelaciana. De las primeras columbramos la aliteración, la anáfora, la asonancia, la paronomasia, el calambur, el políptoton, la enumeración, el paréntesis, el anacoluto, la repetición. Entre las segundas, la reticencia, la paradoja, la ironía, la sentencia, la interrogación, la exclamación, el epifonema, la imprecación. Hay, desde luego, figuras intermedias o equidistantes a los citados dominios, tales como la metáfora, la imagen, la metonimia, la comparación, que afectan a un tiempo las dimensiones morfológica y semántica del poema. Para identificar estas señales en el *corpus* de nuestro autor, nos haremos guiar a partes iguales por el *Diccionario de retórica y poética*, de Helena Beristáin, y por el *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, de Angelo Marchese, puesto al castellano y nutrido de ejemplos por Joaquín Forradellas. No obstante, es preciso añadir que el tratamiento de las entradas retóricas con las que se medirán los distintos estilemas, ha sido afinado tanto en el yunque de la retórica tradicional como en el de la moderna, ésta última representada por las aportaciones del Grupo μ con sede en la ciudad de Lieja, responsable de una *Rhétorique générale*, y conformado por Dubois, Edeline, Klinkenberg, Minguet, Rire y Trinon. Así, con el promedio de un enfoque binario, las concesiones en el ámbito de la dicción serán también metaplasmos, los tropos metasememas, y las de pensamiento metalogismos, términos contemporáneos

²²² *Teoría de la expresión poética*, tomo I, Gredos, Madrid, 1970, p. 455.

para reconocer las operaciones del arte compositivo, encarecidas por el debate de las diversas escuelas afamadas por la cuestión: la de Montréal, o Grupo D.I.R.E., la de Québec, y la de Lyon. En la misma dirección, hay que resaltar la faena desempeñada por Gérard Genette en la tentativa de descifrar los ensimismamientos del texto poético a fin de reordenar sus adherencias permanentes y fenoménicas, tal como lo prueba la definición de *figura* que ha esgrimido en el tomo inicial de sus *Figures*: «distancia existente entre signo y sentido, como espacio interno del lenguaje»²²³. Igual atracción inspiran las conjeturas de Ducrot y Todorov en el *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje* en cuanto que el figurativismo de índole lingüística no implica una «desviación» a la norma, sino una certificación de las permisiones locutivas del sermón coloquial. Verbigracia: el asíndeton y el polisíndeton, por focalizar la punta del *iceberg*. En la poesía de Juan Sánchez Peláez veremos cómo las trasposiciones de sus necesidades expresivas parecen tan naturales como una consecuencia lógica del discurso, nada afectada o impuesta. Que una aseveración de Marcelo Pagnini, incluida en su *Estructura literaria y método crítico*, respalde la justificación del lenguaje de ascendencia figurativa como una exigencia apta para extremar un proyecto endeudado con el delirio fabulador y la pesquisa existencial, como incumbe al desarrollado por el bardo de Guárico:

Es harto conocido que las figuras del lenguaje pueden dividirse en dos categorías: figuras *ornamentales* y figuras *cognoscitivas*. Las primeras tuvieron especial predicamento durante el Barroco y el siglo XVIII, cuando se tuvo, respectivamente, una concepción exuberante y funambulesca de las virtudes creadoras y la idea de una correspondencia logarítmica entre palabra y cosa (pensamiento que expresó detalladamente la Royal Society) en virtud de la cual parecieron circunloquios viciados las

²²³ *Figures, I*, Seuil, Paris, 1972.

que no tomaban el camino del diccionario. En cambio, el Romanticismo concibió todo un universo más allá del léxico, sólo expresable a través de metamorfosis lingüísticas. La figura literaria se convirtió entonces en el único e insustituible medio del conocimiento fantástico.²²⁴

Desde *Elena y los elementos* fueron puestas sobre la mesa las más pertinaces cartas de la retórica lírica del venezolano, una propuesta de alta resolución figurativa en tanto que abreva del surrealismo y brota de una concepción plástica de la expresión poética. En esta tesitura, las venias de mayor frecuencia son la anáfora, la aposición, la imagen, la interrogación, el zeugma seguidas de una veintena en que se encuentra la hipotiposis, el anacoluto, el adínaton, el oxímoron, la personificación, la repetición, el epifonema, la sinestesia, entre otras. Como se aprecia, concurren las que afectan la moldura semántica del texto. Tan sólo en el poema de apertura tenemos la afluencia de siete de ellas. Reproduciremos los fragmentos correspondientes para visualizarlas. En primer término, los bloques estróficos iniciales, atisbamos, en orden de aparición, suscitaciones de aliteración, zeugma, anáfora, hipotiposis y aposición. Veámoslo:

Sólo al fondo del furor. A Ella, que burla mi carne, que
desvela mi hueso, que solloza en mi sombra.

A Ella, mi fuerza y mi forma, ante el paisaje.

Tú que no me conoces, apórtame el olvido.

Tú que resistes,

resplandor de un grito, piernas en éxtasis, yo te destruyo,

sangre mía, enemiga mía, cruel lascivia.

²²⁴ *Estructura literaria y método crítico*, Cátedra, Madrid, 1975, pp. 94-95.

Los sintagmas «fondo del furor» y «solloza en mi sombra» recrean, por recurrencia de sonidos, el calado de su acción: los fonemas compuestos por las sílabas —la *fo* y la *fu*, así como la partícula *so*— anticipan la sonoridad del enzarzamiento voluptuoso protagonizado en la pareja de amantes. En el mismo versículo de entrada se corrobora el zeugma que componen los pronombres causales respecto del «A Ella», implícito en cada uno de los segmentos frásticos, el último de los cuales auspicia también un discreto asíndeton, suprimiendo la conjunción entre el penúltimo y el último elemento de la cadena enunciativa. Por su parte, la anáfora se despliega en la repetición de las personas gramaticales «Ella» y «Tú», que no se trata sino de una misma destinataria disgregada en diferentes ángulos referenciales. La aposición y el adínaton se verifican en el último período del tercer módulo, cuando el autor intercala el sintagma «yo te destruyo» en la relación de atributos o definiciones que suceden a «resplandor de un grito», detalle que puede codificarse en papel de anacoluto debido a la momentánea ruptura del orden enumerativo impuesto por la homogenidad de las demás unidades sintagmáticas. Ahí mismo opera la hipotiposis, que califica todo episodio literario narrado vívidamente, disponiendo adjetivos y equiparaciones rayanos, a veces, en la hipérbole. El recurso, en el pasaje que indicamos, compacta a un tiempo una serie de epítetos contrarios que abocetan una antítesis: «sangre amiga, enemiga mía, cruel lascivia». Reconfiguración del deseo, pudiéramos decir. La otra mitad del poema que comentamos hierve en la personificación de la imagen, la interrogación y la aposición. Apreciémoslo:

Nuestras voces de bestias infieles trepando en una
habitación suntuosa sin puertas ni llaves.

Cuando me desgarran un soplo náutico de abejas, yo pierdo
tus óleos, tus imanes, una calesa de esteras en el vergel.

Mi primera comunión es el hambre, las batallas.

¿Rueda mi frente en un aro,

saltan mis ojos sobre la nieve pacífica?

¿Florecen campanas melodiosas en un abismo de miedo?

Después, sin designio, el rocío extiende por el mundo su

gran nostalgia de húmedos halcones.

Los afloramientos: «un soplo náutico de abejas», donde se traslada a las «abejas» las cualidades respiratorias del amante que equipara la sensación con el sofoco; «una calesa de esteras en el vergel», óleo de clara filiación surrealista; vienen después los suspensivos erotemas, carentes de respuesta, del bloque intermedio; y, finalmente, la fracción «sin designio», yuxtaposición explicativa del versículo terminal. A este justo momento, es prudente atribuir a la poesía de Sánchez Peláez la misma observación que Leo Spitzer advirtiera en la prosodia de Diderot:

Me pareció muy claro que dicho ritmo estaba condicionado por cierto temperamento nervioso que, en vez de atemperarse en el estilo, le confería a éste una energía especial.²²⁵

Las restantes dieciocho piezas de la colección acogen, igual, una retahíla de licencias de variado cuño. Enfoquemos el quiasmo del poema “II”, que colinda, dicho sea, con el apotegma confesional «Y yo he revelado su destino a todos mis amigos / A los que conozco sin saludar, a los que saludo sin conocer». El texto atesora también la interrogación —uno de los principales registros retóricos del poeta de Guárico—, la

²²⁵ “The Style of Diderot”, *Linguistics and Literary History. Essays in Stylistics*, Princeton University Press, Nueva Jersey, 1948, p. 135.

anadiplosis, el zeugma y la aliteración. Reproduzcamos los fragmentos de esa misma pieza en los que vemos suscitarse estas licencias:

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

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.

Sabedlo tú, Ondina ondulante del mar y alga efímera
de la tierra.

Un hombre alto fue al cementerio
Espantó a un perro que ladraba
Su camisa de fuerza lo estrangulaba
Cayó estrangulado.

[...]

Yo frisaba cinco años de vida.
¿Me engendró una cigarra en el verano?

Ambos casos de interrogación carecen de una contestación resolutiva, a la manera de la pregunta retórica pormenorizada en los manuales que sirven de guía. En el segundo módulo topamos con un zeugma palmariamente definido. Luego acaece la anadiplosis

centrada en la reproducción del verbo «comenzarían», reiterando la amenaza de la acción que potencia. De ahí pasamos a la aliteración de «Ondina ondulante», que con insuperable acierto proyecta en la mente el “grafo” de la onda acuática que se propone mentar. Allende, el texto “IV” comporta una paradoja: «Yo era lúcido en la derrota», reza la tercera línea del material. El previo, el “III”, pertrecha a la vez una repetición: «Súbeme a la claridad», leemos en dos versos separados por cuatro renglones a cargo de una voz poética que se debate en la formulación de un conjuro. El poema “V”, por su parte, ostenta en dos estrofas consecutivas de larga extensión, en paridad con otras, un perfecto ejemplo de dialogismo y gradación climática, donde ésta remata con una variante de anadiplosis mediante la afluencia del plural «enigmas». Apreciémoslo:

Y después, ¿te acuerdas?

Yo me acuerdo

Tu madre subyugada por tu padre.

Y después, ¿te acuerdas?

Yo me acuerdo

Todas las madres del mundo subyugadas por todos los
padres del mundo.

Y después, ¿te acuerdas?

Yo me acuerdo

Todas las madres del mundo divorciadas de todos los
padres del mundo.

Y el primer día le daban palmaditas a tu hombro

Y el segundo día le daban palmaditas a tu vientre

Y el tercer día le daban palmaditas a tu frente

Y el cuarto día no tenías hombro

Y el quinto día no tenías vientre

Y el sexto día no tenías frente
Sino enigmas inválidos,
enigmas a flor de piel.

La conjunción y el artículo edifican humildemente una escala anafórica, pero la figura encuentra adelante mejores muestras, tal como lo prueban las seis parejas de palabras anafóricas al inicio de verso que confirman la plétora del recurso. Estos vocablos son «Nada», «Declárame», «Cuando», «Un mundo», «Enigmas», «Perros». Curioso producto de cadáver exquisito hilado con la acumulación de tales voces que validan la insistencia en determinadas entradas léxicas que sintomatizan las urgencias interiores del sujeto. El poema “Por razones de odio” aglutina una concesión a caballo entre la prosopopeya y la personificación al relatarnos «en un acantilado sensual / A cuyos pies se derraman almacenes hechizados». En la pieza contigua, “Transfiguración del amor”, asistimos a una exhibición de otra de las figuras axiales en la obra pelaciana, la comparación o el símil, notorio en dos ocasiones: «Como los reyes en una postal», «Como la mancha dorada». Sin hacer un exhaustivo inventario de frecuencias, hay que nombrar también los casos de imagen visionaria del poema “El cuerpo suicida”: «Yo veía un niño agonizando en los jardines», «Yo he visto alfombras proteger sus rebaños de ignorancia». Igualmente, en “Profundidad del amor”, las efusiones de aforismo, señaladas en otro capítulo: «Las cartas de amor que escribí en mi infancia eran memorias de un futuro paraíso perdido»; e ironía: «Quizás la muerte silbe, ante sus ojos encantados, la más bella balada de amor». En el poema “Experiencias menos objetivas” tenemos una anfibología: «En todas las estaciones vomita mi cuerpo, la ansiedad de mi cuerpo y las nubes». Un indudable brote de antítesis aflora en “Un día sea” con un verso que sugiere otro tipo de licencia mencionada: «Yo soy lo que no

soy: Un paso de fervor. Un paso>>. Antes de continuar, tasemos un pasaje del primer *Manifieste* surrealista acerca de la coyuntura del procedimiento dialógico:

Las formas del lenguaje surrealista se adaptan todavía mejor al diálogo. En el diálogo, hay dos pensamientos frente a frente; mientras uno se manifiesta, el otro se ocupa del que se manifiesta, pero ¿de qué modo se ocupa de él? Suponer que se lo incorpora sería admitir que, en determinado momento, le sería factible vivir enteramente merced a aquel otro pensamiento, lo cual resulta bastante improbable.²²⁶

Si en *Elena y los elementos* impera la anáfora, el zeugma y la aposición, por lo que respecta a cesiones de índole formal, y la interrogación, el oxímoron y la antítesis, por lo que respecta a las de contenido; en *Animal de costumbre* destacan nuevamente anáfora, dialogismo, comparación. Siguen aposición, zeugma, repetición, hipotiposis, antítesis, interrogación, algunas de las cuales se tornan constantes. Asimismo, el autor pone en juego recursos paralelos, colindantes a los citados: intertextualidad, catáfora, anadiplosis. No se trae a colación la metáfora y uno de sus componentes infalibles en la situación de Juan Sánchez Peláez, la imagen, dado que tratándose del género —el de la poesía—, la naturaleza pictórica y el acusado mimetismo de su propuesta, es casi obvio reiterar la afluencia de tales recursos, toda vez que en lo tocante a la imagen se ha dedicado un apartado de nuestra investigación doctoral. Apresurémonos entonces a valorar la emergencia del dialogismo, fruto de la apertura de los modales pelacianos hacia escenarios colectivos o recuadros de memoria interactiva que portan un elevado nivel de coloquialidad. Lo vemos en los poemas “VII”, “VIII”, “XIV”, “XVI”, “XVIII”, “XX”, “XXVI”, siete piezas en que se regenera una conversación preterida o recurre a la simulación de alguna, ficcionalizándola. El sujeto mantiene un parlamento con la

²²⁶ *Manifiestos del surrealismo*, traducción de Andrés Bosch, Visor, Madrid, 2002, p. 41.

compañera, el padre, la madre, él mismo (desdoblado en otro yo), la antigua profesora de colegio, una novia. Comprobamos, pues, que una de las virtudes de la composición del venezolano radica en mecer la trabazón figurativa con la soltura de la conferencia en lenguaje familiar y oracular, un aspecto que humaniza el texto mientras clarifica su argumento y matiza el tejido dramático. Recordemos el pasaje del poema “VII”:

Pero tú me decías:

Nunca será consumida en llama

La carne ciega de mi edad.

Y la vejez de entornadas pupilas, señalando maliciosamente

Una hoguera, Una esfinge

Me decía

A manera de réplica:

En llama será consumida

Tiene los signos equívocos del otro reino.

Otra de las permisiones que termina afianzándose es la comparación. Las aplicaciones son ahora más audaces o van incrementando su dificultad sugeridora. En la colección que nos ocupa acontecen las siguientes: «Y tu sueño pesa viviente como ráfaga de río», adscrita al poema “I”; «¿Las tentaciones, como / Panteras sonámbulas / Detrás de la noche?», al “VII”; «Debo servirme de mí / Como si tuviera revelaciones que comunicar», al “XIX”; «Mi madre tiene ante sí / Su cachorro sano, brillante, como la espuma del paraíso», suscrita al “XXII”; «Amigos que extienden el índice, y grandes abanicos, como una lluvia desde las terrazas», al “XXVI”. Si el símil había desfilado tímidamente en la *opera prima* de nuestro poeta, en *Animal de costumbre* se lo fatiga

hasta sostenerlo por el resto de la bibliografía. Por su cuenta, la intertextualidad sale a ruedo mediante la transferencia de enunciados idénticos de un poema a otro, tal como sucede con las piezas “III” y “IV”, en concreto con el versículo «Por salir con el silbo de la serpiente y las aves del paraíso», que constituye el umbral de ambos materiales, desenvueltos con distinto esquema y tónica. El recurso será aprovechado en los libros sucesivos, conformando un gesto lúdico acuciado por una imprevisibilidad no reñida con la frescura expositiva.

Por otro lado, la primacía de la anáfora recalca desde los versos iniciales de la colección: «En la noche dúctil con un gladiolo en tu casa / En la noche, escucha, / Oh frágil vanidad de los brazos». De aquí pasamos al comienzo del poema “VII”: «En nuestras veladas / En nuestros talleres / En nuestras fiestas sombrías». El aumento de elementos gramaticales nos presenta una gradación anafórica o anáfora climática por la que el alargamiento del enunciado en cada línea respecto de la anterior repercute en el incremento de la expectativa en el lector. Luego, en el poema “IX”, tiene lugar una típica maniobra enfática de Sánchez Peláez, la de filtrar la cuña de una preposición a manera de recurso anafórico: «Sin nostalgia, / Sin recuerdos, / Sin un latido, // Sin mi respiración, mi grito». Igual, las piezas “XI”, “XVI”, “XVII”, “XIX” y “XXVI” plantean notables suscitaciones de la licencia. En dicho orden, el vocablo correspondiente a la aplicación de la figura constituye un adverbio de tiempo («Ahora») y de negación («No»); un pronombre posesivo («Mi») y un adjetivo («Libre»); y otro adverbio de tiempo («Cuando»). Como un rasgo de estilo codificamos el salto interestrófico del recurso anafórico en los textos “XI” y “XIX”, con el cual se evita la monotonía gráfica de su uso, o bien, aísla cierta unidad versal con el propósito de alcanzar contundencia en el desenlace, cual ocurre en ambos casos. Digamos que para *Animal de costumbre* el reducto anafórico empieza a combinarse con posibilidades de índole espacial que

facilitan un aprovechamiento transversal de todos los niveles formales de la expresión poética. Por lo mismo, no podemos abandonar este párrafo sin resaltar la irrupción de la anadiplosis y la hipotiposis, la segunda empleada previamente con singular esmero. En cuanto a la anadiplosis, tenemos ahí el dístico abridor del poema “XXIII”, «Cuando todos cavilan, me arrulla / Me arrulla mi melodía pueril», así como un par de versos de encabalgamiento suave en el “XXIV”: «Que la tinta china es sangre de los indios / Y que los indios existen todavía». Entresueño y mito, dos plataformas dispositivas en la *inventio* pelaciana en que la manipulación de la figura viene a encarnar una garantía de esa voluntad de insistir en ciertos dominios. Cabe agregar, en la misma pieza, que la intertextualidad desempeña una función primordial, cuando la frase «holgazán de quince primaveras» tiende a reproducirse sistemáticamente en variados pasajes, como si se hubiese convertido en una especie de fetiche identitario que hiciera las veces de aguja para coser la trama del texto: «Y aquí mi corazón, Madel. En mi provincia de oro, tus quince primaveras». Por su parte, la hipotiposis rinde frutos en las piezas “IV” y “XXV”, donde el recurso se verifica con vehementes aspavientos y efusivas prendas de su respectiva consigna. Veamos un trozo de la “IV”: «Salgo a escena inerme ante vocales y vocablos con vaivenes rápidos circulares de fulgor paralelo con el pez vivo en la red y la interrogación sin sentido». La ausencia de puntuación, producto quizá del arrebató que permea la locución, pudiera comportar de igual forma un anacoluto. Pero citemos, para cerrar este párrafo, la hipotiposis del poema “XXV”:

Después, en las mañanas,
Me sobrecoge 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.

Para *Filiación oscura*, la tercera colección de Sánchez Peláez, los principios de composición se han reorganizado en torno a la prioridad de nuevas asignaturas. El poema tiende a depurar su figuratividad, concentrado en la síntesis formal y sintáctica. Fragmentos en prosa y escuetos versículos sin excesos de iconografía vehiculan ahora contenidos poseedores de una mayor cuota de literalidad, pese a que el tropo auspicio dichos planteamientos con más nítido trazo. En suma, el poeta se muestra proclive a la condensación. La anáfora y la aposición persisten como licencias de uso frecuente, casi insoslayable, pero una nueva gama de permisiones retóricas hacen aparición o multiplican su incidencia. He aquí, pues, la asonancia, la aliteración, el polisíndeton, el isocolon, la aposiopesi, la catáfora y, sobre todo, el apotegma, una concesión de profundo calado en los ámbitos de la contracción expositiva y la audacia pensamental. Tampoco el anacoluto, el dialogismo, la hipotiposis, el adínaton y la antítesis cesan de surtir efecto en la epifanía de la voz poética. De hecho, el apotegma y la antítesis se conjugan para insuflar profundidad reflexiva y tensión intelectual que contribuyen a definir relieves de construcción y significación. Relacionemos las suscitaciones del apotegma para aquilatar estas aseveraciones. Cuatro son los poemas que atesoran el recurso, el primero de los cuales se titula “Labor”, prosa que culmina con la siguiente confesión: «Quienes nos observan deberían amarnos, y ser menos esquivos a nuestros boscajes quemados por racimos de hielo». La dosis de verdad universal que abona el aserto, ligado a la rotundidad de su factura, permite asentir la sentenciosa raigambre. “Filiación oscura”, que otorga título al libro, copa la figura con profusión suprema; he ahí el segundo bloque del poema: «Para comenzar una historia verídica es necesario

atraer en sucesiva ordenación de ideas las ánimas, el purgatorio y el infierno». Luego, se desencadenan, en el orden citado, otros renglones de sugestivo carácter revelador:

Para comenzar una historia verídica es necesario atraer
en sucesiva ordenación de ideas las ánimas, el
purgatorio y el infierno.

Después, el anhelo humano corre el señalado albur.
Después, uno sabe lo que ha de venir o lo ignora.

Después, si la historia es triste acaece la nostalgia.
Hablamos del cine mudo.

No hay antes ni después: ni acto secular ni historia
verídica.

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.

Los misterios del conocimiento que se nos suministra a cuentagotas. En el desenlace del material “Narraciones” leemos que «La mano se abre a la vanidad del recuerdo». Gracias a la personificación del sustantivo masculino —el objeto—, la abstracción de la idea se torna asequible. Adelante “Legajos”, poema articulado de catorce fracciones breves, porta dos casos adicionales, uno de ascendencia erótica y otro de resonancia ecológica: «Mientras reposas y tiembles bajo el ala gigante del sexo, yo vengo a tu lado para que amaine la tempestad», «El canto de la naturaleza es un pájaro errante». En el primero el amado, en un momento de enconada sensualidad, se perfila como un contrapeso para aliviar la zozobra física del otro; en el posterior, se intenta conceptualizar por metonimia la imbricada red del medio ambiente: la voz de la «naturaleza» no es el «canto» del ave sino el ave misma. Alquimia de componentes.

Para visualizar las emisiones de antítesis, hay que retornar al texto “Filiación oscura”, pulsando los módulos estróficos primero y cuarto de los atrás reproducidos. Una vez sintonizados con los reactivos, veremos que el cuarto bloque es una negación del primero a razón del condicional del tercer bloque: «Después, si la historia es triste acaece la nostalgia. Hablamos del cine mudo», dándose a entender que la reticencia causada por la «nostalgia» ensimismada suprime cualquier posibilidad de una trama «secular» desenvuelta a plenitud. Otra muestra de estas contradictorias contigüidades conceptuales la topamos hacia el final del poema “Persistencia” con un exclamatorio endecasílabo, «¡Adónde mi ninguna faz con años!», que intenta vocalizar a través de un sintagma permeado de incredulidad el hueco de la carencia, la falta. No olvidemos las asonancias y aliteraciones, cartas que tendrán una importancia axial en la agudeza del proyecto lírico pelaciano. En el fragmento V del poema “Otra vez otro instante” columbramos las primeras epifanías con los sintagmas «Por dual unidad» y «disertas endechas», en que las vocales abiertas ejecutan una misión semántica recogiendo la

crucialidad de esos términos en el concierto del mensaje. Luego de «endechas», en el mismo versículo, se lee «sin sospechoso acorde y arco», un complemento de oración donde las *eses*, las *oes* y las *erres* redondean la utilidad discursiva de los fonemas. En el trozo VII de la misma pieza nos topamos con «Hago estado de ser hago estado de nacer», el verso iniciático; en el VIII, con «Mi altura de sello y ceño»; en el X, con «Miseria en mis viajes con tan exiguo equipaje»; en el XIV, con «Al margen de mi imagen», «el amor con aureola de perfil» y el tercero «sibilino en mi sien y la siesta de la serpiente y el locuaz». En cada situación, el poeta esgrime la tentativa de centrar el curso del poema en determinadas zonas de expresión, haciéndolas más llamativas a partir del promisorio significado ulterior de los vocablos en el marco de la trama. En cuanto al isocolon, tenemos en el fragmento IX del material “Otra vez otro instante” un reflejo de su aplicación: «Me envanece la palabra que hallo, que busco en vilo, riberas arriba o abajo, absorto, pleno (de mí, del rumor), ahíto y solo». Igualmente en el texto “Narraciones”, con «(En la sombra hay ojos, las paredes oyen, Hay tranvías, ángeles, coches de caballos)». También, la sexta prosa breve de “Legajos” reza «Con la sugerencia, el cascabel, el ritornelo, el trino, alargo mis brazos hacia el bosque nostálgico». En ese orden, el recurso se torna en dicolon, tricolon y, por su estructura, colinda, por otro lado, con la enumeración. La aposiopesis, por su cuenta, despunta en la segunda esquirla del mismísimo “Legajos”, cuando, mediante puntos suspensivos, la voz externa la interrupción del flujo locutivo: «Vejeete falso y coronado... Tu gran aureola... / puaf... tu índice en mi frente para que me acuchilles». Hacia el interior de la cita se atisba un brote de onomatopeya, a la manera del cómic o los rótulos de la cultura *pop*, que desacraliza la gravedad de la autoimpresión. El polisíndeton asoma en la fracción XI del gran poema de la colección, “Otra vez otro instante”, cuando, en un alarde anafórico, la conjunción permanece al inicio de varios renglones: «Y todas

las chimeneas nostálgicas // Y todo el pajarillo de existir / Y todo el verde ribazo marítimo».

Por las connotaciones de su denominación, *Lo huidizo y permanente* auspicia de entrada un oxímoron en el segundo verso del primer texto: «Lo que no me tiene en cuenta / Lo huidizo y permanente», leemos no sin pensar en Quevedo y el tópico del *temps fugit*. La anáfora y la repetición desempeñan también un papel relevante con la sucesión del artículo neutro y la duplicación, adelante en la pieza, de los sintagmas «Si entras o sales», «Por ti, mi ausente», el imperativo «Dime» y la multiplicación de la conjunción condicional «Si». Pero el registro anafórico de mayor frecuencia lo corroboramos en el último poema del volumen, el “XI”, donde en catorce reactivos versales (de un total de quince) se reproduce la misma conjunción condicional, «Si», al inicio de cada módulo estrófico que constituyen las unidades rítmicas del texto. Por otro lado, hablando de operaciones retóricas de adición, certificamos el afianzamiento de la asonancia y la aliteración. El poema de apertura consigna un preciado ejemplo de implicaciones ontológicas que lindan con el concepto de otredad tangencialmente asumido por Sánchez Peláez en materiales de asignatura identitaria: «Sólo me toco al través / con el revés / del ramaje de fuego». Líneas más adelante, dicho sea, topamos con un homoteuton: «Oigo el mar a cinco / pasos de mi corazón, / Y es mi corazón / a quien roza mi antaño». Un objeto abstracto, como el pasado, alcanza sustantivación merced al presente indicativo «roza». Otros casos de homofonía los hallamos en los poemas “VII”, con «O bien es grumo, zumo negro que nombra con nostalgia la piel», y “XI”, el postrero del volumen, con «Sí, en el interior; es mi promesa. Si esta irisada raya, relámpago súbito, oh Solo de sed», memorable desenlace del *corpus* pelaciano incrustado, a la vez, en un memorable poema sobre la potestad suprema de la mujer en el trayecto vital del individuo: «Si vuelvo a la mujer, y comienzo por el pezón...»

La epanalepsis ocupa, igualmente, un sitio descollante como revelación permisiva de este análisis estilístico. Nos referimos a una de las líneas del texto inicial, en el cual se apunta «Vuelve al amor la confidencia del amor», donde se frisa la tautología por la consubstancialidad de las entidades, o la metonimia, por la deriva de un componente del todo («la confidencia») en el todo («el amor»). Otra muestra la contiene uno de los versículos de la última pieza de la colección: «inmóvil, más inmóvil que todos los siglos reunidos en una cáscara vacía», expresión que colinda con la hipérbole o el adínaton, uno de cuyos destellos rastreamos en el párrafo intermedio del poema “VI”: «No que la carga sea abrumadora, prorrumpo. Ni que forzara las puertas con el dedo meñique. Ni que me asustara volver aquí, a la penumbra». El primer período acoge, a su vez, una aposición, infaltable recurso pelaciano que en *Lo huidizo y permanente* también resulta ampliamente concurrido con aplicaciones como la correspondiente al poema “III”: «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»; o bien, “IX”: «Parte vulnerable y de temor, me doy en la penumbra. Nos paramos un instante, en un mar de enredaderas azules, a mirar el colibrí». La complejidad en el uso de la concesión se incrementa conforme avanzamos en la lectura, de tal manera que en las piezas “X” y “XI” damos con pasajes que extreman su capacidad: «Casas abajo, bloques arriba, o cerca de las palmas reales, henos aquí en el relámpago virtual de nuestra vejez con la mejor mueca, ya somos arenas visibles». Cual se aprecia, la cita apenas contiene este crisol de vectores semánticos, sin que perdamos la linealidad del sentido.

No debe soslayarse el aporte de ciertas figuras novedosas en el devenir poético que nos ocupa. Ahí está la sustantivación del verbo en el poema “II”, cuando la voz parlante declara «Encima estoy del puro recordar; y el can mío se duele en otoño». La construcción porta un conato de anacoluto, fomentado por la conjunción posterior

al punto y coma que insufla a la curva enunciativa una suerte de brío léxico-sintático. Al introducirse otro cuadro situacional y campo etimológico, nos invade la impresión de una brusquedad en las postrimerías del poema, como si un último respiro. Ya desde los versos concluyentes del texto de apertura, se avistaba la predilección por la ruptura lógica, y justamente aprovechándose el punto y coma en calidad de separador parcial, equidistante a la continuidad del período y su finiquito. Revisitemos el pasaje:

Dime

Si la edad madura es fruto vano;

La mujer agita un saco en el aire enrarecido

Baja a la arena y corre en el océano;

Vaya contraste simétrico asumido por la disparidad semántica entre los dos primeros versos y los dos siguientes. El punto y coma es una pared sensible que hace las veces de biombo y bisagra: por un lado divide los hemisferios del conjunto de líneas citadas, por el otro insinúa un vínculo narrativo entre ambas. Peculiaridades de la composición pelaciana. Tampoco conviene omitir la suscitación de la prótasis y la apódosis en las páginas de *Lo huidizo y permanente*. Los materiales “v” y “vi” atesoran muestras. En el primero el sujeto confiesa «Absorto en mi labor, no me doy cuenta que el tiempo transcurre», donde la porción de la oración plena, anterior a la coma, representa una puesta en vilo del significado que guarda la prótasis, mismo que luego se libera con la distensión acogida por la apódosis, una vez que la expectativa izada con la prótasis ha sido despejada. La claudicación del poema “vi” concentra un ejemplo paralelo: «En lugar de advenimientos y honores, la soledad tañe aún la campana en el bosque». El orden de los factores no altera el producto; sin embargo, desde la perspectiva estética de la frase, y de la dramática del planteamiento, es preciso barajar posibilidades de

estructura sintáctica con miras a promover la musicalidad y tensionar la erogación del contenido. Para sortear las inercias de la escritura lineal, no sujeta a las prioridades rítmicas de la poesía, Sánchez Peláez se apropia semejantes tácticas de organización locutiva. Hay que mencionar que la elipsis gramatical, el tricolon y la onomatopeya constituyen igualmente una relevante gama de licencias que alterna con la que hemos desglosado. En cuanto a la elipsis, he ahí un pasaje del poema “VI”, «Entre aquellos árboles altivos todo el rumor de mi sangre y mi desvelo», en el cual se omite el verbo *estar* sobrentendido entre «altivos» y «todo»; a su vez, el sintagma «mi desvelo» comporta un zeugma en la estructura de la oración. Después, una muestra de tricolon tiene cabida en la prosa sintética del texto “V”, mediante una afirmación que cala en el aforismo: «Mi oficio es como la lluvia: acariciar, penetrar, hundirme». Finalmente, la epifanía onomatopéyica la hallamos en la pieza “X”, cuando, en tono exclamativo, la voz poética irrumpe con «¡Hala!, ¡jarre!, y tizno la tinaja y estampo el aullido». Cabe agregar que este gesto de alteración venía ya anunciado por la interjección y el juego de homofonías y repeticiones de los sintagmas precedentes en el mismo poema: «Oh Tú, liviano de peso, ave de paso, sin peso paso a dormir». Pensando en la proposición de la cita, recordamos aquel letrero que Saint-Pol-Roux solía colocar a la entrada de su habitación cuando se retiraba a dormir: “El poeta trabaja”.²²⁷

El volumen más extenso de Juan Sánchez Peláez, *Rasgos comunes*, y a decir de muchos el de su plenitud creadora, aglomera la totalidad de licencias compositivas que hemos venido relacionando. No es para menos en una recopilación de 52 textos, receptores de una escritura caracterizada por su aptitud para transfigurar la realidad. Así, los recursos ya identificados tienden a proliferar a causa de la extralimitación del poemario. Las cartas que registran mayor incidencia son la anáfora, la epanalepsis y la

²²⁷ *Manifiestos del surrealismo*, p. 24.

asonancia, por lo que respecta al plano de la dicción; y la antítesis, la personificación y el dialogismo, por lo que incumbe al contenido. No obstante, hay notas intermedias que regulan y afinan la efectividad de la locución y que también propenden a cundir. Aludimos indistintamente a la interrogación, el paréntesis, la aliteración, el anacoluto, la paronomasia, el polisíndeton, la comparación, el isocolon, la atenuación, algunas de las cuales vislumbramos en volúmenes anteriores. *Rasgos comunes* constituye, hasta cierto punto, el culmen de una poética alquímica en que concurren todas las facultades emotivas, intelectuales y fabulatorias de su autor para cincelar un fresco visionario sobre la condición humana sin caer en la ampulosidad verbal y la perífrasis infecunda. Cada palabra se encuentra seriamente justificada por un misterioso bagaje que se nos descubre mediante las finas válvulas de la intención artística. Traigamos a colación un instrumento de crucial trascendencia semántica, la antítesis, en concreto la originada en el poema de apertura, “El círculo se abre”, dedicado a Humberto Díaz Casanueva, uno de los baluartes de la vanguardia chilena. Ahí, en el marco de una interrogación, leemos «... no escuchas las palabras sin sentido de una mandolina?», tal como si en dicha constelación de sonidos aparentemente inconexos vibrara la confianza de un mensaje. Igualmente, en la prosa breve “El caballo”, se nos profiere que «...la muerte se disipa en blancos parámos», tal como si el deceso poseyera un cuerpo o fuese una carnalización de esa idea de incorporeidad o desaparición con que suele vinculársela en términos negativos. El poema “Preguntas”, articulado, cual se invita a suponer, de puras interrogaciones, ostenta a modo de segundo módulo un oxímoron: «¿A quién decir soy, no en el mundo y sí en el mundo?». El cuestionamiento guiña el ojo a las conocidas líneas rimbaudianas de «La vraie vie est absente. Nous ne sommes pas au monde»²²⁸. A simple vista, estamos ante una disyuntiva; no obstante, la conjunción

²²⁸ “Délires”, *Oeuvres complètes*, Classiques modernes, Le livre de poche, Paris, 1999.

copulativa disuelve la hipótesis en provecho de una contradicción de significados, a reserva de que el emisor desee postular la ubicuidad de la presencia, o la dualidad del espíritu, para atender a un tiempo dos niveles de existencia. Otros brotes de la figura acaecen en los retazos I y II de “Signos primarios”, en el primero de los cuales se apunta que «Entre tu imagen y el horizonte, águila en el hombro de ningún centinela, alguien se deja estar». Obvia la paradoja de la aposición: no hay «águila» que pueda apostarse en el «hombro» de «centinela» invisible. El trozo II, por su cuenta, habla, en el desenlace, de un «fuego oscuro que bordea los precipicios». Pero el paradigma del recurso, en la colección que nos ocupa, lo posee el último par de versos del trozo VII del citado poema, “Signos primarios”, que reza «Libérame por mi hambre, de mi hambre / y por mi sed, de mi sed». El ejemplo comporta, a su vez, sendos casos de epanalepsis por la repetición de los sustantivos que son también objeto de la petición. Aplicando la permisión retórica, el «hambre» y la «sed» quedan anulados dada su vulnerabilidad por una ataraxia que remedia las interferencias sensoriales con el fin de conservar intacto el fuero interno.

El tipo más común de epanalepsis, inédito hasta esta parada de la bibliografía pelaciana, es aquel en que el primer verso del poema corresponde al enunciado del título. Lo atestiguan los textos “Oh el trapiés”, “Nuestro presente”, “No fue”, “Yo no seré”, “Aquel mediodía sonoro”, “Profundamente”, “Escoges”, “No te empecines” y la fracción de apertura de la pieza que clausura el volumen, “En fin”. No obstante, hay casos en que los usos de la concesión se despliegan con un criterio operativo que se ha señalado en otros materiales, el de repetir encarecidamente una parte de la oración que enfatice su crucialidad. He ahí “Poema”, con «La selva roja murmura, murmura, y de repente es toda la realidad del corazón mi selva roja», donde el orden inverso de la reformulación se acerca parcialmente al quiasmo; igualmente, el pórtico del retazo VI

de “Signos primarios”: «Nadie me ve estos ojos, los desesperados ojos como cosas escritas en sueño», una declaración que concurre en la anáfora, pues el período que le sigue apunta que «Nadie me ve sentado en una silla de oro tocando el universo». Una situación paralela yace en el penúltimo reactivo del poema “No te empecines”:

más cerca el amor más cerca y salvaje gime tu mirada.

La efusión raya en la anáfora, que se prodigarán seriamente en dicha pieza mediante la reiteración de los adverbios de negación y superlativo, y el artículo masculino:

No te empecines [...]

No mientas [...]

No ilumines [...]

No tiembles...

[...]

El ligero crepúsculo [...]

El desgarrón del otoño [...]

[...]

El ave resbala [...]

El ave que se transforma [...]

[...]

Más próximas sus manos

más cercana toda mía

más cerca del amor más cerca y salvaje [...]

[...]

Definitivamente, estamos ante un poema que atesora una nutrida gavilla de artilugios, dado que también recoge el apotegma y la catáfora, ésta vertida en líneas como «No te empecines: fija a tu relámpago el oro extremo de sílabas», o bien, «No mientas: tu valle profundo es la casa hechizada», en donde el sintagma previo a los dos puntos se convierte en un anuncio y un equivalente del posterior mediante la vía negativa que actúa por complementariedad. La sentencia, por su lado, se disgrega en los renglones «No ilumines nunca lo vacío. No expreses horror», «No estimules el grito haciendo equilibrio entre el bien y el mal. // El ligero crepúsculo no es cordero de pascua.// El desgarrón del otoño es tan poco simple como la tempestad. // Tu asombro es eficaz como el tacto de un ciego». La asonancia, la paronomasia y la aliteración gozan, cual mencionamos, de un ingenioso auge. Vemos surgir el triángulo de metaplasmos desde la prosa de “Inocencia”, en el verso «Vivo sin leño ni lumbre, señuelo en pos de ti». Después hallamos otros ejemplares al respecto en el poema “Oh el traspiés”, con «el hueco de nuestra sombra y ninguna lágrima redonda», así como en el texto “Si como es la sentencia”, donde intercalan en un radio de tres líneas los vocablos «dichosos», «trágicos» e «imperiosos». El texto “Preámbulo” acoge también otros casos:

Prueba la taza sin sopa

ya no hay sopa

solloza hermano

[...]

te cuelga te sobra por

la solapa

nos falta sopa.

Es claramente perceptible la afluencia del polisigma o sobrecarga de *eses*. En la pieza “Entre ambos” se elucidan algunos brotes con los sintagmas «mira mi abrigo eterno» y «coloca tus juguetes de juglar en el pasto crecido». Lo mismo aplica en el material “Poema”, con «oscuro susurro»; “Ya no seré”, con «la piedra dura qué / locura»; en “Variaciones”, con «mi arruga en la hondura me lleva de viaje» y con «una cruz de madera en mi alma desnuda»; en el fragmento IV de “Signos primarios”, con «muy contentos por proseguir y transcurrir»; en la fracción VIII del mismo texto, con «una rosa segrega secreta / y me lleva insomne»; en el pasaje X del mencionado poema, con «mientras nosotros pasamos borrosos, más o menos mutilados»; en el fragmento II de “En fin”, con «reservo espacio para ese ser / que me constituye»; en el trozo V del mismo poema, con «lame mi pómulo»; y, finalmente, en la fracción VI del texto igual, con «címalo / y alucinado caracol azul», palabras que, de hecho, cierran el

libro entero. En cuanto a la paronomasia, hay que consignar las efusiones del poema “No te empecines”, con

Espera no te empecines empínate talante propio

y de “Cuenco germinal”, con «viro contigo y vivo en ti» y «posar en nuestra casa casual», versos que atinan en el blanco de nuestra premisa.

No sería justo pasar a comentar la siguiente colección lírica del venezolano sin ponderar el perfil de algunos giros llamativos de la que nos ocupa, los cuales recaen en la parcela del anacoluto, la prótasis, el apóstrofe, la analepsis, la personificación, el cleuasma, la elipsis, el lítote y la comparación. He ahí el material de “Inocencia”, con «Mustio, trago a cántaros el olvido y la tiniebla»; el retazo inicial del poema “Signos primarios”, con la oración «Indócil en ocasiones a tu amor, trasciende lo creado, la flor y el agua»; el fragmento III del mismo texto, con «A semejanza de quien borra una frase de un / manuscrito inacabable, / llueven las grandes persianas herbóreas». En cada una de estas citas, atisbamos una constante: el uso de la prótasis y, por ende, la apódosis, su contraparte, denotada por una coma que representa la culminación de la tensión semántica accionada por la exposición. Recurso ampliamente socorrido en la prosa ensayística o narrativa, Juan Sánchez Peláez lo aplica a su locución a fin de conseguir un momentáneo efecto de expectativa y, desde luego, beneficiar la eufonía del enunciado. A la par de este indudable gesto de voluntad de estilo, la permisión del anacoluto se naturaliza en virtud de su oportuna afluencia. Así lo vemos irrumpir en la pieza rotulada “Poética”, donde luego de emitirse el período de apertura por medio de una catáfora que explicita el *nosotros*, en el posterior cambia drásticamente el número y la persona, como el tono del sintagma, orientando un nuevo sentido:

No íbamos a incursionar en el sitio que ocupa el rayo con brazos de roble: su furia despejaría nuestra pobre cabeza, llena de vino y vanas ilusiones. Usted es quien me dirige la palabra, señor que dispone en fila las luces de bengala [...]

Otro ejemplo ocurre en la pieza “No fue”, en la que acto seguido de una enumeración vertebrada por conjunciones excluyentes, se produce una alteración del hilo relator para introducir un horizonte temático y una temporalidad distintos con unas comas que permiten, igual, una aposición. Veamos:

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, evidencia real, y cómo nos seguías a nosotros llenos de amor y evasión en el occidente huraño, y cómo se agitó en el lecho aquel crepúsculo que seguía a nuestro tiempo, la nada, las voces, los ecos, las fuentes, las parcas, o bien una y otra cascada luminosa en la torre del viento.

Después, en “Yo no seré”, topamos con un amago de la misma licencia, aunque ya eximido de cualquier signo de puntuación que pudiera, en un momento dado, moderar su aplicación. Veámoslo:

Yo no seré explícito o enigmático o tú no serás la rosa
en fuga o la piedra dura qué locura
del hoy de mi ayer que en mi mañana a menudo hora tras
hora o sea esta noche
se apagan los miembros del diamante en los ojos de mi
amante
topo una gruta impenetrable

abro mi abecedario ovillo para que en mi ademán se
filtre la luz
y cual nos viéramos mi dama y yo yendo de paseo
buzos reclusos qué ebriedad qué risa
y la arena frágil del corazón
la redonda manzana en el agua de nuestros labios.

De manera similar, la fracción XI de “Signos primarios” pertrecha una muestra del recurso accionada luego de la primera coma, añadiendo con la conjunción copulativa un segundo aire al período. Apreciemos el pasaje:

Menos oblicuo que mi faz de muerto, y anhelante se zambulle un pez; en la torre nebulosa del mar va el pez, sin el ojo rosáceo de mi culpa. Cien veces clamo como el pez de asible diamante, con la extrañeza nocturna en la boca.

La emergencia de la analepsis deviene en los poemas “Experiencias” y “Variaciones II”, donde el sujeto emprende una fuga provisional hacia el pasado a fin de recuperar un instante nuclear en el desarrollo ulterior de la pieza. En el primero la voz empieza diciendo «Me volví a ver con aquellas damas en el poyo de la ventana», mientras que en el segundo se comienza recordando el parlamento de una antigua profesora:

Por paradójico que así sea... (decía mi maestra). Luego cabalgaría sin darse cuenta, a través de pupilas enigmáticas, uniendo las cifras del ábaco.

El apóstrofe tiene cabida en una de las citas mencionadas, correspondiente al primer caso de anacoluto, cuando la voz parlante se refiere de «Usted» a una entidad ausente que parece concentrar la atención del discurso en calidad de receptor diegético. Los

momentos de personificación afloran mediante la atribución de rasgos concretos a un concepto abstracto, vasto o inhumano. He están piezas como “Oh el traspies”, con «el tiempo se pegó a tus botas»; o bien, “El caballo”, con «la muerte se disipa en blancos páramos»; igualmente, “Aquel mediodía sonoro”, con

Y tú

más alado que el monte con rocío en su talle,
más ciego que el colibrí con su candela que golpea
las baldosas.

Y tú

dijo el mar al melón
y la merluza venía hechizada.

O bien, el fragmento III de “En fin”, con un pasaje como

En el albergue perdido mi búho
de tensa pesadumbre.

Mi hielo que hace

chitz chitz

por la boca misma

del destino.

A su vez el cleuasmo, suerte de reprensión a uno mismo, se disgrega en los materiales “Oh el traspies” y “Si como es la sentencia”, cuando asistimos a declaraciones de la calidad de las que siguen:

Oh muy tunante que olvidas, muy parlanchín, callas ante los verdaderos misterios.
Apuras el sabor de lejanos mediodías.

o el desenlace del mencionado “Si como es la sentencia”:

No te vayas a atribular,
tú,
que no tienes
planes hechos para el futuro
y que empujas el musgo
de los días
con tu trauma y
tu hierro marcado al rojo vivo en la nunca

Aquí el yo poético arremete contra sí en un afán de escarmentar la intacta sacralidad de su índole confesora. La aportación de la elipsis, por lo que a ella atañe, interviene de forma reducida o discreta, pero atractiva, infundiendo a la frase un cariz sintáctico inusual, como el del poema “El caballo”:

El caballo que olisquea mi sombra a ras de suelo apoya su pata delantera entre muchas hojas y abismo. Caballo, fábula de muerte en el viento, mientras la muerte se disipa en blancos páramos. Oh mientras gimo por dentro y río por fuera, el rumor de tu noche en mi duermevela a través de luciérnagas.

Una de las permisiones retóricas que proliferan en *Rasgos comunes*, pero que no relacionamos en los párrafos anteriores para hacerlo al comentar la figuratividad de *Por cuál causa o nostalgia*, el libro posterior, corresponde a la del polisíndeton. Si en aquella colección el recurso se disgrega tanto en la conjunción disyuntiva como en la

copulativa, para ésta se decanta el autor por la copulativa, que constituye el caso más común de la aplicación. Así, observamos seis conjunciones en un retazo breve, el III, del texto “Imágenes”, que preludia el volumen. Apreciémoslo: <<he aquí a mi reina que tiene el tamaño del aire / y cuya piel y tacto son el tiempo // he aquí a Vicente Gerbasi que trae una lechuga desde el cerro del Ávila / y una ardilla de alquimia // Y este que soy yo: blanco y anciano en mi libro>>. La proximidad del elemento aludido, el polisíndeton, insufla al *timing* de la exposición un soplo de urgencia o de premura, tratando a la vez de sugerir un efecto repercutivo entre todos los tramos situacionales de la pieza. El siguiente dechado lo topamos en un pasaje de la fracción IV del poema homónimo a la colección que comentamos, *Por cuál causa o nostalgia*:

Me siento sobre la tierra negra
y en la hierba
humildísima

y escribo
con el índice
y me corrijo
con los codos del espíritu.

La contiguidad de la partícula conjuntiva propicia el paralelismo sintáctico, fundiendo las dos acciones, de índole contraria, en una sola: por un lado la dimensión física del oficio, por el otro la metafísica. Un caso adicional lo conforma el trozo IX del mismo material, el fragmento IV, cuando hacia el desenlace leemos

y la mañana perdida
te busca

y algún ramaje

para despertarte

o hacer real tu verdadero nombre.

La aplicación del recurso salta de un módulo a otro y aun remata con una disyunción.

Algo similar nos reserva el fragmento XVI:

y no sé si estás con deleite

o si esa lágrima ríe o llora

en la provisoria vida

A diferencia del ejemplo previo, la naturaleza de las conjunciones tiende a invertirse. Lo que allá fue dos copulativas y una disyuntiva, son aquí lo opuesto: una copulativa y dos vocales disyuntivas. La permuta, en apariencia irrelevante, coopera en transmitir a la frase el titubeo que implica la ruptura dramática del contenido: la oscilación entre la risa y el llanto que puede representar una «lágrima». Punto y aparte, resarcido el protagonismo que ha desempeñado la asonancia, la paronomasia y la aliteración, *Por cuál causa o nostalgia* acaba por afianzar tales licencias definitivamente, convirtiendo las homofonías en una táctica de salud prosódica e, igual, en un versátil instrumento de facilitación semántica. En dicha tesitura hay que percibir la tercera escala del texto que brinda rótulo al libro:

Ahora

es la hora

y arena
 es mi talle
y rodeo
 caprichoso
el finísimo desierto

El adverbio de tiempo raya con el sustantivo cronométrico —«hora»— y el término «arena» para generar coincidencias sonoras que pretenden remarcar simbólicamente la trascendencia de esos nombres. Adelante, en el mismo fragmento, descubrimos la inminencia de las palabras «campo» y «canto», «barniz» y «maíz», dispuestas en un alarde de eufonía paródica respecto de la consonancia canónica. El retazo X del material referido guarda un atrayente caso:

Eso asible cotidiano de mucho vértigo
 llama hala charla
nos ignora

Líneas adelante hallamos una anadiplosis, «y los pavos reales de Wallace Stevens / a nuestra habitación vuelven / y vuelven / a entrar», indiscutible prueba de la para nada afectada intención metaplásmica, impregnada de una personalísima experimentalidad basada en un ensimiamiento fonético que muestra la estrecha compenetración entre la vocalización y el mensaje. La pieza consecutiva, XI, abona más evidencias con una línea tan escueta pero expresiva como «vira la vastedad azul». Igual el desenlace de la XII, con la rima deliberada que fraguan los adverbios de lugar y verbos infinitivos:

lo probable o real
 desde aquí

hasta ahí

buscándome

entre el ir y venir

Por ello la sospecha de calambur que se cierne ante la primera estrofa del último texto del libro *Por cuál causa o nostalgia*, el XXI, donde el pronombre «mí» y el adjetivo «mi», aunados a las *oes* de las voces sucesivas, acaban redondeando, en la práctica, una poética radical de la fricción acústica:

Si fuera por mí

al cumplir mi ciclo y mi

plazo

habría de estar solo

calmo

Demorándonos en el terreno de la dicción, es preciso saludar la afluencia de una figura como el políptoton, levemente emparentada con algunas de las que hemos traído a colación, en concreto la paronomasia. La epanalepsis tampoco queda a zaga. El fragmento II del poema “Imágenes” acoge sendos ejemplos. El segundo verso porta el sintagma «remoto y remotísimo», adosando el superlativo un tratamiento distinto, enfático, más que el procesado en la confección normal del adjetivo. Luego topamos la epanalepsis

me lleva me lleva una lágrima

no hallándose otro reducto sino hasta el retazo V del texto homónimo al libro, cuando la frase «el abismo de piedras sólidas» es repetida por dos ocasiones en una tentativa

oracular, modo expositivo de gran reminiscencia en el discurso pelaciano. El trozo XV de la misma pieza atesora la restante suscitación de epanalepsis con el verso quebrado «tienen nuestro corazón / sin corazón», un enunciado que emana también un vapor de paradoja. El símil, por otro lado, ejecuta un papel no tan vistoso como en volúmenes anteriores, pero constante, permanente, desde la perspectiva de una identidad que no desfallece. Así la fracción IV de “Por cuál causa o nostalgia” desvela un contundente dechado: «Y un caballo de sol / que se asoma a lo imposible / como estrella de mar / fugaz / relincha en todas las ventanas». Luego, el fragmento XI concluye equiparando nuestra raíz sin tiempo // como el ser que tiembla». Aun más enfrente, al empezar el trozo XVIII, leemos que «Los recuerdos son como lobos que / dan varias vueltas en un zaguán», una aplicación de llamativa sagacidad, por expresiva y exacta, que dota al dístico de contenida expectación. Finalmente, el ejemplo postrero de esta cadena de símiles lo rastreamos en el retazo XIX, depositado en un período de hermosa sencillez primigenia: «mientras espera la mujer / como el agua, el pan o el vino / para que no viva muda nuestra sombra». Empero, antes de rematar este escolio al penúltimo libro del venezolano, sería lo justo detenernos en la antítesis, el litote o la atenuación, y el apóstrofe, de los cuales los dos últimos se manifiestan en piezas consecutivas, la I y II del largo poema homónimo a la colección. La primera, donde el litote, constituye un material tejido de cláusulas anafóricas que se mueven entre las preposiciones «Con» y «Sin», hasta aproximarse el desenlace, cuando una vez declarada la incapacidad de «resucitar» o poseer «un poco de todo», o «nada», la voz lírica aligera la severidad de sus afirmaciones cebando la fatalidad del texto en no contar el sujeto con «un poco de bebida de tilo», como si en la pequeñez de ese gusto se refugiara la solución a un conflicto supremo. El apóstrofe irrumpe precipitadamente en el preludio de la fracción

II, al dirigirse el sujeto al «vivir» como si éste fuese un receptor, mas eso sí, receptor ausente, debido a la simulación de esta trama irreal. Veamos el pasaje comentado:

Óyeme tú
simple
 complicado
 vivir

pues me dirijo a ti
bajo la lluvia cálida en el día
y he de retornar a la irremediable noche
muerto
a la manera de un novio que brilla
entre oscuros ramajes

Los brotes de antítesis tienen cabida en algunas piezas ya citadas, tales como la I de “Por cuál causa o nostalgia”, donde se lee «Con el / entendimiento / que basta / para alcanzar la locura»; el III del mismo poema, que arguye «ahora / es otra vez ayer»; el fragmento XV, que refiere «nuestro corazón / sin corazón»; y el XVI, que hacia su postrimería demanda

lo real [...]
del hermoso horrible mundo.

Hay que destacar, igualmente, el retorno del quiasmo en la fracción XIII, con «yo he muerto y vivo / vivo y muerto a un tiempo», y la continuidad de la analepsis en las unidades III y XX, con respectivos pasajes como

pero ahora

es otra vez ayer

y juego

a los bandidos y con

soldaditos de plomo

y

Cuando fui niño: Quizás, española, en el tren de

Madrid a París

Marinera, pescadora,

te perdí en mi ceguedad.

en que la memoria poética vuelve a pasar revista a la niñez, magma de la sensibilidad artística del bardo de Guárico.

Aire sobre el aire, la colección terminal de Juan Sánchez Peláez, aglutina sólo catorce poemas, incluido el de apertura, “Los viejos”. El resto carece propiamente de rótulo, seriado en orden progresivo con números romanos. En realidad es un poemario de lacónica extensión, como *Lo huidizo y permanente*, colmado de una figuratividad compositiva densa y, sobre todo, fructífera. El poeta es dueño pleno de sus estilemas, lo que equivale decir que los ha legitimado al punto que el lector puede ubicar ciertos recursos como inconfundiblemente suyos, inmanentes a la personalidad literaria del autor. En este volumen los coeficientes retóricos de siempre tienden a presentificarse:

anáfora, dialogismo, aposición, apotegma, hipotiposis, asíndeton, interrogación. Pero añadamos los incorporados al repertorio de artificios a partir de *Rasgos comunes*, o que se agudizan con él, tales como la epanalepsis, el polisíndeton, la personificación, el isocolon, la antítesis, la paronomasia, la reiteración, la asonancia, así como los que desfilan esporádicamente: cacofonía, políptoton, epífora. Respecto de estos últimos, el texto IV reserva un sintagma cacofónico «qué queda hacia el norte, hacia el sur», mas precedido, líneas atrás, de la paronomasia «cómo suena y sueña aquel trueno». A su vez el políptoton cala en el VII, con «—y que más / que más por ahora / piragua azul / piragüita», que acarrea también una anadiplosis; igualmente, en el dístico inicial del XIII, el último del volumen, con la conjugación de un verbo: «Yo puedo quizás / y tú puedes». La epífora, por su lado, halla cauce en la pieza V con «silencio y silencio» aislado a modo de verso; hacia la conclusión del VIII, con el aserto «y mundo extraño es nuestro mundo»; y con la frase que da epígrafe al libro, en el XI, «aire sobre el aire». No obstante, para apreciar con mayor escrúpulo la semblanza estilística de este itinerario, hay que desgranar ejemplos de las licencias anteriormente modeladas. Ahí está la abundancia del polisíndeton, manifiesto en el poema II con un párrafo como «los años se agrupan y caracolean, y los días que están presentes esta noche, y hacen ruido y jamás permanecen inmóviles». Pero hay casos de mayor complejidad, como los interestróficos, que acogen unidades sintácticas de dos o más líneas que implican la conjunción copulativa, sugiriendo una anáfora clausular. Verbigracia, el pasaje del texto VII que reza

y también soy el alma

y clarean los valles hondos

en nuestro mudo abrazo eterno,

amor frío

—y que más

qué más por ahora

piragua azul

piragüita

o bien

y continúas dormido en los páramos

que no son albergue de nadie

y es inútil que hagamos frente a ti

salvas de aplausos o disparos con fusiles

y, para culminar

y que distribuyas entre nosotros

albas o penumbras

y una rosa húmeda

con numen y sílabas de tus vergeles y praderas

amén y amén

al avistar nuestros puertos.

Tampoco podemos soslayar las efusiones de epanalepsis que empiezan a surgir desde la pieza “Los viejos” con el par de líneas «hállanse siempre / están siempre ahí», para expandirse luego en materiales venideros, uno de los cuales el VI, en que Ezra Pound (sic) «abrirá sacos que contienen avena, pasto, mucha avena, mucho pasto y mañanas

sin fin para mantenernos alimentados y despiertos a todos nosotros». Otro paradigma llamativo, por lindar con la anáfora, lo topamos en el VII con el “pareado” «cuando no pierdo el curso del río / cuando no pierdo su verdadero sol». Y otro, al principio del IX con «—poseo morada, mi morada es / la ironía», donde la voz parece demorarse enfatizando la ascendencia confesional del sentido en virtud del posesivo y el carácter entrañable que ostenta la palabra «morada», sinónimo de un hábitat. El isocolon, por su parte, emerge cuando, refiriendo las propiedades genéricas de las olas de cualquier fluido, el sujeto poético arguye que «uno las oye y siente al tacto: / llaman, rugen, crujen / sobre valles y cordilleras», implicando consonancias. El otro ejemplo de la concesión aflora rumbo del final del texto XI, cuando el plural que encabeza la acción declara «nosotros, divertidos, compulsivos, trágicos / somos crisol puro», desinencia asonante de por medio, a diferencia del caso previo. En ambas situaciones, tenemos la variante de tricolon.

En lo que respecta al equilátero de homofonía integrado por la aliteración, la paronomasia y la asonancia, se observa su impronta desde “Los viejos”, el poema que hace las veces de obertura. Ahí encontramos pasajes como «hay eso / que sobra / nos falta / y / zozobra», o

ninguna madre nos habla ya
sino
la puta madre muerte
que come
umbelas umbrales

o «quieren trepar / la muralla / hipando rabiosos / guturales o naturales». Luego, en el poema I del material “Aire sobre el aire”, que da título al volumen homónimo, leemos

«un caballo pardote y borracho con / muchas manchas en la sombra». Y adelante, en el V, resulta atrayente el verso «los trémolos trémulos que arrullan», tanto como los cruciales dechados inmersos en el VIII, donde también incide la repetición:

Por nuestra hora
que ríe y llora
ahora es nuestra hora

por la nada y el todo
ahora es nuestra hora

[...]

blanco y nítido tiempo
tibia y desnuda nada
se vuelven también holgura
—agua pura

De aquí saltamos al texto XI, cargado de réplicas imprescindibles: «pequeño pájaro», «los pasos que son tuyos y nuestros / —medidos, desbordados», «selvas originales donde cuecen cebada», «la preñez muelle, voluptuosa / tintinea, tararea melodías». Es menester consignar unos casos de epanalepsis y repetición localizados en un par de piezas ya citadas; el primero en la XI, con las líneas «por el gesto ciego, la premura, huella levísima / de una boca que picotea y picotea», el segundo en la XII, con una de las formas de advocación relativamente frecuentes en la actitud hierática del poeta: «ora pro nobis ave de buen augurio, ora / pro nobis en tu niebla finísima y fija». En el XIII vemos que la voz parlante se obstina en proferir la frase versal «nos es urgente»,

lo tocante a la plasmación de los significados a la sombra, o a la luz, de esos diques formales que regulan el flujo de la materia verbal: los signos de puntuación.

4.4.2 Puntuación y sintaxis.

La poesía desafía la ley de la gravedad lógica. Al hacer de las palabras su epicentro, comporta ya de entrada una dinámica transgresora. Por obvias razones, la aplicación artística del lenguaje implica revolucionar el orden habitual de la comunicación y, por ende, ofrecer una realidad alterna a la realidad establecida del mundo consuetudinario que aceptamos de manera automática. Por así decirlo, la poesía, y las artes en general, dinamitan con su *rôle* de excepción la linealidad aparentemente inquebrantable de un régimen consabido que acatamos sin examinar. El tiempo de pronto se detiene, surge una encrucijada, un nicho de asombro se abre en la pared de la convencionalidad. Ya lo dirá el filósofo Gadamer en una de sus lecciones:

La palabra del poeta se distingue radicalmente de las formas efímeras del lenguaje, que sirven, por lo demás, de soporte al proceso comunicativo. Lo peculiar de todas esas formas de lenguaje es el autoolvido en la palabra misma.²²⁹

Eso no descarta que haya poetas o artistas que buscan y exponen el misterio de los actos cotidianos mediante una propuesta decantada por un lenguaje directo, acorde a las evidencias que se han pretendido enfocar para cumplir tal objetivo. Igual, también hay poetas o artistas que sortean las disposiciones del mundo real para explorar otras posibilidades de la expresión humana, descubriendo, por la vía negativa, las penurias de un mundo sopesado en la metáfora, el símbolo, la alegoría, por convocar la utilidad

²²⁹ *Poema y diálogo*, Gedisa, Barcelona, 1999, p. 107.

de la retórica compositiva. Sánchez Peláez pertenece a los segundos; potenciando la facultad sugeridora de la imaginación escrita, todos los elementos que involucra la plasmación de un poema tienden a consecuentar un sendero ajeno a las redacciones ortodoxas. Variados materiales de su obra completa lo constatan. Desde los textos de su primer libro, hasta los del postrero, atestiguamos que el autor se toma, en el rubro que atañe, distintas permisiones de cancelar la puntuación o alterar sus normas; o bien trastocar los principios de la gramática, contaminándolos con el aspaviento semántico. Ya Breton pugnaba por liberar la caligrafía de las bridas impuestas por el canon de la corrección, pese a reconocer su importancia; no obstante, aboga por la desobediencia mediante la certificación de ese «murmullo» que evade las estipulaciones del patrón y se transforma en una cifra de la supervivencia del aliento poético:

No cabe la menor duda de que la puntuación siempre se opone a la continuidad absoluta del fluir de que estamos hablando, pese a que parece tan necesaria como la distribución de los nudos en una cuerda vibrante. Seguid escribiendo cuanto queráis. Confiad en la naturaleza inagotable del murmullo. Si el silencio amenaza, debido a que habéis cometido una falta, falta que podemos llamar «falta de intención», interrumpid sin la menor vacilación la frase demasiado clara.²³⁰

El poeta funde significado y significante, asignando a la sintaxis, y no solamente a la elección de los vocablos, la embajada de una connotación tan relevante como la de la asonancia o la tmesis, que de un modo finísimo orientan la acepción del sentido en la dirección que aspira el emisor. Digamos, entonces, que se prepara una sinergia en que recipiente y contenido se intersectan concitados por el arrobo o por el drama lírico, extremando la ejercitación simultánea de recursos abocados a lograr una efectividad

²³⁰ *Manifiestos del surrealismo*, traducción de Andrés Bosch, Visor, Madrid, 2002, p. 37.

plena de la cifra poética, quintaesencia, tal vez, de un poeta demasiado consciente de sus instrumentos y capacidades. Comentaremos así materiales en que la concordia del discurso suele verse estriada por las fisuras de una segmentación curtida de espacios, rupturas, dislocaciones; o igual, por la reincidencia de una horma frástica determinada en el concierto del texto. Como sea, rasgos de escritura que escapa a la predictibilidad y, a la vez, sostiene lazos de construcción enunciativa con el inventario de la tradición oral. He aquí otros argumentos para alegar de la poesía de Juan Sánchez Peláez un desmarcaje para con la forma previamente convenida, un signo que, como afirmamos en capítulos anteriores, desciende de un humor cáustico y una postura crítica frente a los presupuestos de la corrección. Un párrafo de Pagnini en su *Estructura literaria y método crítico* ilustra la generalización de esta postura compositiva en la gran centuria de las vanguardias:

Los poetas del siglo XX se han opuesto tanto a la sintaxis como a los componentes denotativos de la palabra. Es una convicción muy difundida el que la sintaxis de la poesía es algo distinto de la sintaxis de los lógicos y los gramáticos. T. E. Hulme defendió que la poesía es a-lógica y que, en consecuencia, ha de ser a-gramatical y a-sintáctica. Susanne Langer dijo que el poeta puede tomar en consideración gramática y sintaxis sólo para hacer un uso musical de ambas.²³¹

Uno de los poemas que se aprestan a esta lectura es “Diálogo y recuerdo”, de *Elena y los elementos*, donde se conjugan, por lo demás, una serie de concesiones enderezadas a optimizar el rendimiento de la intención literaria. Lo amparan los cinco reactivos interrogatorios en un primer tramo del texto y las partículas anafóricas que se cohesionan en el antepenúltimo bloque estrófico. Pero lo que interesa resaltar por

²³¹ *Estructura literaria y método crítico*, Cátedra, Madrid, 1975, p. 48.

ahora es la contraposición entre el ritmo natural de la oración y el corte de la oración impuesto por la pausa versal, fenómeno que sin duda alguna repercute en la andadura sintáctica. Por otro lado, cabe valorar la pertinencia de la puntuación como obstáculo o zona franca de la fluidez rítmica, según la necesidad de abolirla o conservarla en la plasmación gráfica del enunciado. En la pieza que nos ocupa, el dilema se presenta casi a la mitad de la misma, en el quinto módulo, cuando, igualmente, a la mitad de la segunda línea del bloque, el autor decide prescindir de una coma luego del sustantivo «pinos» para retener la trepidancia del ritmo expositivo y, de tal manera, permanecer fiel a la efusión original de las dos unidades del período separadas con la preposición «en» que hace las veces de bisagra y concentra el clímax de la tensión descriptiva. Lo curioso es que la discontinuación de la coma no ocurre en un final de verso, donde la concesión podría quedar sobrentendida en la pausa del cabo, sino en la cesura interior. Con precisión simétrica, Juan Sánchez Peláez elimina la coma ortográfica y opta por la continuidad de la entonación que irá atenuándose con el decremento en la medida versal del tercer renglón, mismo que consigue aislar los conceptos «de paz y alegría» con la importancia que merecen en la resolución de la estrofa. Apreciemos el poema entero para visualizar las observaciones:

Encumbrado a ti,

¿El relámpago de mi respiración?

¿El vuelo marítimo de un cisne o un zamuro?

¿Qué signo mío Te iba a despertar?

¿Los buscadores de oro?

¿La campana salobre mecida por el huracán?

Dejadme la pureza del estío y el canto del manantial
sobre los pinos en una hora alta
de paz y alegría.

Huérfano, y sin trompeta, y la mujer que abre su entrecejo
y es una potestad engañosa y el día que es una nube
efímera, y tú que vienes en el Fasto, Es lo natural,
Simplemente reposas o desvarías.

Desde el instante mío:

El que tañe en la raíz del húmedo fósforo
El de pulposo corazón, El que dilapida con
Ojos de ironía la escritura visible,

El de la parodia chirle, El de batir las
palmas, El supliciado, El que huye y tropieza
Con la máscara y el atavío,
El que amaina en la médula,

En algún lugar del camino, con ese regusto anticipado
del pueblo en que ibas a poner pie,

En la ruta, a remolque; Nulo, A
Tiro de fusil.

Al margen del polisíndeton que rige las divisiones sintagmáticas del sexto módulo, de dilatado diapasón, las comas parecen desempeñar ahí su misión, insertas en el lugar que la exige. La estrofa sugiere un párrafo, motivo por el que tal vez el poeta se aboca a pormenorizar las implicaciones ortográficas del género prosístico a fin de evitar los

anacolutos o equívocos involuntarios. La única porción arriesgada del conjunto reside en la aposición «Es lo natural», que interrumpe momentáneamente la celeridad de la secuencia para aclarar un inciso. En el módulo siguiente, las comas ejecutan un papel similar, por lo que la novedad de una sintaxis interversal reside en la brusca escisión del enunciado en la preposición «con», que acarrea un encabalgamiento abrupto. El gesto se repite en la línea iniciática del bloque posterior, ligado a nivel sustancial con su antecedente a través de una enumeración. Esta vez el plural «las» acoge el punto de quiebre, pero con un encabalgamiento tanto más abrupto debido a la brevedad de la porción descolgada, reducida al sustantivo «palmas», mientras que en el caso anterior el complemento o porción descolgada se extiende suavemente para articular un verso con esticomitia. El procedimiento se radicaliza en el desenlace, con la partícula «A» segregada de su contexto, dando la impresión de estar vinculada al vocablo previo, el adjetivo «Nulo», y no precisamente al sintagma que encabeza y se despliega en el renglón subsecuente, insuflándole un certero acento trágico en la clausura del material y su espíritu ridiculizante.

Tres poemas de *Filiación oscura* suscritos al texto fragmentario que abre la colección, “Otra vez otro instante”, pertrechan sendos casos de iteración sintáctica: el I, el V y el VIII. A excepción del V, los restantes son materiales de breve extensión, por lo que la injerencia del recurso propende a ser más ostentosa que en una pieza cuya tupidez verbal pueda no opacar, pero sí encubrir, la visibilidad de la figura. El retazo I se integra de tres dísticos que sobresalen como tres islas alargadas en la blancura de la página. Los dos primeros inician con el gesto que estudiamos, denotando en principio una anáfora merced a la repetición, en la apertura del verso, de una preposición de lugar. El «Por», entonces, afecta el tipo de forja locutiva que detonará la carburación de casi todo el poema, en virtud de que se trata de la cabeza estrófica de dos de los

tres módulos que lo constituyen. Lo curioso es que los renglones segundos de la tríada de dísticos están puestos con sangría, como si el poeta aspirara a que adoptasen una postura especial durante su recepción a la luz de su ladeamiento a la derecha. Hay que reconocer, al respecto, que las líneas primeras de cada bloque implican, por el carácter suspensivo, una prótasis gramatical, razón por la que las apódosis, conformadas por el renglón complementario, asumen una función significativa en la solución del sentido. La entrada de las dos terceras partes del poema repite el mismo patrón sintáctico, que se orbita en torno al espacio subjetivo en que verificadas las peripecias de un presunto conflicto, manifiesto en voces y sintagmas tales como «desvarío», «noche sin guía», «vigilia», «viejos amuletos», «taciturno de hinojos». Observemos:

Por desvarío entre mis sílabas

La noche sin guía.

Por mi vigilia en la boca

El oro de viejos amuletos.

A gatas, de espaldas a una presa invisible,

El taciturno de hinojos en un abrazo hipotético.

La preposición anafórica «Por» se trueca por un artículo también anafórico. Ahora el preludio de los versos segundos de los dos últimos dísticos, el intermedio y el tercero, suele encarnar con un «El» la estructura que antes identificamos en el verso abridor de los dísticos primero y segundo. Parece que el modelo de construcción enunciativa que homologa el esquema sintáctico de los bloques iniciales, el primero y el segundo, experimenta un relevo en la estrofa intermedia para cuajar otra sintaxis paralela con los bloques segundo y tercero, concretada en los versos segundos de los dísticos, con

un «El», y no con el «Por» de los iniciales de los dos primeros dísticos. A la vez, la categoría gramatical del término inmediato al artículo anafórico «El», de la segunda iteración sintáctica, compete a la de un sustantivo, mismo que cede a una preposición que luego se despeja hacia otro nombre acompañado de un adjetivo. Veámoslo:

El oro de viejos amuletos.

[...]

El taciturno de hinojos en un abrazo hipotético.

El «abrazo hipotético» ratifica la estirpe problemática del material, aunque el renglón antecedente —«A gatas, de espaldas a una presa invisible»— permite ya entrever una dificultosa maniobra, indicio de la contingencia a la que se ve sometido el hablante. Y ponemos *hablante* por el desplazamiento que sufre el yo poético a la tercera persona del singular que opera en el último dístico, variante que promueve una distancia para balancear el acusado patetismo de su bagaje. El yo se aleja de sí mismo para atisbar con mayor nitidez la escena de una extraña expiación alrededor de la espectralidad.

El mencionado retazo V, de “Otra vez otro instante”, pertrecha igualmente un comportamiento sintáctico tangencial con el de la pieza I. Esto referente a la técnica de iteración en la estructura de varias secuencias versales. Como en el dechado recién comentado, el recurso involucra también la prótasis y la apódosis; o sea, la fracción o el molde reiterado resulta comprensible en tanto que redondea un sentido en aquella porción frástica que lo suplementa. Así lo muestra la primera epifanía de la figura que reincide por tres ocasiones, aunque a continuación reproducimos la primera, ubicada a mitad del poema:

De salir y atravesar la ciudad

La perplejidad de las cosas en vigilia

La plasmación gráfica del pareado evoca la del milenario dístico elegíaco fijado por los líricos de la Grecia arcaica. Tratando de argumentar la sangría, podemos llegar a la conclusión del poema anterior: los golpes hacia el interior del encuadre proyectan un relieve, subrayan una connotación. ¿Cuál? La decisiva importancia de la apódosis en el concurso del módulo estrófico. «La perplejidad de las cosas en vigilia» pasa, así, a formar un enunciado neurálgico en la contradanza de ambos segmentos. La afluencia, adelante, de la prótasis constituida por el renglón capitular, lo sugiere tímidamente. Apreciemos, para ello, el bloque supremo de la pieza en virtud de su longitud, donde se observa la floración de la andadura que pretendemos destacar:

A domeñar excesos, a impulso virginal en el polvo de

origen

De salir y atravesar la ciudad

De subir y descender el muro

Sigue el tinte humano

A ras de esfuerzo

Por dual unidad

La pupila con creces bajo el misterio sin nombre.

Por su ubicación en el desenvolvimiento del período, la *reprise* —como la denomina Dupriez— suscita dos lecturas: la relativa al versículo antepuesto, y aquella, quizá de incumbencia ulterior, que representa la apódosis de la horma repetida, inducida por la línea o el conjunto de sintagmas que suceden la inserción del recurso. La duplicación

de la preposición que encabeza las frases del versículo abridor, mismas que no acaban de resolver un sentido, concede a la iteración sintáctica un papel fundamental en la transición del planteamiento irresoluto hacia la otra dimensión de la estrofa formada por los renglancillos posteriores a la táctica en jaque:

De salir y atravesar la ciudad
La perplejidad de las cosas en vigilia

[...]

De salir y atravesar la ciudad
De subir y descender el muro

La ausencia de punto después de «origen», en la cita anterior a ésta, aduce a inferir, provisionalmente, un anacoluto que tiende luego a disiparse con el advenimiento de la apódosis, un gajo de tensión acumulada que no termina de esclarecer del todo el uso de ciertas partículas gramaticales que crean una expectativa semántica. Apreciémoslo:

A domeñar excesos, a impulso virginal en el polvo de
origen
De salir y atravesar la ciudad
De subir y descender el muro

Sánchez Peláez encauza, restaña, libera y desvía el flujo del relato lineal, consecuente con las unidades de embrague que siembra en el camino. Procede de manera contraria o, al menos, demora y tuerce la erogación del sentido con recursos de índole formal nada accidentales, sino reflatados como la exteriorización de todas las eventualidades

padecidas en la singladura del sujeto lírico. Esta presunta morosidad en el suministro del mensaje, justifica de entrada la utilidad estética de la retórica. En vez de proclamar su incertidumbre en un solo enunciado, nuestro poeta se decanta por la perífrasis. La profusión de los componentes iterativos de un mismo campo semántico lo comprueba: cuatro verbos infinitivos —«salir», «atravesar», «subir», «descender»— ligados muy estrechamente por el tipo de acción que engloban —el desplazamiento traspositivo—, en torno a «la ciudad» y «el muro», palabras que comparten, a la vez, un vínculo de hiperonimia o hiponimia, según la perspectiva.

El fragmento VIII del alargado poema “Otra vez otro instante”, un rótulo que guarda también su retoque estilístico con el políptoton que porta, reserva un perfecto ejemplo de iteración sintáctica. Se trata de un material austero de versos unilineales, aunque cargados de un poderoso hermetismo que cifra sus arcanos en la esgrima de la metáfora hiperbólica, la paronomasia, la imagen poética, la antítesis. Cinco segmentos a doble espacio articulan la pieza, margen interlineal suficiente para que cada renglón, de misteriosa naturaleza sintética, explaye su proposición con la holgura que exige la aparente dificultad de la condensación. Tampoco nos hallamos ante una distribución versal insólita del *corpus*. Desde el texto “XV” de *Animal de costumbre* vemos figurar esta modalidad que conformará una de las constantes gráfico-visuales en la escritura de nuestro bardo. Retomando la cuestión de la sintaxis que impera en el texto que nos ocupa, tenemos que cuatro de los cinco reactivos insisten en un idéntico esquema de construcción, que comienza con el adjetivo posesivo «Mi», continúa despachando el nombre, prosigue con una preposición de localidad (en tres de los cuatro casos) o de índole descriptiva (en solo uno de ellos) y allana camino a otro nombre en que recae la clausura de la oración. Observemos la pieza entera:

Híspido, pero con mil alambres; ¡qué tensión en la pólvora!

Mi altura de ceño y sello.

Mi cigarra en el crepúsculo, mi picaflor en los visillos.

Mi áspid en el tatuaje.

Mi desvelo en la casa de nadie.

El verso de entrada puede codificarse tal una figura de la receptividad del sujeto. La <<pólvora>>, entidad inflamable, subraya la susceptibilidad del ánimo creador fundado, según el talante de los reactivos subsecuentes, en cualidades videnciales. Por el tipo de función que el personaje simula desempeñar en el *incipit*, todo indica que el asunto es de estirpe metaliteraria. Es el tópico de la visión poética, evocatoria de origen, lo que yace bajo el esmalte de riqueza pictórica que urde la soberbia artística de la pieza, no obstante su laconismo. El segundo renglón, que depara una paronomasia, brilla por su abstracción; pero, abandonados a las coordenadas de los sustantivos, tenemos la conjetura, seguramente parcial, de que el sujeto intenta aquí suscitar las asociaciones del <<ceño>> facial, desde las de categoría expresiva hasta las de jerarquía fisionómica. A expensas del <<ceño>> dormitan, a un tiempo, las muecas del encandilamiento y las de la interrogación: <<sello>> de una hechura vulnerable a los punzantes estímulos del mundo, acorde con el planteamiento inicial del poema. La tercera declaración acoge una iteración bimembre, quizá debido a la similitud atmosférica de perspectiva y de espacio que presentan los dos tramos de esta estructura. Por un lado, el foro doméstico por excelencia, la casa; por el otro, la contemplación del exterior desde un ángulo que hace de la <<cigarra>> y de la <<picaflor>> tiernos elementos para medir la ronda de las

estaciones, el curso de las temporadas meteorológicas. Sin embargo, estos animalillos vienen a suministrar, al margen de la acepción calendárica, una conmovedora lección de mansedumbre, persistencia y ataraxia bucólicas que bien conjuntan los rudimentos de una moral panteísta. El cuarto verso ratifica figuradamente nuestra suposición: «Mi áspid en el tatuaje». La antítesis que clausura el poema corrobora la entrega del autor a los dones propiciatorios de la vigilia y a los riesgos de toparse con la melancolía en los pasillos de su investigación introspectiva.

El material “Trayectoria”, compilado en *Rasgos comunes*, reserva un dechado también en la tesitura de la iteración sintáctica recurrente en Sánchez Peláez, aunque desarrollado con mayor complejidad en virtud de la longitud del poema. El objeto de la trama no parece muy dilucidado, pero sin duda el poeta esgrime la analogía para ampliar mediante la figuración los horizontes del diorama. En principio refiere unas «vacas verticales»; luego, adelante, «nubes», «techos», «viajes» y, sucesivamente, «velas», «el mar oceánico», «amantes». Lo concreto y lo general, lo abarcable y lo vasto. El título del texto aporta su pista: si relacionamos “Trayectoria” con la tira de sustantivos que desfilan como nombres descontextualizados, o verdaderas incógnitas, no suena descabellado colegir este aparato de insinuaciones temáticas con los repasos de la memoria imaginativa, que torna sobre las estaciones del periplo vital —también azuzado por el nomadismo— y retoca a partir de la observación del presente antiguas metáforas conceptuales que, en sentido estricto, acaban siendo personificaciones de la «luna», o de las «nubes», o bien, una vívida hipotiposis de la actividad del ganado vacuno que recuerda «la fuente de Adán en nuestros paraísos». Regresando al motivo que nos embarga, tenemos que los tres primeros módulos de la composición ofrecen la evidencia del recurso, limitado a la reincidencia anafórica del sintagma «Cuando os veo» en los bloques uno y dos, y del adverbio «cuando» en el tercero. Así como en

el tercer versículo desaparecen las partículas «os veo», la extensión de la estrofa que constituye se reduce a la mitad del tamaño del módulo de apertura que ya prodiga los ingredientes de la óptima Edad de Oro en que suele calar el sermón pelaciano, reflejo del utopismo implícito a su actitud literaria. El módulo segundo resulta, igualmente, menguado en su longitud, pese a que todavía atesora completa la fórmula «cuando os veo» en un afán, suponemos, de extender la fecundidad del párrafo inicial y mediar, en el plano de la forma poética, con el aspecto versicular del tercer bloque estrófico. Veamos:

Cuando os veo vacas verticales y sagradas, os veo vacas pródidas, os veo de cerca
saltonas en las veredas, hembras para el macho con aquellas ubres, dando tumbos
vuestro blanco licor, fuente de Adán en nuestros paraísos,

cuando os veo y la luna llora también como un camino
abierto de frente a vuestros ojos,

cuando con excesos de vida os derramáis, cuando estáis
oblicuas, rectas, agachadas, bien dispuestas,

Después de los tres módulos que estrenan dilatadamente el poema, arribamos a lo que pudiera integrar un segundo tramo del mismo, caracterizado por la contracción de los segmentos versales —un típico estilema de nuestro bardo—, pero, de nuevo hacia su desenlace, por su estiramiento. En las tres últimas líneas detectamos un polisíndeton y, antes, otra de las iteraciones constructivas en torno a dos sintagmas toponímicos que volatizan el aquí y el ahora, cediendo a la ubicuidad de la reminiscencia:

no las nubes de Kioto

no los techos de París

[...]

y que nos padecen y divagan por nosotros

y así nosotros por ellas en tanto que amantes,

jirones de tierra en la duración.

La vecindad semántica de «nubes» y «techo» refuerza el procedimiento analógico, atribuyendo a la mira del relato, que se desmarca permanentemente de varios objetos, un aire de movilización que no cesa de modificar el punto de referencia, hasta que la suma de todas las escalas nominales culminan su devenir en un tratamiento poético como «jirones de tierra en la duración». Justo considerar esta segunda iteración del poema un ejemplo de isocolon y homoteleuton, donde la sintonía entre sus unidades no únicamente se da en el plano de la estructura frástica sino igual en el bisilabismo grave, o llano, de los sustantivos que contribuyen a empatar el criterio acentual de los vocablos en una misma latitud de la oración, generando de este modo un sistema de coincidencias que favorecen la afluencia de otras licencias del discurso. Veámoslo:

no las nubes de Kioto

no los techos de París

El texto “Preguntas”, consecutivo a “Trayectoria”, comporta nuevas variantes de la venia iterativa en el ámbito de la sintaxis. En esta ocasión los cuerpos estróficos que auspician en su respectivo *incipit* el sintagma, involucran una interrogación de cabo a rabo; es decir, se plantean en calidad de erotemas y no de asertos. De ahí, por cierto, el rótulo de la pieza. La afluencia de este otro recurso no debe sorprender. En la inspección retórica que ejecutamos en el anterior apartado comprobamos hasta qué medida la interrogación conforma uno de los principales artificios de la obra pelaciana enderezados a examinar la esencia de sus asinaturas con un conato de mayéutica que despeja la zafra de las dubitaciones a las colmenas del conocimiento, aunque sea para confirmar su relatividad en el orden de los enigmas más contundentes de la condición humana y la especulación sobrenaturales. Orbitados alrededor del poema en juego, asentimos que la premura de inquirir proviene de una comezón ontológica ligada a la noción de otredad, por lo que suele realizarse plenamente la ilusoria unilateralidad del ser. Ante la falta de ese otro que nos complementa, qué individuo somos; qué entidad nos oye al traspasar las fronteras de nuestro grávido monismo, por acudir a Spinoza para colocar en relieve la irreductible concretud de cada existencia. El segundo bloque del material, limitado a una sola línea, proclama casi de manera explícita la premisa. Dentro y afuera del mundo, a «quién» susurrar qué «soy». La conjunción copulativa participa de un papel determinante, ya que no ofrece la posibilidad de una disyuntiva entre el «mundo» y el limbo del no-mundo, tal como sería lógico establecerlo dada la paradójica idea de encapsular lo que es y lo que no es. Sánchez Peláez no se decide por el «mundo» o el vacío, sino por ambos, razón por la cual la extrañeza del ser en el marco de una estipulación filosófica adquiere los mismos tintes que en la hermosa

desiderata lírica de Paul Celan que invita a no separar el No del Sí²³². Mas atendamos el poema del venezolano para advertir lo comentado:

¿A quién la congoja, el recuerdo, la experiencia, a quién aquel lugar que nos 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?

¿A quién decir soy, no en el mundo y sí en el mundo?

¿A quién la urdimbre inútil, el laúd, la tierra y
el cielo, los astros muelles?

¿A quién los nidos altos blancos azules
habitables en el agua profunda y
serena de tu cuerpo de perfil?

Una preposición y un pronombre amalgaman la pertinencia de esta anáfora sintáctica reproducida en cuatro bloques: uno en prosa y tres, al parecer, en verso, toda vez que el segundo, axial en la elucidación del argumento, prefigura un enunciado de ínfulas parágraficas. La pausa versal del primer renglón del módulo posterior ocurre con una copulativa que enfatiza la continuidad de la enumeración. Dado que las dos líneas del “pareado” cumplen en su demarcación una coherencia semántica, no hablaríamos de encabalgamiento abrupto, cosa que sí acaece en la conjunción terminal del segmento intermedio de la última estrofa, cuya porción encabalgada, constituida por el adjetivo «serena», resulta un poco incomprensible en la soledad del renglón postrero, donde el sintagma asequible se restringe a «tu cuerpo de perfil». Ponderemos, no obstante, la

²³² [*Doch scheide das Nein nicht vom Ja*, “Sprich Auch Du”] “Habla también tú”, versión de José Ángel Valente, *Cuaderno de versiones*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2002, 488 p.

tarea enunciativa que esas partículas, localizadas al filo del verso, desempeñan como guiños de un estilo y, específicamente, como inductores de la corriente rítmica a la par de los significados que exigen transmitirse con urgencia, acordes a las trepidaciones anímicas del sujeto poético que expone con vehemencia y reclamo su requisición a un oído incierto que late tras el velo de la realidad sensible, hacia el callado limbo de una ausencia sin remedio.

“Condicionales”, poema también aglutinado en *Rasgos comunes*, comienza en la innovación implantada por el módulo terminal del texto previo: abolir la puntuación y, en su lugar, intercalar los golpes en blanco para saciar así los aportes de la coma en el concierto de la sintaxis. Si en la pieza “Preguntas” la concesión apenas suma cuatro intersticios de holgura extraordinaria hacia dentro del cuerpo verbal, para este nuevo texto frisa los quince. Otra de las variantes radica en la sangría que el autor aplica a la mayoría de los renglones, a excepción de tres, que marcan una diferencia para advertir ese detalle, arbitrario de entrada, pero que ostenta sus recónditas connotaciones. Por ejemplo, las únicas tres líneas del todo cargadas al margen izquierdo ocupan una plaza estratégica en el mapa del poema, sea en la acepción espacial o nominal. La primera de estas líneas acoge nada menos que el inicio de la prosa; la segunda, que da pie al tercer renglón, arranca, curiosamente, en el vocablo «comenzar», fundiendo así el sentido de la acción con el de la ubicación; y, la tercera, antepenúltimo renglón, abre con la palabra «lívido» y luego es sucedida justamente por una oquedad gráfica que corresponde, pues, el significado del término que la precede, el de la lividez. Veamos:

Si espero no renunciar a ti si espero alcanzar si alcanzo
 si no alcanzo si esperando alcanzar alcanzo si debo
comenzar por la ruta difícil de la larva y la oruga si subo bajo
 y me reconozco indemne si abjuro del latigazo el sufrimiento

las inhibiciones de persona a persona si fijo fuera de tono
en fila surco madre mi socorrida mustia aureola evanescente
agua fuerte del paria chopo sonoro caprichoso hosco alegre
lívido horror tranquilo en la red abierta como si no viviera
para llegar a ti.

Desde un principio advertimos que el epígrafe de la pieza murmura su propia factura. El autor nos refiere el tipo de recurso gramatical que imperará en las cláusulas y que, por lo tanto, acotará las maniobras intrínsecas a cada proposición del contenido. La conjunción <<si>>, reiterada sistemáticamente, delimita las pretensiones y los anhelos del sujeto parlante en torno de la frágil, pero decisiva frontera del dicho y el hecho, el deseo y el acto. Otro momento de la colección que nos ocupa, el poema denominado “Fortuito”, anticipa el tratamiento del condicional:

Si no estuviera suspendido en el aire, aquel sonido. Si el hombre bajo el firmamento no fuera una rota ausencia. Si no nos volcara en la nada nuestra infinita raíz que espera. Si no estuviéramos a la orilla de vastos ríos solares, con nuestra pupila enigmática a algún lado en la sugestión de la noche.

Si esta aproximación recién citada basa la restricción de los eventos en los caprichos de la fortuna ciega, en “Condicionales” la voluntad, el libre albedrío, se perfilan como la matriz de los aconteceres íntimos. Toda aquiescencia depende ahí de las personas, tanto que la probabilidad de las cosas que se presienten en su embrionaria condición hipotética son atisbadas, desde el palco de nuestra lectura, tal un titubeo, un delta de indecisiones que parecen someter la voz lírica al yugo de un paradojismo jalonado por la expresión maximalista del individuo que exagera la consecución de sus afanes con la minimización de la propia integridad, la del vulnerable mundo del hombre. De tal

manera, del políptoton del sintagma «esperando alcanzar alcanzo», impregnado de un optimismo pragmático que magnifica la posición del sujeto enunciador, transitamos al pasaje «debo comenzar por la ruta difícil de la larva y la oruga», que nos sugiere una degradación. Sin embargo, en un plano global, por la continuidad de la prosa eximida de signos de puntuación que mermen la aceleración de su marcha expositiva, rauda tal un monólogo, percatamos en la locución un vigor anímico que invita a confirmar la idea de la verbalización poética como la válvula catártica para canalizar la impotencia del sujeto en el cuadro de su conflicto. Echemos un ojo a la opinión de Pagnini sobre estas sutiles potencias insinadoras de la sintaxis:

También la sintaxis puede tener una función sugestiva, fenómeno del que ya hemos podido tener una idea indirecta al hablar del ritmo que, en verdad, no puede separarse, salvo con fines didácticos, de la sintagmática. Rapidez, lentitud y confusión, pueden funcionar de un modo natural con relación al pensamiento poético. Y además la sintaxis desligada del significado, como es frecuente en la poesía de Mallarmé o de Dylan Thomas, tiene una clara función estética pura. Pero el uso más sugestivo de la sintaxis poética es el que podríamos llamar *metasintáctico* o *mimético*.²³³

El retazo III de “Imágenes”, el poema que estrena *Por cuál causa o nostalgia*, auspicia otro ensayo de iteración enunciativa mezclada con permisiones retóricas que la tornan destacable. En primera instancia, observamos la suscitación de la catáfora, espoleada por el deíctico que encabeza el verso inicial. Luego, en el siguiente renglón, percibimos el desliz de otra catáfora presidida por el mismo deíctico. Comprobamos también que las partes constitutivas de ambas líneas están colocadas en orden fijo y, en consecuencia, resultan gemelas en cuanto a su esqueleto sintáctico. El paralelismo viene reforzado por la incubación estrófica de los dos versos que articulan una suerte

²³³ *Estructura literaria y método crítico*, p. 49.

de dístico forjado por segmentos de “arte mayor”. La cadena gramatical de este orden fijo queda entonces tejida por el deíctico, el presente indicativo y otro sustantivo que, en la segunda línea, se torna un topónimo. Posteriormente, en el módulo inmediato, se asiste a la emergencia de un paréntesis cuya plasmación insinúa, por su corte versal, una estructura rítmica que ilustra la disposición visual del mensaje: el primer renglón conlleva una amplia sangría e inflige la pausa del corte versal justo donde el infinitivo «transcurrir», que cierra la línea, cobra la connotación pasajera que intenta difundir. La porción encabalgada, compuesta por el sintagma «y hacerme señas», adquiere la relevancia que le concede su ladeamiento a la izquierda, en un intento por combatir de modo simbólico el «transcurrir», ganando terreno a la sangría en sentido opuesto, no obstante el vínculo gregario que guarda con el infinitivo. Apreciémoslo:

Esta es la abeja: Zumba en el fruto elegido

Esta vez es mi padre: Me espera en Vigo

(frente a los humanos debe transcurrir
y hacerme señas)

he aquí a mi reina que tiene el tamaño del aire

y cuya piel y tacto son el tiempo

he aquí a Vicente Gerbasi que trae una lechuga

desde el cerro del Ávila

y una ardilla de alquimia

Y este que soy yo: blanco y anciano en mi libro.

El segundo caso iterativo ocurre en los bloques tercero y cuarto, a través del sintagma «he aquí» repetido dos ocasiones, al inicio de ambas unidades. Otras figuras acuden a afianzar la vehemencia del discurso; en el módulo tercero, el polisíndeton; la metáfora catacrética en el subsecuente, con la «ardilla de alquimia». Tenemos, pues, dos pares del recurso iterativo afincados en sitios idénticos, el principio del verso y de la estrofa, creándose así una abismada sensación de anáfora en cadena que trasciende las líneas versales y cala profundo en la confección del edificio textual, el trazo de lo que sería el escenario dramático, y la elocuencia de la voz poética. La declaración final, puesta de manera independiente, en un reactivo aparte, insiste en la utilización de la catáfora, poniendo en la báscula de una semblanza unipersonal los lastres de una actualidad que parece relativizar las imágenes aurales de los módulos previos: la correspondiente al padre, que revisita al sujeto instilado en la «abeja», y la que incumbe a la llegada de Vicente Gerbasi con un sabio y audaz elenco fáunico, la «lechuza» y la «ardilla». A fin de argumentar la prescindencia de la puntuación en los pasajes que la merecen, se transcriben de nuevo unas palabras del mismo Marcelo Pagnini acerca de la coyuntura de semejante modalidad, rescatadas a su vez del volumen *English Prose Style*, cual se ventila en los elementos que involucra la cita:

Hemos dicho que el ritmo se señala a menudo mediante la puntuación, si bien hemos de añadir que en la lengua inglesa hay por lo menos tres *usos de puntuación*, perfectamente explicados por H. Read: *a)* puntuación *lógica*, en auxilio de la claridad racional del texto; *b)* puntuación *respiratoria*, que presupone una lectura hablada y señala los límites físicos de la respiración; *c)* puntuación *rítmica*, que delimita las unidades melódicas.²³⁴

²³⁴ *Ibid.*, p. 47.

El de nuestro autor sería justamente un caso donde tienden a mezclarse la puntuación respiratoria y la puntuación rítmica, con una inclinación a privilegiar la segunda, más compenetrada con las demandas operativas del poema que hace del ritmo el eje de su vehiculación, el basamento de su inevitable elocuencia. Centremos ahora la atención en la gama de permisiones ortográficas en que Juan Sánchez Peláez incurre para dotar su escritura lírica de una peculiaridad afectiva y pensamental, como ya estrictamente caligráfica. Muchos de los rasgos que consiguen tatuar su irrepetible propuesta se han venido consignando. Intentemos cercar y reflexionar entonces las minucias de estirpe gramatical que no deben escapar de nuestra radiografía.

4.4.3 Licencias ortográficas.

En este apartado que comienza someteremos a consideración algunos de los criterios estilísticos por medio de los cuales nuestro poeta ejerce la licencia de omitir los signos de puntuación, o bien, modificar normas de ortografía básica para introducir variantes encaminadas a enfatizar o dignificar, en la dinámica del poema, la emisión de ciertos pronombres, sustantivos, adjetivos y demás unidades suscritas al verso por hiponimia. En su *Dinámica de la poesía*, Juan Ferraté ha validado esta venia circunscribiendo los franqueos de los que hablamos al mero contexto del poema, como si ahí encontrasen motivo de ser o sólo a expensas de la imaginación literaria o artística toparan con un sentido razonable. La elucubración del ensayista catalán pudiera tener aplicación para todo el subcapítulo, englobando tanto el figurativismo como los estilemas sintácticos de la poesía de Sánchez Peláez:

Recordemos a este propósito que, como observó Vossler, aun lo que la gramática mira como deforme (por ejemplo, el anacoluto, el pleonasma, la elipsis, la interrup-

ción o entrecortamiento) consiente una interpretación estilística. Los fallos de la comunicación, que en los actos reales de comunicación no son más que esto, fallos, en la comunicación poética permiten y aun requieren una interpretación (bajo la forma, por ejemplo, de figuras retóricas o estilísticas) desde el punto de vista de la unidad de la ficción que les sirve de constante interpretante formal. Lo mismo, por supuesto, podría decirse en lo que se refiere a las paradojas o incoherencias observables entre los elementos de la sustancia del contenido. De hecho, tal vez sea el enorme valor heurístico que tiene lo deforme y lo paradójico o anormal, observable en la poesía en todos los niveles de la expresión y del contenido, en lo que atañe a la diferenciación y separación entre la poesía y el resto de los usos normales de la lengua, lo que haya llevado a tantos teóricos del estilo y de la comunicación poética a establecer en la base de sus observaciones la dicotomía entre norma e infracción de la misma o entre redundancia e imprevisibilidad, y a atribuir a la poesía los rasgos de una comunicación saturada de infracciones y altamente imprevisible. Dicha dicotomía es falsa aplicada en este sentido absoluto y su alcance se reduce al hecho de que en poesía, a diferencia de lo que ocurre en la comunicación ordinaria, donde toda infracción de la norma está expuesta a representar un fallo y una interrupción del proceso comunicativo, tanto la norma como su infracción son, o pueden ser, igualmente válidas y significativas, igualmente funcionales.²³⁵

Nos limitaremos, pues, a señalar y cavilar momentos en los que la grafía poética suele alterar la preceptiva con el fin de generar la suya propia en función a las demandas, a veces insondables, de la voz lírica originada en los veneros de una interioridad que no va siempre a la par del razonamiento lógico. Recordemos que en materia de poesía la dicción escrita responde a las pulsiones de ese subsuelo de la conciencia, la sensatez o la cordura, espesado con emociones cimbrantes y visiones subversivas, por supuesto sin negar la lucidez meridiana que atraviesa el cristal de algunas piezas estofadas por argumentos con un alto grado de intelección. Pero debemos tener en cuenta que la de

²³⁵ “Lingüística y Poética”, *Dinámica de la poesía*, Seix Barral, Barcelona, 1982, p. 395.

Juan Sánchez Peláez es una poesía imantada por una nostalgia estremecedora que se revitaliza mediante la electricidad de sus alucinatorias imágenes, cuando no por la ruta crítica de una escritura zigzagueante en lo formal y lo sintáctico, guiada siempre por la intuición que se desmarca de la solución predecible con tal de generar fielmente la singularidad del instante poético y el proceso creativo. Si bien el autor no abdicó a la seductora propuesta del automatismo psíquico, es preciso anotar que un puñado de pasajes comprendidos en poemas de colecciones distintas parecen reflejar de pronto los visos del procedimiento, abriendo las compuertas de la proposición, el sintagma o la oración al flujo arrasador del monólogo interior o el registro arrebatado fomentado por un sistema de excepciones situacionales. Bajo este tratamiento a discreción, nos percatamos de que no todos los textos auspician una puntuación cambiante o azarosa; igualmente, que no todo el poema que alberga en determinada sección la afluencia del recurso concesivo sufre las aplicaciones de éste. Prueba de la diversidad compositiva del *corpus* pelaciano es el hecho de que conviven hacia dentro suyo tanto la ortodoxia como la heterodoxia, dando cabida a un producto híbrido que pasa revista a los usos reglamentarios del lenguaje y las insurrecciones estilísticas que pretenden trasponer a las primeras con el propósito de calibrar una propuesta diferente de cara a la tradición y a las concitaciones de su tiempo, pero, sobre todo, congruente con las provocaciones temáticas que el poeta se obstina en capturar con la dislocación frástica, la capitular de cada verso en mayúscula, la coma o el punto abolidos. Para facilitar la revisión de cada una de las etapas productivas del bardo de Guárico, escalaremos su bibliografía.

Sobre aviso no hay engaño. Desde *Elena y los elementos* comienza a operar en Juan Sánchez Peláez esta personalizada ortografía que referimos. En el poema inicial, por ejemplo, se columbra ya la injerencia de la mayúscula para el pronombre «Ella». Por el marco de aplicación, se trata de encubrir un nombre propio. No obstante, la

Real Academia Española insta usar mayúscula en el pronombre sólo «en las alusiones a la Divinidad». El del venezolano es un texto de resonancia erótica donde la mujer es vista como la vía de acceso a un orden ulterior, el de la salvación a través del amor, motivo por el cual su permisión de utilizar la mayúscula puede ser asumido como un intento de sacralizar la persona amada. La siguiente libertad la topamos en el poema “III” del mismo volumen, cuando leemos

Aún quien te subyuga, Oh tú, Huésped turbado, Tu máscara
desgarra, Tu dedo es un liviano rruiseñor.

Las mayúsculas, luego de las comas que enmarcan la interjección, el sustantivo y los adjetivos posesivos, resultan llamativas en virtud de ir justamente precedidas por el signo ortográfico que exige, de acuerdo con la norma de la RAE, otro tipo de trato. No es que la coma esté colocada en el sitio incorrecto, sino que las mayúsculas alteran el criterio según el cual

se escribirán con letra inicial mayúscula [...] la primera palabra de un escrito y la que vaya después de punto.²³⁶

Lo que aquí sucede es una discontinuación de la regla para obtener el énfasis deseado sobre las unidades mencionadas, en afán de particularizar aun más la atribución de los sustantivos dentro de la atmósfera de mitificación amorosa que impera en la colección explorada. Lo que refuerza el carácter excepcional es que no se proceda así en el resto de los textos del libro, pese a aglutinar construcciones frásticas similares que merecen la licencia. Esto nos dice, pues, que el autor recurre al respecto de manera situacional.

²³⁶ *Ortografía de la Lengua Española*, Real Academia Española / Espasa, Madrid, 1999.

Así, más adelante, en otros poemas del volumen, se prescinde de la coma y el punto en latitudes que normativamente debieran llevarlo, sobre todo si las piezas iniciales lo consignan en función a la regla. Se presiente, entonces, una búsqueda despresurización del criterio de puntuación. Si los primeros textos llevan punto al final de cada período versal, en los posteriores sólo al término de la estrofa, por lo que los distintos versos que articulan el módulo carecen de punto o de coma al cabo del período o en la pausa versal. Sin embargo, hacia dentro del renglón, emergen comas en vez de dar cabida al espacio o golpe en blanco, como años después procederá a hacerlo el autor. Este juego de alteraciones no es novedoso; fue socorrido por los surrealistas franceses, quienes osaron eliminar los signos de puntuación requeridos al final del verso para colocar en mayúscula la letra inicial de cada línea quizá con el propósito de sortear confusiones y promover, también, la ambigüedad que culmina, efectivamente, en polisemia, cuando no dilogía, una salida deliberadamente pretendida. Pero lo llamativo es que la correcta aplicación de la norma alterna con su abolición, variando de esta manera la solidez de un criterio que podría resultar definitivo o estable. Mediante esta táctica, el autor da la impresión de favorecer el destanteo a fin de escapar de los encasillamientos. El último poema de la colección, “Diálogo y recuerdo”, acoge en el desenlace una cota de este proceso:

El de la parodia chirle, El de batir las
palmas, El supliciado, El que huye y tropieza
Con la máscara y el atavío,
El que amaina en la médula,
En algún lugar del camino, con ese regusto anticipado
del pueblo en que ibas a poner pie,

En la ruta, a remolque; Nulo, A

Tiro de fusil

Alzando las minúsculas del artículo, o sea, poniéndoselas en mayúscula, se encubre la cambiante identidad de un sujeto hipotético que se escabulle a la definición unívoca y se disgrega en sus posibles atributos. Las mayúsculas del bloque final —adjetivo y preposición— pudieran confirmar un afán de privatizar la acción poética en favor de una entidad con nombre y apellido, un lugar en el mundo, desafiando así la inercia del lenguaje práctico, o bien, la sujeción de los códigos poéticos a las convenciones de una ortografía que procede a ciegas, como un rasero, sin tener en consideración las circunstancias de los emisores.

Animal de costumbre despega con iguales usos ortográficos que la colección precedente: coma interna y a manera de pausa versal, punto al final del período o de la esticomitia, y al cierre de la estrofa. Lo que sí incorpora es la mayúscula en la primera letra de cada línea, pese a la coma previa de por medio o el cambio de módulo. Así lo atestiguamos en un pasaje de la pieza “III”:

Por salir con el silbo de la serpiente y las aves
del paraíso,

Al paso de las tardes,
Tú entregas un racimo de uvas al asesino.

Sin embargo, en un siguiente texto, el “IV”, la puntuación desaparece por completo, a excepción del punto final, que sobreviene tras un largo período gramatical compuesto de once versos apiñados en una tirada uniestrofica. Pero, en el poema subsecuente, el

“v”, se reestablece la estricta puntuación normativa, manteniéndose la mayúscula en la primera letra de cada renglón. En este sentido, uno de los aportes del venezolano consiste en colocar la coma al final de un verso que clausura una estrofa o aparece aislado entre dos bloques para enfatizar el mensaje. Veamos un extracto del texto “v”:

Ellos
Han descendido con la aparición
Del sol,

Hasta humedecerme con muchas rosas,

Y yo he conquistado el ridículo
Con mi ternura,
Escuchando al corazón.

En el poema “VI” el autor resarce, con la intertextualidad, una vía exploratoria abierta en *Elena y los elementos*. Aquel pronombre «Ella» vuelve a presenciarse con idéntica grafía y, adelante, los nombres de «Sirena y Ondina» desfilan como denominaciones equivalentes a la «Elena» que de nuevo acude tal una figura evocada a través de los años. Llama la atención la afluencia del sustantivo mítico *sirena* como nombre propio, razón por la cual su capitular se eleva a mayúscula, reforzando el carácter legendario de la pieza, tal como se aprecia en buena parte de la ambientación lírica de Sánchez Peláez. Uno de los hallazgos del poema es la repetición del sintagma «Oh huésped delirante», paráfrasis del «Oh tú, Huésped turbado» de la pieza “III” del libro previo. Ahora el segmento irrumpe despojado de mayúsculas, limitado a una enunciación sin focalizaciones especiales. En el texto posterior, el “VII”, atendemos en un versículo la magnificación de un adjetivo indefinido, con lo que el concepto denotado adquiere la

relevancia semántica de un absoluto, como si cobrara de pronto el hieratismo de un objeto sagrado. No es para menos, considerando el trascendentalismo del término que secunda al adjetivo indefinido puesto en altas, el de «esfinge», nombre de inevitable connotación oracular. Veamos:

Y la vejez de entornadas pupilas, señalando maliciosamente
Una hoguera, Una esfinge

Es, pues, la voz de la «esfinge» la que corresponde a este entresacado dialogismo por el cual el sujeto parlante lanza una interlocución de ecos místéricos por sobre el tono doméstico, consuetudinario, que estrena la estrofa inicial:

En nuestras veladas
En nuestros talleres
En nuestras fiestas sombrías
Un día cualquiera
Canta
El bello cisne
Petrificado
Del arcoiris
Con su lengua radiante de martín pescador.

Todavía allende, en el texto “XI”, pueden rastrearse los párrafos donde el sustantivo «Sabana» y el sintagma «el Salto es del Ángel» comportan mayúsculas sin insinuar que se trata de topónimos sino de parajes cruciales de una cosmogonía elaborada en la inspiración de un paisaje regional. Suena verosímil un lugar denominado «Sabana» o «Salto del Ángel», pero lo que intentamos subrayar es la conjugación de las unidades

gramaticales que completan la oración «en la Sabana donde el Salto es del Ángel», poniendo en mayúscula los sustantivos para contrastar su personalidad respecto al uso común de tales vocablos. Los sintagmas que preceden la oración respaldan la premisa.

Veámoslo:

Hubiera bastado que me quedara tranquilo, saciarme con
nada, no invocar una leyenda dentro o fuera de mi país,
en la Sabana donde el Salto es del Ángel.

No es tal el caso del poema “XIV”, donde «el Ánima Sola» y «San Marcos de León» apuntan a entidades religiosas verosímiles o existentes cuya formulación no se presta a ambigüedad. Sin embargo, en la pieza “XV” leemos que el sujeto dirige su plegaria «al Ángel y al Desconocido». ¿Quién es éste último? No es momento de especular, pero es preciso aventurar la posibilidad de un significado familiar, razón por la que, en un afán por particularizar la experiencia, el autor eleva la primera letra del vocablo. En textos próximos de la colección vemos que se alterna la escrupulosa puntuación de los poemas densos con el soslayo de la misma, sobre todo en líneas escuetas, sin una estructura sintáctica compleja que facilita prescindir de la coma o del punto a efectos rítmicos, como en una estrofa del poema “XVIII” del mismo *Animal de costumbre*:

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

Finalmente en la pieza “XXVI”, postrera del volumen, el poeta refiere a «la Extraña» para no mentar un nombre propio, y en el bloque de remate se introducen mayúsculas para cifrar una petición de raigambre intimista en el ámbito de la alusión potenciada:

(Vela, rui señor mío.

No me ignores en la altura de Tu Follaje Morado.)

Gran parte de la producción lírica de *Filiación oscura* se halla alineada con la estricta puntuación. Hay comas en la pausa versal y en donde lo exigen las pautas del enunciado rítmico; puntos al término de la esticomitía o del módulo estrófico, donde se cumple un período. Esta política se verifica en los primeros y últimos textos de la colección; pero en su decurso, y de modo salteado, figuran algunos ejemplos de lo que podríamos considerar permisiones ortográficas, unas ya inventariadas en los presentes folios. Los casos más comunes son el de la abolición puntual y el de la magnificación del concepto o el mensaje a través de la mayúscula. La primera situación ocurre en la fracción III de “Otra vez otro instante”, cuando el autor opta por desentenderse de los signos gráficos de contención para insuflar al poema, de apenas diez reactivos lineares (cinco de ellos compuestos de una o dos palabras), la fluidez que demanda su tónica imperativa. Los verbos caen de manera vertical, desnudos de complemento, dando la sensación de ordenanza militar que debe corroer la paciencia del sujeto poético en la suposición de la trama. Observemos el texto entero:

En el paraje del fruto vano y el acíbar

Haga esto

Aquello

No atisbe al vecino

Cállese

No vaya por los azulejos

En los balcones no mire el sol

Y la lluvia

Cae lenta

Y me cubre con las dos manos el rostro.

Acordes con la peripecia, la concesión de relajar las amarras de la coma que debiera ir al término de los renglones primero, segundo, cuarto y quinto; del punto y coma en el cabo del tercero y sexto; o del punto al final del séptimo (la coma del noveno verso se cancela debido al polisíndeton), queda estilísticamente justificada. El retazo posterior, el IV, involucra, sí, la puntuación ortográfica regular, pero levanta la capitular de un sustantivo común después de coma, como lo censura la norma. Se trata de la palabra «Suelo», enmarcada por el versículo concluyente que reza «En el gran día enfático, Suelo que arraiga con altísimas flautas». Si el poema habla del «augur el asentado en las cimas», todo indica que el vocablo adquiere entonces una connotación hierática, parareligiosa, el rango de un templo improvisado legitimado por la brisa divinal de la intemperie. El texto ostenta un carácter ritualico que parece hacer del cielo el receptor de la advocación; lo insinúan «altísimas flautas» que remiten a un ficticio concierto

de instrumentos propiciatorios. La mayúscula queda parcialmente justificada por este trasfondo secundario que afecta la grafía merced a su preponderancia semántica. En la frase del «augur», aguzando la atención, notaremos que se prescinde de la coma que sucede al sustantivo que designa al vaticinador. Ahí también, pues, el poeta incurre en la concesión puntual para referir al protagonista de la pieza con un apelativo tan largo como su elocuencia, cual si tratase una fórmula denominativa en la que coincidiera el sacerdote y sus investiduras. Apreciemos íntegro el poema que comentamos, dedicado al artista plástico Mateo Manaure, que trabajó con el autor la edición de esta colección

Filiación oscura:

Sin la inhibición de paisajes nuevos,

En el augur el asentado en las cimas,

Con diez luciérnagas como una mano,

En el gran día enfático, Suelo que arraiga con

altísimas flautas.

La fracción XI del poema citado, “Otra vez otro instante”, discontinúa, igual que la III, todo viso de puntuación ortográfica, excepto el punto final, lo que nos corrobora esta modalidad consciente de evaporar los diques de la coma y los puntos seguidos a fin de agilizar la cascada de los versos, sobre todo si están apenas compuestos de una, dos, tres palabras, como lo comprobamos en el fragmento que mencionamos, el XI, donde, lo mismo que en los previos, el recurso del polisíndeton cataliza el *tempo* que rige la cadena oracional. Apreciemos el material completo:

Y todas las chimeneas nostálgicas

Y todo el pajarillo de existir

Y todo el verde ribazo marítimo

(En las bahías el zumbido de una flor)

Y todo cómplice

Preciso

Creciente

Y uno exclama

Y se envanece

Al margen

De rodillas en el país.

Respecto a la mayúscula, hay que consignar la reaparición del nombre «Ánima Sola» en la pieza “Narraciones”, en un cuadro onírico que afirma su condición sobrenatural: «El Ánima Sola se columpia en la chispa fastuosa de los follajes». El material que le sigue, “Al principio al final”, anula en su rótulo la coma que separa los dos sintagmas iterativos. Igualmente, en un paréntesis del verso inicial, columbramos que la primera letra se alza con mayúscula. Se trata de una disyunción, que con el recurso concesivo

pretende tal vez merecer la relevancia significativa de la proposición precedente de la que es, aparentemente, vicaria. Observemos el poema “Al principio al final”:

Si ella premedita dureza o ternura (O lucha en vacuas

direcciones),

Si me obsequia o niega,

Apago el conmutador,

Me veo con mansedumbre en el lecho,

Me toman el pulso, me hallo lejos,

Pruebo a la mujer de ceniza,

Única de fruto, de cortar las venas e irrigar el vientre,

Oquedal de un badajo a rastras,

Al principio al final

Insomne en la misma constelación,

Hambre en nuestra holgura y unigénito sueño.

La ausencia de punto al término de la oración que figura entre paréntesis afianza su carácter permisivo. Fuera del punto final, no hay otro punto hacia dentro del poema, a

pesar de que hay ciertas líneas que pudieran merecerlo, sobre todo aquellas que dan la impresión de iniciar un nuevo sentido. No obstante, el poeta concede fluidez gracias a la sola utilización de la coma. La marcha del subconsciente así lo sugiere, con tal de captar fielmente la visionaria y delirante construcción del sujeto enunciador, en la que radica el verdadero carácter revelador de la experiencia poética. Cabe señalar, ya de paso, la afluencia de la anáfora, tan común en el sistema compositivo de nuestro poeta y externada en la repetición de la condicional «Si» y del pronombre «Me» que bordan un sutil tejido de énfasis sobre los que reposan la música del texto y las implicaciones de la acción dramática.

Lo huidizo y permanente es la más sucinta colección lírica del venezolano. En la mayoría de las once piezas que vertebran el itinerario, el autor escribe apegado a las convenciones de la regla en lo tocante a las pautas de la puntuación y la pertinencia en el uso de la mayúscula, par de licencias constantes del *corpus* pelaciano en que recaen las alteraciones del baremo ortográfico. Verso y prosa se reparten el diapasón rítmico del volumen, y en uno y otro género asentimos este discurrir por los meandros de una nueva estética presidida por la supremacía del poema en prosa que se convierte en una breve, pero majestuosa antesala de *Rasgos comunes*, esa nave mayor en la trayectoria de nuestro bardo en que culmina su búsqueda formal y discursiva merced a la plenitud vital y la madurez de una propuesta gestada con rigurosa maestría desde *Elena y los elementos*. Pese al tono encarecido del texto de apertura, el “I”, las mayúsculas de las porciones encabalgadas, presentes en materiales previos, desaparecen para mantener la grafía minúscula correspondiente a la fracción de un verso ya comenzado. Veamos un pasaje:

Hablo del que fui, ya en mi
regreso.

Sólo me toco al través
con el revés
del ramaje de fuego.
Por ti, mi ausente
Oigo el mar a cinco
pasos de mi corazón,
Y la carne es mi corazón
a quien roza mi antaño.

Lo curioso es que otras líneas del mismo poema intercalan la ortografía estricta con la violentada con los usos de la vanguardia, trayendo de nuevo a colación la mayúscula al principio de cada renglón de la pieza, trátase de versos plenamente realizados o de sintagmas que constituyen un sentido que rebasa la longitud del renglón. Así tenemos el arranque del poema en jaque, suprimiendo la coma o el punto final de la primera línea, o bien, insertando el punto en la tercera sin reparar en los signos de los versos anteriores: una coma en el cabo del *incipit* y un punto al término de la segunda, cuya hilación gramatical no embona con la voz pasiva que despliega el renglón tercero. He aquí los versos del principio de la pieza que comentamos:

Lo que no me tiene en cuenta
Lo huidizo y permanente
Se juntan dos cuerpos y el alba es el leopardo.
Mi quebranto
Salta a la faz del juglar;
Si entras o sales
Turba el eco
Una aureola densa;

Aunque no venga a cuento, hay mencionar el juego de palabras que se establece en el pórtico de la prosa “IV” y que protagoniza un par de disyunciones y una interjección, haciendo coincidir en un pasaje de cuatro líneas el polisíndeton y el calambur. Sirva el ejemplo para señalar, de igual manera, el riguroso criterio puntuacional seguido por el autor, evitando las comas para recurrir a las conjunciones disyuntivas y, en su defecto, optar por el punto seguido, concediendo a cada sintagma su importancia en el proceso elucubrativo del discurso. Apreciemos el poema completo:

En el lecho se cierra el mundo. O se abre. O se atisba con
las chimeneas azules y las ventanas. Oh astros muertos
que veo erguidos, besos en los pasillos y en los vagones,
sombras que escucho. Esto que mira el sol y se prolonga
en el río es la bocina del viento. La noche intacta del sexo
es una víbora en el cuello. Al derramarse esa agua primera
nos acepta el tiempo, un instante. Palpo sin medida tu
cicatriz. Húndete en un abrazo conmigo, aunque te
reclame otro lugar. Estoy por una razón misteriosa con la
evidencia de tu carne, mientras sin comienzo ni fin doy
vueltas en el gran zumbido.

Pero son las piezas “X” y “XI”, y las últimas del libro, las que incurren en permisiones ortográficas que hemos venido relacionando. No obstante, en ninguna de estas dos la puntuación sufre algún tipo de extrañamiento; por el contrario, en ambos materiales la coma y el punto están colocados con tal aplicación y recelo, en situaciones extremas, que parece sumamente deliberada la alternancia entre ortodoxia y heterodoxia en el afán por destrabar una prosodia con respiración propia a partir de los presupuestos del canon escritural. El uso de la mayúscula es, pues, el asunto llamativo de estos textos.

Desde el inicio del “X” advertimos la evidencia: un pronombre de la segunda persona, un sustantivo y su adjetivo, puestos estos dos últimos a modo de aposición, derivados del pronombre. El fuerte carácter acusativo de éste, antecedido por una exclamación interjectiva, «Oh Tú», hace imperativo maximizar la ortografía de los componentes inmediatos, «Fetich Solar», surgidos al texto casi como cifras de una denominación personalizada. Observemos:

Oh Tú, Fetich Solar que nos devuelves hurraño el mundo.
Casas abajo, bloques arriba, o cerca de las palmas reales,
henos aquí en el relámpago virtual de nuestra vejez con
la mejor mueca, ya somos apenas visibles, extraño: Vamos
a patear la dura tierra, Oh Tú, liviano de peso, ave de
paso, sin peso paso a dormir. ¡Hala!, ¡arre!, y tizno la tinaja
y estampo el aullido.

El «Fetich Solar» no es sino la nomenclatura cualitativa de una entidad devocional con sospechas de simbólica deidad primitiva. Adelante, cual se aprecia, el pronombre vuelve a surgir ligado a la interjección tal una fórmula evocatoria. Las onomatopeyas ponen a prueba las comas, que se mantienen pese a la exaltación locutiva y los signos de admiración que las flanquean. En el poema “XI” tenemos el sustantivo «Estrella», que adopta propiedad debido a su aposición respecto del sintagma «mujer sensible» que precede al citado sustantivo como referencia nuclear. Veamos el pasaje:

Si la mujer sensible se inclina de nuevo a la tierra, Estrella
cálida, azul y azur.

El siguiente caso de la misma fracción “XI” de *Lo huidizo y permanente* tiene lugar en el desenlace, con el «Solo de sed» que cierra tanto el texto como el libro, y adquiere connotaciones personales alrededor de los polivalentes conceptos de soledad y de la modalidad musical unipersonal llamada *solo*. El efecto es múltiple. Por una parte, un ingenioso ejemplo de aliteración; por el otro, su fondo significativo, el del sujeto que experimenta a solas, o en soledad, los lastres de una «sed» de naturaleza simbólica y que sin duda sirve para expresar, desde el ensimismamiento o el solipsismo, el amago de una situación dramática basada en una grave orfandad. Apreciemos el versículo:

Sí, en el interior; es mi promesa. Si esta irisada raya,
relámpago súbito, oh Solo de sed.

Los reactivos anafóricos que preceden el bloque conclusivo que transcribimos hablan de la determinante puntuación que los reúne como partes de un compacto ensamble:

Si son desenvueltas mis maneras me pesa el habla.
Si no nos pillan.
Si salgo en lugar de los pensamientos.
Si borro el brote difuso en mi desvelo.
Si hace frío, si la mañana es clara.
Si vuelvo a ti, si muero, si renazco en ti.

El aire de letanía que ostenta la escritura pelaciana vuelve a reaparecer en estos versos que, por lo demás, también ratifican su deuda con la enumeración, tal como lo vio don Leo Spitzer en un célebre ensayo, “La enumeración caótica en la poesía moderna”, al emparentar la invocación de la plegaria —una acción obsesiva en la acepción positiva del vocablo— con el recurso de la enumeración.

En *Rasgos comunes* concurren el conjunto de licencias ortográficas que se han estipulado en el transcurso de estos párrafos. Los estilemas se confirman y acentúan; a la par, se añaden otras señales de plasmación que contribuyen a diversificar, mediante carices inéditos, la disposición gráfica de la poesía de Sánchez Peláez en esta fase de su producción. Cunde la prosa, mas en unos cuantos materiales en verso se visualizan las alteraciones en la puntuación, tendientes a abolirla. Entre los primeros textos nos topamos con “Preámbulo”, constituido apenas de nueve reactivos lineares compuestos de dos, tres vocablos. El tono satírico emerge flanqueado por la elipsis, la epanalepsis, la aliteración y la paronomasia, mas no percibimos coma ni punto donde estrictamente podríamos colocarlos, excepto el punto final, tal en situaciones previstas. Barajamos la posibilidad de una connotación acorde con el contenido del mensaje: la ausencia de puntuación como forma de protesta, o bien, un síntoma, en el campo del significante, de la agotada paciencia en el uso convencional de los procedimientos. La voz poética asume el nosotros para denunciar el hambre, la miseria o la marginalidad de cualquier índole, dando rienda suelta a su raquílica locución, reflejo también de la crisis que se intenta vocalizar:

Prueba la taza sin sopa

ya no hay sopa

solloza hermano

prueba el traje

bien hecho

a tu medida

te cuelga te sobra por

la solapa

nos falta sopa.

Un gesto de incumbencia espacial clava su cuña. Nos referimos a los golpes en blanco que median entre los sintagmas de la séptima línea y suplantando la coma, traduciendo los vacíos del proceso escritural para infundir fidelidad a la composición respecto de su elucubración. El poema “Yo no seré” pasa a discontinuar, también, la puntuación, salvo el signo que clausura el poema. Asistimos a una disrupción del encadenamiento lógico de los enunciados mediante una serie de anacolutos en que se incurre de modo sistemático y, por ende, intencional. El autor soslaya la puntuación; de lo contrario, la finalidad de esa retórica del arrobamiento no tendría razón de ser. Si hay que violentar la sintaxis, hay que violentar igual sus pautas: las comas y los puntos. Esto no le resta, empero, coherencia al texto consigo mismo. Al suprimirse la puntuación, todo parece ser posible, o bien, el “caos” constructivo tiene zona franca. De ahí la velocidad que cobra la sucesión de los versos en una incesante concomitancia sin pausas ni respiros. Veamos el poema entero:

Yo no seré explícito o enigmático o tú no serás la rosa
en fuga o la piedra dura qué locura
del hoy de mi ayer que en mi mañana a menudo hora tras
hora o sea esta noche

se apagan los miembros del diamante en los ojos de mi
amante
topo una gruta impenetrable
abro mi abecedario oville para que en mi ademán se
filtre la luz
y cual nos viéramos mi dama y yo yendo de paseo
buzos reclusos qué ebriedad qué risa
y la arena frágil del corazón
la redonda manzana en el agua de nuestros labios.

En el segundo tramo del poema “Trayectoria” descubrimos que la coma se disipa en una enumeración de frases versales a doble espacio. Lo llamativo está en que estrofas arriba se la maneja para separar un bloque de otro en vez de recurrir al punto. Medida interesante desde la perspectiva de estilo, como los períodos sintácticos en la poesía de Celan que saltan de un módulo estrófico a otro por una coma o, simplemente, nada. Para combatir la densidad verbal del párrafo, o realzar una preposición, nuestro autor acude al corte estrófico y a la coma, en el último segmento del módulo estrófico, para seguir relacionado semánticamente al bloque previo. Pero insistimos: lo atrayente es que semejante detalle en la manipulación puntuacional conviva con prescindir de este requisito en un mismo cuerpo textual. Todavía en el antepenúltimo renglón del texto se introduce una coma a fin de intercalar una aposición portadora de una definición atribuida al término del cual deriva, «amantes». El círculo de la corrección cierra con este dique ortográfico, haciéndonos ver que la conciencia de la transgresión late bajo el desarrollo del proceso compositivo. Observemos el pasaje comentado:

no las nubes de Kioto

no los techos de París

ni sólo viajes

velas o el mar oceánico

y que nos padecen y divagan por nosotros

y así nosotros por ellas en tanto que amantes,

jirones de tierra en la duración.

En sintonía con *Rasgos comunes*, tenemos que la pieza subsecuente a la recién transcrita, denominada “Preguntas”, comporta en su última y cuarta estrofa el recurso de la sangría intraversal en detrimento de la coma. De hecho, ésta desaparece y cede a la medida espacial la pertinencia que implica, su utilidad. De no ser así, estaríamos tal vez frente a una errata o un *lapsus calami*. Apreciémoslo:

¿A quién los nidos altos blancos azules
habitables en el agua profunda y
serena de tu cuerpo de perfil?

El tricolon de adjetivos que cierra el primer verso del módulo queda resaltado con la discontinuación de la coma, adquiriendo cada uno de los elementos de tal artificio un aislamiento espacial que destaca su aporte significativo en el contexto del desenlace que representan. La enumeración de los adjetivos se prolonga hasta el verso siguiente y resulta demarcada por el blanco que sucede al plural <<habitables>>. Asimismo, para afinar la perspectiva con que podría asumirse el avistamiento del sustantivo <<cuerpo>>

la pieza deben realmente portar una coma, toda vez que el verso segundo es aposición entre un primero y un tercero. La cuarta línea, por su lado, puede consignar otra coma tras el verbo «fuiste», otorgando al siguiente enunciado, que inicia con la copulativa, un nuevo aliento. Lo cierto, y lo certero, es que dichas comas no figuran gráficamente, sino que las deducimos de acuerdo con la pausa de punto del verso «en las montañas altas», que nos orienta acerca de las restantes que leemos entre líneas. Apreciemos la pieza:

Alguna vez

antes de dar forma a tu visión

crece sin pausa

el niño que fuiste y que quiere unirse de nuevo a ti

en las montañas altas.

Alguna vez 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 de fuego.

En los dos primeros versos la pausa versal suple a la coma. No es preciso estipularla porque el corte del renglón obliga avanzar con cautela en la pronunciación de la curva melódica, no obstante el encabalgamiento. El fragmento V del poema “En fin” acoge una serie de curiosas variantes sobre la manipulación de los signos en un contexto espacial de mayor complejidad debido a la voluntad estilística del autor para distribuir los renglones del poema bajo una estrategia visual. Las comas y los puntos, y hasta un punto y coma, juegan papeles proactivos como retentores del ritmo y contenedores del flujo semántico, pero son ahora los versos que se conceden libertades de naturaleza espacial para otorgar a cada período gramatical una relevancia que se desglosa a un tiempo en varios incisos. Cada ciclo enunciativo que comienza tras punto y seguido se descompone gráficamente en sus implicaciones, conllevando una permisión cercana a la formalidad estrófica y el aprovechamiento del espacio, más que a los hábitos de la ortografía. Valoremos el texto íntegro:

Esta madre con saliva y vestido taciturno,

lame mi pómulo;

toca el rayo que cuelga entre ambos

y es

comienzo y fin.

Se dilata en mis dedos para prometerme

el dios de soslayo

y la luz por los poros abiertos.

Para mi sed y mis vasijas grandes

en nombre del silencio de las palabras

con sonido o color o énfasis

el tallo virgen, único, que oye y sesea

contra el viento.

Por cuál causa o nostalgia es un volumen entregado a la atomización estrófica en beneficio de la recreación del espacio textual por la dispersión de los componentes versales. Buena parte de los poemas incurren en el desmembramiento para descolgar hemistiquios o líneas rítmicas poseedoras de un sentido rotundo. De los veinticuatro materiales que articulan el libro, cerca de veinte ponen en práctica este procedimiento importado a la tradición contemporánea por vía de las vanguardias de ambos lados del Atlántico. De alguna manera, la sintaxis de Juan Sánchez Peláez está determinada por la frecuencia de esta alternativa de plasmación formal que parece decretar el fin de la hegemonía del módulo compacto, sea de hechura isométrica o heterométrica. A esta desviación respecto del canon histórico, el poeta agrega la ausencia de una puntuación

interna en el poema, a excepción, igual que en situaciones previas, del punto final que declara la claudicación de la pieza. Así lo apreciamos en el fragmento III del poema homónimo a la colección, el cual involucra la rotura del verso y la prescindencia de signos gráficos reguladores de la marcha locutiva. Asonancias y aliteraciones se torna el criterio de enfatización, y en las pausas versales se barruntan amagos de puntuación que, por naturaleza, merece el fenómeno del lenguaje para dirigirse al receptor sin que se olviden las medidas con que focalizar ciertas porciones del mensaje. Apreciemos el caso que comentamos:

Ahora
 es la hora
y arena
 es mi talle
y rodeo
 caprichoso
el finísimo desierto
pero ahora
 es otra vez ayer
y juego
 a los bandidos y con
 soldaditos de plomo
(aunque el campo
 de mi canto
no da al mar)
y el barniz
 el tinte
el calor
 de un pobre grano
 de maíz

que nuevo
con el pie
a ras de tierra
centellea.

Los remates agudos en algunos renglones sugieren un encabalgamiento sin demoras, incitando a la continuidad del enunciado sin reparar en la posibilidad de una coma. Llama la atención el ángulo de la preposición «con» en el cabo de una de las líneas, insinuando un estilema sintáctico basado en la ruptura de la frase que opta por soltar el complemento «soldaditos de plomo» para inducir un conato de gradación y, a su vez, destacar la crucialidad del sintagma “descolgado” en la discreta nostalgia de la trama. Cosa similar acontece en el retazo V del mismo texto fragmentario, “Por cuál causa o nostalgia”, que confiere rótulo al volumen, cuando uno de los versos culmina con el artículo indeterminado «un» y transfiere a un verso inmediato el sintagma que designa y presenta. He aquí el poema:

En medio de lo exhalado
o perdido
se nos muestra
en un abrir y cerrar de ojos
el abismo de las cosas sólidas.

Con el botín de rosas revueltas y apiñadas
con la susodicha memoria y un
gran amor esquivo
y algún mirlo a cinco pasos de nuestra queja
iremos e iremos.

Frente a la desgarradura
y el brote de renuevos

al fondo
 en lo arduo
el abismo
de
pedras sólidas

como quien imagina formas
y soles

iremos.

Esa misma pieza consigna, por cierto, el punto al cabo de cada estrofa, o, mejor dicho, de cada período, pues lo que pudiera constituir el último módulo del poema sufre tal diseminación que acaba dando sitio a cuatro bloques más, independientemente de su longitud. Las dos primeras estrofas conservan la morfología de una estrofa tradicional de versos libres, no obstante la porción descolgada en la línea tercera de la estrofa inicial; pero, desde la frase epanaléptica «iremos e iremos», que clausura el segundo bloque, atestiguamos la descomposición modular, la cual también afecta la cohesión sintáctica del verso, como se observa en las incisiones, o cortes, del verso partido «el abismo / de / pedras sólidas». Pese a las divisiones que acoge este período citado, su condición se mantiene y confirma en el punto que lo cierra y pone fin al material. Las pausas quedan supuestas en los cortes versales y las pausas estróficas, tornando así prescindible la grafía ortográfica de los recursos puntuativos. Tampoco soslayemos la peculiaridad que a este respecto ostenta la fracción XX del largo texto que nos ocupa,

donde los golpes en blanco vuelven a sustituir la coma en la línea de apertura, pero, en la consecutiva, tienden a reafirmar la sugestión pausal del punto y seguido, colocado gráficamente en un insólito caso de permisión estilística. Añádase el violento corte oracional que encabalga el verso del *incipit*, cuando la preposición «de» clausura la línea, pasando a la siguiente el resto, la porción definitiva. Lo mismo acontece en el último bloque de la pieza, pero con un artículo indeterminado, como en el fragmento V, colocado en vilo para descolgar a otro renglón el sustantivo que restaña la tensión del texto hasta ser liberada con una ganancia de expectación. Veamos el material:

Las flautas los Alpes de
rebaños dorados. Cuando fui adulto.

Cuando fui niño: Quizás, española, en el tren de
Madrid a París.

Marinera, pescadora,
te perdí en mi ceguedad.

Yo que quería hacerme duro, casi un
mongol.

La coma y el punto cumplen un *rôle* primordial no en organizar el significado como sí en crear una tensión interior relativa a la demora del ritmo expositivo, táctica a todas luces de índole dramática. Sin embargo, este contraste entre la asiduidad ortográfica y las concesiones formales relativas a las técnicas de espaciamiento y encabalgamiento, le conceden al poema una llamativa singularidad estética, una personalidad visual que se aprecia a vista de pájaro.

Aire sobre el aire, el postrero eslabón de la obra pelaciana, se decanta por una puntuación que se ausenta gráficamente al término de la estrofa, pero que se decide a figurar hacia dentro de la línea versal, en calidad de coma. Esta discontinuación del punto y aparte al final de los módulos faculta, por lo tanto, el uso de la minúscula al principio de cada nuevo bloque, de tal manera que todas las estrofas, a excepción de la del pórtico, presentan en bajas la capitular de su renglón abridor. Lo corroboramos en el retazo XI del poema que infunde título a la colección, donde incluso el autor se regala la oportunidad de entresacar guiones para ahondar en determinados sintagmas. No hay variante alguna en la disposición versal ni sugeridores aprovechamientos del espacio textual, sino en la variedad de módulos que se pretende ofrecer con base en la cantidad o número de versos: falsas cuartetos, un sexteto, dísticos, líneas aisladas. El material guarda la traza de composición visualmente apegada al repertorio modular de la tradición, pero con reiteradas alteraciones a la ortografía normativa en lo que atañe a los criterios de puntuación. Apreciemos:

Si hay distancias que
recorrer
madura la terrible, grave incógnita
—pequeño pájaro

al irnos a dormir te posas en
ventanas de distintos colores

al despertarnos están ahí, en una sola
los pasos que son tuyos y nuestros
medidos, desbordados
por el gesto ciego, la premura, huella levísima

de una boca que picotea y picotea
las selvas originales donde cuecen cebada

o miras hacia arriba, hacia abajo
en medio de altivez y holgura

nosotros, divertidos, compulsivos, trágicos
somos crisol puro

palabra y entendimiento
—el corazón de nadie
y la preñez muelle, voluptuosa
tintinea, tararea melodías
nos rebasa los ojos y el cautiverio

aire sobre el aire

donde canta un pájaro.

Aparte de las permisiones de raigambre ortográfica, nos percatamos de otras licencias de tipo sintáctico, tal como la que corresponde a la ruptura del enunciado en el remate del verso de apertura, cuando la conjunción «que» se deja en vilo en el estribo de la línea, pasando al siguiente escaño versal el resto del sentido, constituido por el verbo infinitivo «recorrer». Columbramos, pues, un atrayente desfase entre la oración y los menesteres del verso, algo contrario a la esticomitía. Mediante este recurso, Sánchez Peláez aspira quizá a focalizar ciertos elementos gramaticales en los que radica una crucial acción del período. ¿Cómo? Dislocando las convenciones de la sintaxis. La fracción IV del poema mencionado acoge un caso similar al anterior, donde el autor se

concede ahora la oportunidad de intercalar signos de interrogación y dos puntos, pero no punto y seguido y coma al final de verso que indiquen la sucesión de los renglones en la erogación de la trama. Copulativas y disyunciones justifican la discontinuación de dichos signos, ya que consiguen enlazar las distintas preposiciones en una suerte de concomitancia expositiva que no requiere pausas parciales o altos significativos. Los términos «norte» y «sur» aparecen sin mayúscula no obstante su manipulación como absolutos cardinales, pues el contexto en que emergen —un erotema— no ofrece un punto de referencia para domesticar su uso a fin de merecer la minúscula, tal como lo especifica la Real Academia Española. Desde la perspectiva formal, resulta intrigante la partícula encabalgada del renglón inicial, un versículo que abarca dos líneas, pero sin merecer el doble espacio interlineal debido a que se trata de una misma unidad versal. Atendamos la pieza:

Mañana libará qué sabor crudo, denso

la noche

ya mira adentro, sin poner ninguna distancia

cómo suena y sueña aquel trueno

y prueba la tierra de nuestro abismo

y pregunta:

¿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?

Finalmente, el retazo I del material que comentamos, “Aire sobre el aire”, sacia con asiduidad la norma ortográfica en lo tocante a la puntuación al final de la estrofa, la frase, el período. La coma también finca aposiciones, enumera cualidades. Asimismo, cumplen los dos puntos, en afán de introducir un dialogismo. Pero una desviación al uso habitual tiene lugar en la transición del primer al segundo bloque, cuando vemos que el período salta de una estrofa a otra sin introducirse un signo ortográfico, o bien, sin resolverse provisionalmente la cláusula en un punto y coma, sino largándola hasta otro módulo con la minúscula que exige la situación. Y, para acabar de confirmar los rasgos de estilo de la escritura pelaciana, atestiguamos de nuevo interrupciones en la cadena enunciativa por las necesidades de configuración que precisa la construcción del edificio versal. Lo vemos tres ocasiones, con los remates de verso en preposición que comportan la línea de apertura, la primera de la segunda estrofa, y la segunda de la última. Ubiquemos nuestros comentarios:

Un caballo redondo entra a

mi casa luego de dar muchas vueltas

en la pradera

un caballo pardote y borracho con
muchas manchas en la sombra
y con qué vozarrón, Dios mío.

Yo le dije: no vas a lamer mi mano,
estrella errante de las ánimas.

Y esto bastó. No lo vi más. Él
se había ido. Porque al
caballo no se le puede nombrar
las ánimas ni siquiera lo que dura
un breve, vertiginoso relámpago.

Con estas peculiares tácticas de confección discursiva, Juan Sánchez Peláez legitima la transgresión del precepto mediante una conciencia de estilo que no ignora, sino que interactúa con la ortodoxia de la corrección escritural, dando indirectamente muestras de una madurez creativa que se nutre a partes iguales de la herencia y la innovación a fin de promediar la irrepitibilidad de una propuesta lírica, una auténtica voz poética. Esperamos no haber incurrido con esta descomposición de la travesía lírica de nuestro autor en una de las patologías más comunes del análisis retórico acordes a la mirada del profesor Pere Ballart, que ha enfocado recientemente el meollo de las concesiones en poesía en favor de la credibilidad lírica y detrimento de ampulósidades gratuitas:

la mayoría de análisis retóricos de poesía suelen acentuar casi en exclusiva aquellos aspectos textuales que corresponden al dominio de su *elocutio*, frecuentan algo menos los problemas derivados de la *dispositio*, y sólo muy de tarde en tarde toman en

consideración la *inventio* que ha podido estar en la base de la construcción del texto.²³⁷

Teniendo en cuenta la advertencia, hay que repetir de nuevo que el de Juan Sánchez Peláez constituye una suerte de estilo orgánico en el que cada uno de los significantes está justificado por los temblores de la experiencia vivencial o imaginativa, cimientos del material poético desde una perspectiva ética y radical del oficio, cual incumbe al del autor que nos ocupa, según hemos comentado a lo largo de estos folios.

Aprovechemos el desenlace de este apartado para recapitular parcialmente en torno a nuestra faena, en la que nos hemos abocado a desbrozar el surrealismo lírico de Juan Sánchez Peláez, las señas de su propuesta variante. En primera instancia hay que dejar asentado que al margen del supuesto irracionalismo que permea el universo artístico del autor, en virtud de su deliberada simpatía por la secta presidida por André Breton, queda patentizada una intuición y, a la vez, una aplicación de las herramientas de confección textual legitimadas por la retórica, lo cual significa un conocimiento de éstas y, por ende, una noción del quehacer poético al margen de los borboteos del inconsciente y su práctica tutelar: la redacción automática. Ya dijimos que nuestro autor toma distancia respecto de este procedimiento característico de la corriente a la que se le adscribe, comportando un control o un dominio, tal vez camuflado, de los medios expresivos a los que se abandona, conducido por las mareas de la emoción o los fogonazos de alguna revelación. Su comunión moral, ideológica o actitudinal con el surrealismo no implica una renuncia a auspiciar una conciencia del acto creativo o a externar las evidencias de una voluntad de estilo que cualquier escritor profesional es libre de forjarse con base en su propio metabolismo psíquico o temperamental. De no

²³⁷ “Una elocuencia en cuestión, o el *ethos* contemporáneo del poeta”, *Signa*, 14, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Facultad de Filología, 2005, p. 74.

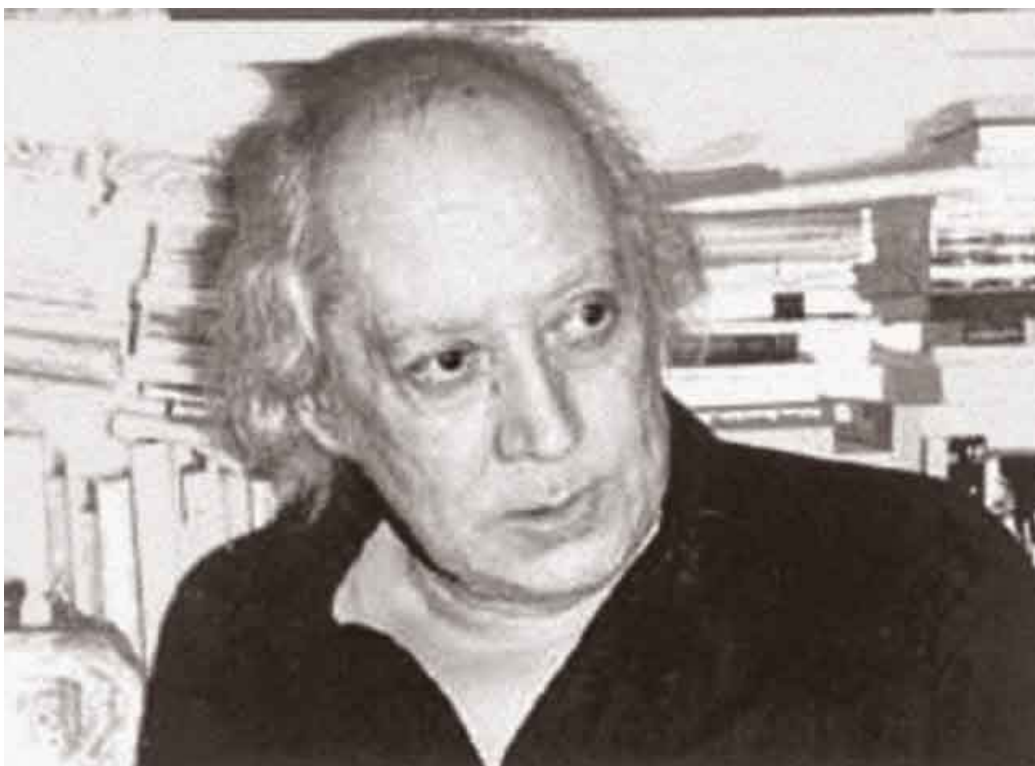
ser así, la obra que estudiamos no habría mostrado la diversa laya de formas versales y estróficas, de longitudes textuales y silencios literarios o autorales, que garantizan una determinación poética atenta a las variaciones del ánimo creador y no dejada a la avenida de las efusiones mentales sin ningún criterio estético o discursivo. Uno de los adjetivos en que suele coincidir la crítica respecto del legado pelaciano corresponde al del talante riguroso que la circuye; una poesía en que florece la exuberante vegetación de una iconografía a veces desconcertante, mas donde sus fronteras están severamente acotadas por un estricto criterio de edición poemática sustentado en la carga vital de la expresión. La impostación tiende a desaparecer; el laconismo de ciertos poemas, en contraposición a otros habitados por la flora de la imaginería, el lenguaje suntuoso o la oración perifrástica, deviene poderosamente llamativo, seductor. Esto no significa que echemos en falta un rigor constructivo en la poesía surrealista; lo niegan tanto la esbeltez estrófica como la nitidez plástica de los memorables poemas del género. Sin embargo, sabemos de un dispendio, una excesiva profusión acorde con el principio de automatismo que inspira los formularios de la tendencia, cosa de la cual el venezolano se desmarca con una asimilación personalizada de tales lineamientos templada con los contrapuntos de su circunstancia y expectativa del hecho poético. Las permisiones que advertimos en los campos de la ortografía, la sintaxis y el uso licencioso del lenguaje, están sometidos a la fidelidad de la experiencia, y mientras constituyen un reflejo de ésta —mediante una estrecha compenetración de continente y contenido—, a la vez su emergencia se encuentra insuflada por los altibajos de la vivencia, razón por la que es imposible mantener un mismo nivel de intensidad figurativa. En el afán de reproducir los sobresaltos de la peripecia, Sánchez Peláez tiene en dicho programa un candado de los probables revuelos y excesos metafóricos. Considerando el conjunto de móviles y artificios que apuntalan la poesía de nuestro autor, vemos que concurren en ella una

variedad de causas íntimas y de procedencia externa que, gracias a la ambigüedad de los procesos líricos, confieren al mensaje poético la universalidad del arte que permite trascender de la particularidad a la benéfica enajenación del material, completando de esta manera su ciclo transmisor. Desde distintos ángulos de aproximación, y dueño de una curiosidad ávida de los misterios vitales, este sabio poeta nacido en Altagracia de Orituco establece y cultiva un proyecto lírico de inquietante contención, en el que una desbordada afición por las arduas preguntas de la existencia, los milagros del amor recíproco y los intactos lienzos de la memoria se hallan limitados por el dique de las exigencias del oficio poético, una misión tan escrupulosamente delicada como la vida misma. Para finalizar este tramo en que hemos instrumentado una aproximación casi intravenosa a la obra pelaciana, sirvan de nuevo, como al inicio del presente apartado, unas palabras de Leo Spitzer que ilustran la naturaleza de nuestro acercamiento:

[...] la lectura, en su mejor sentido, requiere una extraña convivencia en el espíritu humano de dos capacidades opuestas, a saber: espíritu de contemplación, por una parte, y, por otra, mimetismo proteico. Quiere ello decir: una paciencia a toda prueba que “se está con un libro” hasta que las fuerzas latentes en él desatraillan en nosotros el proceso creativo.²³⁸

El pasaje se incardina, curiosamente, en un pie de página; sin embargo, encierra todo un método de disección estilística, el de la compenetración con el texto que nos lleva a desentrañar sus cualidades.

²³⁸ “Lingüística e historia literaria”, *Lingüística e historia literaria*, Gredos, Madrid, 1989, p. 50.



Juan Sánchez Peláez

Foto: Enrique Hernández D' Jesús

5. UNIVERSO POÉTICO DE JUAN SÁNCHEZ PELÁEZ

5.1 HACIA UN LIRISMO PANTEÍSTA.

Como se pudo entrever cotejando los ejemplos textuales del extenso capítulo anterior y sus respectivas líneas de aproximación, la poesía de Juan Sánchez Peláez alberga un sistema de referencias ecológicas bien arraigado en la ideología de los contenidos. La mención de vocablos de una rotunda semanticidad naturalista equivale aquí al tamaño de las convicciones del sujeto enunciador, quien recurre a nombrar tanto literal como figurativamente las especies vivas y la aptitud de los elementos, las entidades celestes y los fenómenos meteorológicos, para expresar con la mayor precisión una realidad interior y una visión de lo que le circunda. El drama poético está, pues, íntimamente condicionado no sólo por la sugestividad del universo orgánico o sensible en su poder sintetizador de la experiencia vital, sino también por una manera de percibir y asimilar dicha experiencia. El autor traspone el uso meramente efectista del medio ambiente para insuflar los componentes de un hábitat de un determinante carácter significativo. El yo pelaciano se disgrega, por así decir, en la gama de registros fáunicos, vegetales, topográficos, astrológicos y atmosféricos que presentan los poemas. Los canales que adopta la alocución en el transcurso de la bibliografía del bardo venezolano portan los tributos de una identidad humana en plena compenetración con las enseñanzas del mundo silvestre. Mostrándose ella misma, la persona literaria exhibe el influjo de las fuerzas o de las presencias brutas que perviven adentro suyo y en ocasiones le resultan tan incitadoras como las creencias. En parte, de ahí, el rótulo de este apartado. Dada la constante integración de la poesía de Sánchez Peláez con las formas de la naturaleza, las connotaciones religiosas parecen inevitables. Cabe deducir de nuestro poeta lo que de Pablo Neruda apuntó el crítico Saúl Yurkievich:

la naturaleza está cargada de signos anunciadores del misterio cósmico ante los cuales siente un anonadamiento de carácter religioso.²³⁹

Pero téngase en cuenta que una pieza lírica es, antes que nada, un simulacro de ficción en la medida que está radicalmente afectada por el mecanismo de la imaginación y el papel de fingidor, recordando a Pessoa, que desempeña el individuo del poema. Sin embargo, ya puestos a especificar la manipulación del término que tutela este episodio del presente estudio, podemos apegarnos a la definición que Paolo Scarpi ha fraguado del “panteísmo pancósmico”, el cual «concibe el mundo como cuerpo, *sôma*, y como sustancia divina» en consonancia con el “panteísmo dinámico”, para el que «las cosas y los seres son manifestaciones de la sustancia divina».²⁴⁰

5.1.1 El componente zoológico.

En función de lo anterior, la continua nominación de múltiples tipos del reino animal, por disímbolos que sean, constituye uno de los rasgos del poema de Sánchez Peláez, que tiende a llamar la atención precisamente por su afluencia cíclica. Tenemos, para empezar, que las voces genéricas animales, pájaros o aves llegan a conformar, en sí, sustantivos de alta circulación, igual que insectos, perros, fieras, peces o bestias, pese a que su frecuencia es menor. Sin embargo, el catálogo suele disgregarse en una muy representativa clasificación que va del mundo acuático al dominio del aire, pasando, desde luego, por los ecosistemas del plano terrestre y ese ambiguo microcosmos que

²³⁹ “La imaginación mitológica de Pablo Neruda”, *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*, Barral Editores, Barcelona, 1970, p. 175.

²⁴⁰ *Diccionario Akal de las Religiones*, Giovanni Filoramo, traducción de María Teresa Robert Rogla, Akal Ediciones, Madrid, 2001, pp. 426-427.

conforma el feudo de anfibios y batracios. En concreto, distinguimos cinco ámbitos en los que la animalia que nos ocupa pudiera distribuirse: el marino, el entomológico, el mamífero (que incluye al felino, equino, caprino y canino), el de la herpetología, o de los reptiles, y, finalmente, el ornitológico. A lo largo y ancho de estas divisiones, el autor trasvasa la acuciosidad de un discurso que aprovecha la nomenclatura fáunica para afianzar con exactitud gráfica la transmisión del argumento y, lo fundamental, para desdoblar una mentalidad poética cuyas formulaciones ocurren en analogía con el orden natural. Por ello, la animalia es proferida directamente en su contexto, o bien, recibe una aplicación metafórica. Así, un «dedo es un liviano ruiseñor», pero también hay «trágicos cuervos que rondan en la colina». El sustantivo es visualizado, pues, en la realidad objetiva que le corresponde o, en su defecto, en el ficticio diorama de su desdoblamiento tropológico. Entre la comparación, el símil o la traslación, y el grado cero de la declaración poética, el pensamiento de Sánchez Peláez denota sus diversos niveles de implicación psíquica y verbal. En este sentido, cabría subrayar de nuevo el impulso panteísta de la lírica pelaciana, donde la receptiva conciencia del influjo de la naturaleza encuentra su equilibrio en las lecciones de vida y los puntos de indagación que el ecosistema es capaz de sugerir y suscitar, respectivamente, en la persona. Un par de anotaciones de Ralph Waldo Emerson —piedra angular del trascendentalismo naturalista— sintetiza nuestras suposiciones. Para el filósofo estadounidense del siglo XIX

La influencia moral de la naturaleza sobre los individuos es el cúmulo de verdades que los ilustra.²⁴¹

pero, a un tiempo,

²⁴¹ *Ensayos*, Porrúa, México, 1999, p. 23.

La naturaleza están tan compenetrada con la vida humana, que en todas las cosas, aun en las más particulares, hay algo de humanidad.²⁴²

Las citas de Emerson comportan dos movimientos contrarios: el del medio natural que incide sobre el individuo, y el del individuo que humaniza con su receptividad cada una de las formas de existencia orgánica que palpitan a su alrededor, por diferentes o nimias que resulten. Retomando el tema de la aplicación retórica, las «perdices» son nombradas literalmente como parte esencial de la enunciación, y el máximo instante del acto de amor se pondera como «un soplo náutico de abejas». El registro zoológico se muestra en diversos grados de elaboración, sea enfatizando la originalidad estética o la funcionalidad de la frase. La diferencia estriba, según vemos, en la incidencia de la fabulación, generadora de contextos imaginarios en los que la simbolización o la ilustración plástica del mensaje viene a desempeñar un papel primordial. No obstante, la adjetivación también imprime a la expresión una poeticidad de un valor artístico de corte prosopopéyico. Así, nos topamos en el transcurso de la obra que nos ocupa con los sintagmas «salamandras ebrias», «murciélago desconocido», «animales palurdos», «lebreles efímeros», «flagelados gavilanes», «gatos sonámbulos», «cabizbajos zamuros», «cervatillo insomne».

Valorando las denominaciones zoológicas de acuerdo con su frecuencia en el *corpus* pelaciano, tenemos que las hegemónicas conciernen al ámbito ornitológico, ya que en el rubro de mamíferos hemos agrupado a felinos, equinos, caprinos y caninos. Son las aves, o los pájaros, los géneros que parecen influenciar por mayoría el criterio electivo de Sánchez Peláez. En esta tesitura, observamos pasajes que involucran en su confección a las criaturas celestes con tal grado de agudeza declarativa que no suena

²⁴² *Ibid.*, p. 34.

descabellado argüir que hay una fuerte tendencia pelaciana hacia la imaginería alada, o bien, la proclividad, quizá inconsciente, por resolver sus poemas en el plano etéreo. ¿Aspira la poesía de Juan Sánchez Peláez a la levedad? Al paso de los años su forma poética, en cuanto a longitud textual y espesor verbal, fue aligerándose cual si hubiera en dicha metamorfosis una suerte de despojamiento interior, espiritualista, que tuviese sus repercusiones en la edición y la densidad del poema. Basta contrastar la entrega de *Elena y los elementos* con la de *Aire sobre el aire* o la de *Filiación oscura*, donde la medida en el uso de la materia léxica es llevada a tal extremo que el lector acaba por vislumbrar en el silencio un compromiso de índole moral. Un apunte del poeta José Ángel Valente acerca de las suscitaciones metafísicas del pájaro o de las aves —y que remonta a su vez al destacado antropólogo Mircea Eliade— no suena tan descabellada para argumentar la levedad a la que tendió progresivamente la poesía del venezolano, así como para apuntalar su atracción por la psicología de los ancestros, los misterios sobrenaturales y las posibilidades del nagualismo:

Al hablar de la simbólica animal, nos encontramos —una vez más— ante estructuras muy extendidas y extremadamente arcaicas. «En todo el mundo —escribe Mircea Eliade— aprender el lenguaje de los animales, especialmente el de los pájaros, supone conocer los secretos de la naturaleza y, por consiguiente, ser capaz de profetizar. El lenguaje de los pájaros suele aprenderse comiendo serpiente [recuérdese a ese propósito, el cuento *La serpiente blanca* de los hermanos Grimm] o cualquier otro de los animales a los que se atribuyen virtudes mágicas». Eliade examina la identificación con un animal en el mundo chamánico, y muy en particular a propósito del vuelo mágico del chamán. «Los pájaros son psicopompos. Convertirse uno mismo en

pájaro o ser acompañado por un pájaro indica la capacidad, mientras aún se está en vida, de emprender el viaje extático al cielo y al más allá.»²⁴³

Así, en el poema “Legajos”, de *Filiación oscura*, leemos «El canto de la naturaleza es un pájaro errante», enunciado por el que se intenta circunscribir al «pájaro» canoro la capacidad melódica de la «naturaleza». Otros pasajes, en igual dirección, aportan más evidencias. Es el caso del fragmento VI de “Signos primarios”, donde el yo poético afirma «afino mi flauta con la ley de los pájaros», pasaje en que el ave canora hace las veces de yunque para fraguar la voz poética, o bien, la medida para inteligir el canto lírico, el oficio poético. Igualmente, en un segmento de la pieza “No te empecines”, recogida en *Rasgos comunes*, lo mismo que el caso previo, leemos que «El ave que se transforma en espíritu», volviéndose el ave, de esta manera, un medio para alcanzar la trascendencia, no sin rozar el simbolismo cristiano implícito en la imagen, aunque el contexto del poema consigna rasgos chamánicos. Para reforzar este sesgo alado de la imaginería fáunica, traigamos a colación un juicio de Ennio Jiménez Emán: «Sánchez Peláez deja ver en esta poesía un psiquismo aéreo y cinemático donde las imágenes se suceden unas a otras con un derroche cada vez más intenso y concentrado del verbo poético»²⁴⁴.

Insertas en su casillero correspondiente, veremos a continuación los registros zoológicos que concurren en la poesía escrita del bardo de Guárico:

Ornitológico	Marino	Herpetológico	Mamífero	Entomológico
águila	estrella de mar	áspid	ardilla	abeja

²⁴³ “Dove vola il camelonte”, *Variaciones sobre el pájaro y la red* precedido de *La piedra y el centro*, Tusquets Editores, Barcelona, 2000, p. 160.

²⁴⁴ “Juan Sánchez Peláez: El lugar de la revelación”, *Imagen*, 100-72/73, diciembre de 1990-enero de 1991, Caracas, pp. 10-11.

Ornitológico	Marino	Herpetológico	Mamífero	Entomológico
búho	merluza	iguana	burro	araña
cisne	pez espada	serpiente	buey	cigarra
colibrí	tortuga de mar	víbora	búfalo	crisálida
cuervo	-	-	caballo	grillo
gallo	-	-	cabra	gusano
gorrión	-	-	cachorro	larva
grulla	-	-	can	luciérnaga
halcón	-	-	cervatillo	moscardón
lechuza	-	-	ciervo	oruga
loro	-	-	corcel	-
martín pescador	-	-	certero	-
mirlo	-	-	corza	-
papagayo	-	-	gato	-
pavo real	-	-	lebrél	-
perdiz	-	-	león	-
picaflor	-	-	leopardo	-
polluelo	-	-	lobo (a)	-
ruiseñor	-	-	murciélagó	-
zamuro	-	-	pantera	-
-	-	-	perro	-
-	-	-	simio	-
-	-	-	tigre	-
-	-	-	vaca	-

Los nombres que evidencian la más alta frecuencia son perro, gavián, caballo, lobo, serpiente, perdiz, colibrí y lechuza, seguidos de cigarra, león, pantera, cisne, zamuro, gato, loro, oruga, mirlo, pez espada y luciérnaga. La disparidad de los ámbitos a los que pertenecen estas tipologías nos permite inferir la indiscriminada convocatoria del reino animal en el criterio del sujeto. Ejemplares de variados ecosistemas acuden a la argumentación o la imagería del texto. Conducidos por este indicio de inclusividad, podríamos confirmar, de nueva cuenta, el sesgado panteísmo del orbe pelaciano. El de nuestro poeta semeja un temperamento primitivo. Su repertorio fáunico parece acoger una suerte de arca de Noé que preservara, al margen de los usos del drama poético, un modelo de sobrevivencia basado en la perennidad del orden natural. Sánchez Peláez nombra y se nombra a través de los animales porque éstos constituyen un componente fundamental de su retroalimentación con la existencia. Basta con recordar el título del segundo de los libros del autor, *Animal de costumbre*, por medio del cual asistimos a una usurpación de la persona literaria por un ente de vagas, pero temerarias cualidades zoológicas. Lo atestiguamos en el *incipit* de la pieza “XVIII”:

Mi animal de costumbre me observa y me vigila.

Mueve su larga cola. Viene hasta mí

A una hora imprecisa.

Me devora todos los días, a cada segundo.

El «animal de costumbre» se vuelve un yo amenazante que surge de uno mismo y está siempre por atentar contra las libertades o elementos del sueño, suplantando nuestra personalidad, atrayéndola a los ritornelos del hombre convencional. Lo que aquí se pone en relevancia es el desplazamiento de un yo emancipado por iniciativa de otro

yo alienado por la monotonía de la rutina. Se bordea la asignatura del mundo urbano, la del individuo abstraído en los reclamos de la supervivencia desarrollada por Eliot y Pessoa; pero, ante todo, se trata del asunto, crucial en el ideario surrealista, del libre albedrío frente a los dictados de nuestro destino, predeterminado por las coerciones de la sociedad y el sistema económico. La “animalidad” sirve, entonces, para denunciar la alienación del hombre moderno, aunque de un modo sutil y esmeradamente lírico, trabajando como el común denominador de las conciencias actuales. Finalmente, para saltar a otro punto, no podemos olvidar mencionar el comienzo del trozo IX del poema “Signos primarios”, aglutinado en el volumen *Rasgos comunes*, donde el factor de lo animal es igualmente utilizado tal una clave para franquear otra dimensión semántica, no sin enfatizar las potencias del concepto fáunico. Anota Sánchez Peláez:

Suenan como animales de oro las palabras.

Mediante el recurso de la comparación, las «palabras» dejan de serlo para desdoblarse en sus facultades tácticas. La “animalidad” de los vocablos se vuelve zona de tránsito para acceder a la órbita de los poderes alquímicos que acoge. La materia prima de la poesía escrita deriva en el mortero, el horno de la creación fabuladora. Otra vez una frase de Emerson ayuda a incardinar en el ámbito del lenguaje la coyuntura analógica de la categoría fáunica: «Las palabras son signos de hechos naturales».²⁴⁵

He ahí, con los pasajes anteriores, una acepción negativa y otra positiva del coeficiente animalesco. Por una parte, el símil de la despersonalización; por la otra, el de la vocación transformadora del verbo lírico. Pasemos ahora a discurrir en torno al significado de las principales denominaciones zoológicas en la escritura de Sánchez Peláez. Por razones de espacio, es inviable ahondar en cada uno de los registros, pero

²⁴⁵ *Ensayos*, p. 13.

trataremos de reflexionar alrededor de aquellos que nos resulten tanto más reveladores de una actitud o de un pensamiento axial en el marco de la poética que estudiamos. Empecemos por el **gavilán**, que a juzgar por sus acepciones de ingreso en la trama del poema representa, para decirlo con una expresión del poeta mexicano Ramón López Velarde, la «voluptuosa melancolía»²⁴⁶. Desde la perspectiva cultural, palpita aquí una herencia decimonónica, la de los últimos parnasianos y simbolistas que atisbaron en el sentimiento de tristeza el resabio de un placer equiparable al deleite producido con la contemplación de la belleza o el encanto de una dama. Era, quizás, una antesala o el preludio de aquella versión erotizada de la muerte que también vendría a seducir a los surrealistas como un flirteo con los abismos del ser. Ya lo apuntaría Juan Larrea, partícipe y difusor de la vanguardia española, en un célebre y explosivo ensayo de 1944:

Como en la experiencia de Nerval —como en el Romanticismo—, el centro de la actividad surrealista gravita sobre el sueño. Su mayor propósito es encontrar ese vértice encumbrado donde se acoplan a dos vertientes sueño y realidad. Esta fue la mira dominante de Nerval, cuya obra suprema por la calidad de su angustia y por su condición humanamente revolucionaria se tituló *El sueño y la vida* y sólo subsidiariamente *Aurélia*.²⁴⁷

Cierto es que en variadas piezas de Sánchez Peláez la nominación del gavilán aglutina los ingredientes de la dualidad anímicamente irreconciliable que constituyen tanto los alicientes o resabios del deseo, como su opósito, el temperamento saturnino. Así, en el poema “V” de *Elena y los elementos* hallamos el verso «Las plumas perfumadas de un taciturno gavilán». Más adelante, en el texto “Aparición”, de la misma colección, el

²⁴⁶ *Obras*, Fondo de Cultura Económica, México, 1991.

²⁴⁷ “El surrealismo entre viejo y nuevo mundo”, *Ángulos de visión*, Tusquets, Barcelona, 1979, p. 236.

tratamiento erótico, aderezado con un dejo sufriente que ensombrece la excitabilidad, se nos muestra con superior complejidad:

Aclimata el carruaje dichoso de tus senos, la tierra de mis
primeras voces,
sus heridas abiertas, sus flagelados gavilanes en la
intemperie nevada.

El aparente masoquismo de la secuencia bien puede identificarse con los mecanismos de la pasión corporal, orquestada por el acercamiento o el contacto. Los «flagelados gavilanes» se proyectan en un paisaje invernal y puro como la infancia, pero a su vez surgen ligados de manera crítica en paridad con los anhelados efectos de la seducción. La filiación del epíteto remite a los dominios del martirio; aunque se trata de un mero adjetivo tremendista, consigue tensar las aristas de la proposición. Luego, en el trozo XIV de la pieza “Por cuál causa o nostalgia”, perteneciente al libro homónimo, vemos que las dos últimas líneas rezan:

estas lágrimas

—fieles gavilanes.

La ponderación de «fieles» que merecen los «gavilanes» resalta por su contrastante yuxtaposición con «lágrimas», relativizando el sesgo positivo implícito en la virtud de lealtad o apego que denota el llanto, lo único verdaderamente nuestro que emana en los trances difíciles o de extrema alegría. Después, en una estrofa del fragmento XVII del mismo poema, los «gavilanes» parecen hallar también una equivalencia a través

de una conjunción disyuntiva, midiéndose con el objeto feliz de «rosas». Frente a la «desnudez» física, antesala de la entrega, las aves concentran la posibilidad dramática del encuentro con la persona amada. Sin embargo, pese a la encrucijada o el grado de inasibilidad inherente a la posesión, la trama se resuelve favorablemente en aras del «fuego renovado e inmemorial» en que semeja cebarse el abrazo de los cuerpos:

Por cuál causa o nostalgia
en vilo tu desnudez tu pecho
mostrando gavilanes o rosas
que entregan para mí su primero
último ademán
hasta que el fuego renovado e inmemorial
me cubra.

La tensión enarbolada por el erotismo y sus resacas, abreviadas en el conjunto de las propiedades representativas del gavilán, tiende a liberarse a expensas de otras denominaciones fáunicas. Es el caso de la **abeja**, que irradia el deseo, la fecundidad y el éxtasis físico; que bien simboliza la elección del ser amado y el celo tanto amoroso como vital, encarnando la criatura de los momentos de fruición. En su imprescindible monografía sobre Pablo Neruda, temperamento afín al del poeta venezolano en cuanto a su acusado naturismo, aunque rebotante en la poesía del chileno, el filólogo Amado Alonso suscribe que «las abejas son símbolo del ardor de la vida, del frenesí amoroso o báquico o dionisiaco»²⁴⁸. Y, más adelante, advirtiendo las influencias del uruguayo Carlos Sabat Ercaasty en la prodigiosa lírica del poeta de Temuco, don Amado Alonso agrega que

²⁴⁸ *Poesía y estilo de Pablo Neruda*, Gredos, Madrid, 1997, p. 255.

El zumbido del tábano de Sabat Ercasty, como expresión de ardiente y delirante exaltación, se convierte en su joven admirador en el zumbido de la abeja, con las mismas connotaciones de delirio y embriaguez.²⁴⁹

Lo mismo sucede, pero en sentido contrario, con lo que pudiera constituir el otro lado de la medalla: el **halcón**, cifra de la orfandad concupiscente producto de la ausencia, portador de los recuerdos y del memorial de las cuitas. El poema “I” de *Elena y los elementos* muestra a un tiempo, como decimos, el haz y el envés de la moneda. En la estrofa inicial el sujeto parlante refiere «un soplo náutico de abejas» en un intento por nombrar la culminación del acto de amor; sin embargo, los versos del último módulo intentan captar y proyectar el extrañamiento que invade al yo poético tras percatar a su alrededor la magnitud de la carencia, la separación o el distanciamiento, o bien, el tamaño de la pérdida. Tal vez estamos ante una elucidación de la tristeza *post coitum*. Lo crucial a destacar es el tránsito del júbilo sensualista al tedio, y, como resultado, el aislamiento de ambos estados, casi adyacentes y con su respectiva zoología figurada:

Nuestras voces de bestias infieles trepando en una
habitación suntuosa sin puertas ni llaves.

Cuando me desgarran un soplo náutico de abejas, yo pierdo
tus óleos, tus imanes, una calesa de esteras en el vergel.

[...]

Después, sin designio, el rocío extiende por el mundo su
gran nostalgia de húmedos halcones.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 256.

Más adelante, en la pieza “Profundidad del amor”, del volumen citado, los «halcones» son mencionados en el papel de plagiadores de las «cartas de amor» de la «infancia», confirmando de esta guisa nuestras inferencias acerca de las aves como metáforas de una segregación fatídica en el seno de la saga personal, de una mitología íntima:

Mis cartas de amor no eran cartas de amor sino vísceras de
soledad.

Mis cartas de amor fueron secuestradas por los halcones
ultramarinos que atraviesan los espejos de la infancia.

Mis cartas de amor son ofrendas de un paraíso
de cortesanas.

En el poema “VI” de *Animal de costumbre*, en el marco de una historia centrada en los conceptos de amor, fidelidad y espera, después de un ejercicio de rememoración en el que la voz lírica recapitula en torno a un amor pretérito, el poeta apunta:

Oí una trompeta de bruma en el desierto
Mis halcones salieron del follaje.

La abeja, por el contrario, se afianza en su cálida y luminosa presencia —que también compartirá con el colibrí— a través de la cual dispensa un aire de viveza y hermosura a los cuadros narrativos en que emerge. En su diccionario *La natura e i suoi simboli*, una obra que citaremos regularmente en el presente apartado, Lucia Impelluso infiere toda una etopeya a partir de los valores positivos que este insecto ha acumulado en el

curso de la historia de la cultura, apelando, dicho sea, como reza el listado de las fuentes, a Ovidio, Plinio el Viejo y Teócrito:

Desde la Antigüedad las abejas han sido tenidas en gran consideración. Se les atribuí numerosas cualidades humanas, tales como la laboriosidad, la concordia, el valor o la castidad.²⁵⁰

Uno de los segmentos de “Persistencia”, del volumen *Filiación oscura*, lo proclama a medias con la siguiente ponderación estética:

A Ella, la víbora y la abeja: La desnudez preciosa.

Los prodigios del coleóptero definen a la mujer, haciendo binomio con la «**víbora**», que cobra noblemente aquí un sentido optimista por cuyo medio el individuo accede a los jardines del «placer», tal como indica el verso precedente:

A Ella (y en realidad sin ningún límite). Con holgura y
placer.

Volvamos a la cita penúltima: «la víbora y la abeja», dos nombres emblemáticos que apuntalan la «desnudez preciosa». Condenada por el cristianismo en la iconografía del Génesis bíblico, la serpiente funda su aporte en su virtuoso papel mitológico relativo a la sabiduría, la salud física, la tierra, la prudencia. Lucia Impelluso lo apunta con justa precisión:

²⁵⁰ *La naturaleza y sus símbolos. Plantas, flores y animales*, traducción de José Ramón Monreal, Electa, Barcelona, 2005, p. 334.

No existe cultura que no haya adorado o temido a la serpiente, animal caracterizado por un simbolismo polivalente de muerte, maldad; pero también vida, regeneración, fertilidad, curación.²⁵¹

En esta dirección, pero en otro ejemplo, la abeja dona la cuota de reciprocidad que le compete, exaltándose, en la fracción III del texto “Imágenes”, poema fragmentario incluido en el libro *Por cuál causa o nostalgia*, como agente activo en el misterioso fenómeno de la elección amorosa. La abeja sale en busca del «fruto» para establecer, en el plano alegórico, una nueva fundación en aras de la metempsicosis. Veámoslo:

Esta es la abeja: Zumba en el fruto elegido

Esta vez es mi padre: Me espera en Vigo

(frente a los humanos debe transcurrir
y hacerme señas)

Habiendo mencionado arriba al **colibrí**, intentemos descifrar su contribución a la eficacia del sistema pelaciano. Comencemos anotando que es posible verlo como el nuncio de la serenidad y el lugar ameno, gravitando en un ambiente de suavidades. El fondo: la luz natural; el momento: el mediodía. Destaca el sentido de la vista, por el que la mirada del sujeto poético, fija en la contemplación del animalillo, ingresa en un tiempo sin tiempo, una dimensión ajena a este mundo en que la temporalidad semeja quedar abolida. Verifiquemos un trozo del texto “Poema”, del libro *Filiación oscura*, donde se aprecia la transición de la dureza a la corporeidad muelle y luminiscente del colibrí:

²⁵¹ *Ibid.*, p. 270.

¿De la piedra a la candela al chorro dulce que llaman
colibrí
qué vocablo me pone en azarosa coyuntura?

El encantador pajarillo se nos muestra como un «chorro dulce», una jubilosa irrupción circuida por un espacio lítico, severo, resistente. Ya previamente, en la pieza “III” del mismo volumen, encontramos una prueba de este *rôle* pacificador del colibrí, suscrita al feudo de la casa:

Mi cigarra en el crepúsculo, mi picaflor en los visillos.

Luego, en una de las esquirlas en prosa del texto fragmentario “Legajos”, del volumen arriba citado, hallamos una acepción del colibrí en calidad de elemento conflictivo. El animalillo se mantiene intacto, pero es precisamente a causa de admirárselo que, en el contexto de la pieza, suscita inconvenientes:

Repite la frase:

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.

Contemplar frecuente y detenidamente el colibrí se convierte en motivo de excepción y, por ende, marca la diferencia respecto de la gran masa poblacional que lo evita. No podemos sustraernos a efectuar una lectura política del material. Otear «en demasiada el colibrí» es una forma de aludir al ocio de los poetas en una sociedad pragmática que

ha uniformado sus hábitos alrededor del trabajo y el consumo. Dedicado al poeta y compatriota Rafael Cadenas (1930), el texto bien alude las condiciones adversas para la escritura de poesía y sus ejercicios premonitorios, así como el problema moderno de la profesionalización del oficio de cara a la comunidad. El colibrí es el duende del poema o, siendo exactos, del instante poético. Su virtud de fungir de intersticio hacia lo intemporal, o incluso lo eterno y perenne, ampara la afirmación. Estamos frente a un poema que exalta la misión de la vocación lírica en relación con su desprestigio en la «ciudad», haciendo reminiscencia de la condena impuesta desde antiguo por Platón a los poetas en el tratado X de la *República*. Son palabras del pensador a Glaucón:

—Pero si no pueden alegar nada, mi querido amigo, haremos como los que han estado enamorados y luego consideran que ese amor no es provechoso y, aunque les duela, lo dejan; así también nosotros, llevados por el amor que hacia esta poesía ha engendrado la educación de nuestras bellas instituciones políticas, estaremos complacidos en que se acredite con el máximo de bondad y verdad; pero, hasta tanto no sea capaz de defenderse, la oiremos repitiéndonos el mismo argumento que hemos enunciado, como un encantamiento, para precavernos de volver a caer en el amor infantil, que es el de la multitud; la oiremos, por consiguiente, con el pensamiento de que no cabe tomar en serio a la poesía de tal índole, como si fuera seria y adherida a la verdad, y de que el oyente debe estar en guardia contra ella, temiendo por su gobierno interior, y de que ha de creer lo que hemos dicho sobre la poesía.²⁵²

La valoración del filósofo tiene parangón en las paradojas de la edad contemporánea, concretamente en el rasero homologador de las dictaduras, por lo que el poema posee su trasfondo de fechas y circunstancias. El colibrí se perfila cual símbolo distintivo y, por ende, como un código de resistencia, una divisa casi gremial a razón de la cual los

²⁵² *Diálogos*, IV, “República”, X, traducción de Conrado Eggers Lan, Gredos, Madrid, 1986, pp. 477-478.

poetas encarnan la censura de un régimen que descarta el trabajo “contemplativo” de la composición lírica, tachándolo de baldío. La pieza “IX” de *Lo huidizo y permanente* ratifica la participación del sentido de la vista sobre el que se funda la apreciación del colibrí. El hecho de «mirar» se instaura tal un acto de subversión, escisión del tiempo cronológico y suscitación de lo poético:

Parte vulnerable y de temor, me doy en la penumbra. Nos
paramos un instante, en un mar de enredaderas azules, a
mirar el colibrí.

Por si no fuera suficiente, el énfasis ocular sobre el que bascula la criatura queda una vez más confirmado en el poema “Aquel mediodía sonoro”, que recoge la ambiciosa colección de *Rasgos comunes*. Ahora el colibrí es «ciego», aunque no los ojos que lo avizoran; no obstante, como se indicó, el pajarillo reserva su fortaleza en la combativa luminosidad vital que irradia y con la cual tantea el mundo:

Y tú
más alado que el monte con rocío en su talle,
más ciego que el colibrí con su candela que golpea
las baldosas.

Este lucimiento del componente zoológico a flor de espacios abiertos como una cifra de lo panteísta y libertario, culmina en el trozo II de “Aire sobre el aire”, del libro de idéntico título. Ahí los «colibríes», junto con los «arcanos», son recludos de manera simbólica «con una piedra» en una sugerente acción ritual; esto debido a su agazapada potencia de conjuro para conciliar la calma o desatar el estrépito:

Yo voy a cerrar con una piedra
tus arcanos y colibríes y a ponerlos en la misma
puerta

yo los voy a cerrar con una piedra
porque están presentes esta noche y hacen
ruido

Como un ente que comulga de la intemperie a través del merodeo en horas luminosas, el colibrí representa también la transparencia o, para ir todavía más lejos, la primitiva inocencia. Cotejemos las descripciones que ha pergeñado al respecto la documentada imaginación del escritor uruguayo Eduardo Galeano, que en la primera parte, titulada “Los nacimientos”, de su obra *Memoria del fuego*, ha explorado los mitos y la historia de la América precolombina, colonial y moderna. Para Galeano, el colibrí

Al alba, saluda al sol. Cae la noche y trabaja todavía. Anda zumbando de rama en rama, de flor en flor, veloz y necesario como la luz. A veces duda, y queda inmóvil en el aire, suspendido; a veces vuela hacia atrás, como nadie puede. A veces anda borrachito, de tanto beber las mieles de las corolas. Al volar, lanza relámpagos de colores.

Él trae los mensajes de los dioses, se hace rayo para ejecutar sus venganzas y sopla las profecías al oído de los augures. Cuando muere un niño guaraní, le rescata el alma, que yace en el cáliz de una flor, y la lleva, en su largo pico de aguja, hacia la Tierra sin Mal. Conoce ese camino desde el principio de los tiempos. Antes de que naciera el mundo, él ya existía: refrescaba la boca del Padre Primero con gotas de rocío y le calmaba el hambre con el néctar de las flores.²⁵³

²⁵³ “El colibrí”, *Memoria del fuego*, I, Siglo XXI de España Editores, 2005, Madrid, p. 21.

Observar al colibrí es, hasta cierto punto, recuperar el alivio de lo edénico y, al mismo tiempo, vislumbrar en la laboriosidad un estado de constante alerta. La actividad de la avecilla aglutina, entonces, tres de las cualidades básicas de la postura y las creencias poéticas de nuestro autor: veneración del prodigio, actitud de vigilancia y excursión, y revaloración de lo primigenio.

Esta tendencia a la evasión o fuga del caos mundano que perfiló el colibrí, la genera por su parte el **mirlo**, que en la obra de Juan Sánchez Peláez asume la función de salvaguardar al sujeto de esos agobios cotidianos, esas ruinas parciales que atentan contra la salud del espíritu en el curso de los días o de la vida. En resumen, el mirlo constituye un recordatorio de los íntimos milagros que duermen en los pliegues de la realidad y gracias a los cuales el asombro se mantiene vigoroso. No extrañe, por ello, la vinculación de este pájaro con la confección de algunas imágenes de reminiscencia surrealista, en concreto con el arte de René Magritte. Un pasaje del poema “Legajos”, de *Filiación oscura*, ofrece la siguiente comparación:

Si vienes de hombre y mujer pasea el fantasma y la aureola terrestre como el agua en
un mirlo sobre tu cabeza.

Una dualidad de géneros y categorías se da aquí la mano: lo masculino y femenino, lo «terrestre» y acuoso, lo espectral y corpóreo. Luego está la dificultad planteada en la figura, constituida de tres elementos cuya yuxtaposición se antoja onírica o, al menos, alucinatoria. Sin embargo, la unión sintagmática de «agua» con «mirlo», y el remate de ambos en «cabeza», conceden a la frase un aire de alivio, de extravagante confort que, ligado con los atributos del ave, se ajustan al perfil de la criatura alada como una fisura de lo verosímil, un respiro en la bóveda de la opresiva realidad convencional, un escape a la fabulación. La fascinante teoría de Gaston Bachelard discurre acerca de

un «psiquismo ascencional» para reseñar, *grosso modo*, la importancia que adquiere la sensación levitadora en el concierto de todas las virtudes que involucra la gracia del pájaro:

Sostendremos como tesis que, si los pájaros son el pretexto del gran vuelo de nuestra imaginación, no es a causa de sus brillantes colores. Lo que es bello, primitivamente, en el pájaro, es el vuelo. Para la imaginación dinámica el vuelo es una belleza primera. Sólo se ve la belleza del plumaje cuando el pájaro se posa en tierra, cuando ya no es, para el ensueño, un pájaro. Puede afirmarse que existe una dialéctica imaginaria que separa el vuelo y color, movimiento y adorno.²⁵⁴

Se trata de unas líneas del capítulo “La poética de las alas”, localizado en el tratado *El aire y los sueños*, de 1950. Esta noción de rescate que inspira el mirlo se afianza en la fracción V de “Por cuál causa o nostalgia”, incardinado en el libro homónimo, cuando se nos dice que

Con el botín de rosas revueltas y apiñadas
con la susodicha memoria y un
gran amor esquivo
y algún mirlo a cinco pasos de nuestra queja
iremos e iremos.

El aureola del pájaro compensa el puñado de adversidades nombradas en la estrofa y se lo postula como un remedio latente, incondicional, bajo el reflujo de las vicisitudes. La criatura alcanza la connotación de un amuleto, cobrando el tratamiento semántico del indeterminado objeto palpable de que nos hacemos acompañar en la peregrinación

²⁵⁴ *El aire y los sueños*, traducción de Ernestina de Champourcin, Fondo de Cultura Económica, México, 1993, p. 86.

de la existencia para orientar favorablemente los hados. Algo similar acontece con el **loro**, por cuya aparición esplende la niñez del personaje literario y, en consecuencia, la porción del paraíso intrínseco a ella. Al margen del argumento, surge la posibilidad del ave en un tímido y en ocasiones errático intento por redimir la voz parlante de la desolación que la agujona y amenaza. Mas, por encima de esto, el referente zoológico se prodiga con su aporte de serenidad, restituyendo apenas, «a modo de esperanza», como habría dicho el poeta José Ángel Valente, el amago de una rectificación. Así lo vemos en la pieza “XIX” de *Animal de costumbre*, cuando el sujeto expresa su cuita y enuncia:

Es inútil la queja
Querida Felipa,
Pero
En este hotel donde ahora vivo
No hay siquiera un loro menudito.

La evocación del loro ocupa el lugar de la carencia, por lo que casi podemos presentir el avecilla entre las paredes de la habitación no tropical. El anhelo, pues, restablece el orden antiguo. Después, en el poema en prosa “Belleza”, de *Rasgos comunes* y clara filiación rimbaudiana, el sujeto procede a identificarse con «un lorito ufano» en medio de la «llama fría», ubicando esta transfiguración en el marco de una plenitud interior que torna a enfatizar el afortunado sentido de la denominación:

Al abrir los ojos en la llama fría, era un lorito ufano; te busqué de verdad, lamía en la
sombra tus huesos, santa perra.

El animalillo consigna, igual que en los ejemplos previos, los indicios de un regocijo o una realización fomentada con la felicidad si no del hallazgo, sí de la consecución o la pretensión de la belleza, que el autor de las *Iluminaciones* encontró amarga una vez que la sentó en sus rodillas.

Para variar de ámbito y entrar al campo de la entomología sin abandonar las asociaciones positivas, recurramos a la sugerente pertinencia de la **cigarra**. Ya desde la *opera prima* de *Elena y los elementos*, conjeturamos su preponderancia en pasajes como el siguiente, que conforma el desenlace del poema “II”:

Yo frisaba cinco años de vida
¿Me engendró una cigarra en el verano?

Era un día maldito.
Mi madre no logró reconocirme.

Dadora de vida, fecundadora o partera de un novedoso filón en el carácter del sujeto poético, ligado aquí con un episodio de su infancia, la cigarra se revela en los citados epítetos, pero no de una manera absoluta, definitiva, sino interferida con los signos de una violenta dramaticidad. La cigarra irrumpe al texto por vía de un verbo generativo, el de engendrar; sin embargo, de acuerdo con el conflicto que insinúa el contexto, la denominación adopta un tinte ligeramente maléfico. La «cigarra» que da a luz a un chico de «cinco años» rivaliza con la «madre» biológica por el origen del infante, o bien, por las raíces de su temperamento. El yo lírico, empatado con el autoral, invita a deducir que la cigarra, y todos los sentidos que se le atribuyan, está relacionada con el descubrimiento de una sensibilidad, probablemente la de índole poética, que equivale ahora a la de la noción de estar en el mundo. A través de las primeras experiencias del

dolor, el niño se torna autoconsciente de la vulnerabilidad que le permitirá hallar más adelante, en la palabra, un instrumento de catarsis. El poeta vincula la partitura de la cigarra —utilizando el título de un libro del también venezolano Eugenio Montejo— con la eclosión de un temple que lo marcará profundamente en lo sucesivo. Luego, en el poema “VIII” de *Filiación oscura*, atestiguamos otro afloramiento de la cigarra en el mismo verso que el picaflor. Mientras apuntamos que el colibrí se presentaba como la emergencia de lo atemporal, un lapsus en el tiempo diacrónico para la exhibición del instante poético, la cigarra se asume en un indicador del tiempo lineal que regula las etapas del horario del día. La eclosión de la cigarra se cumple en una fase específica de la jornada, en tanto que el colibrí, o picaflor, no obstante su vitalidad luminiscente, escapa a la ubicación cronológica, ronda la ambigüedad de los umbrales; sin embargo, ambas criaturas concurren al poema y comparten el renglón, enfatizando el aspecto doméstico, por un lado, y, por el otro, el bucólico de la plasmación versal:

Mi cigarra en el crepúsculo, mi picaflor en los visillos.

Y así, dispuestos a combinar las cualidades de la cigarra, tenemos, incorporando la acepción temperamental del primer ejemplo del párrafo, que la intersección traza los signos de una idiosincrasia poética alzada sobre los valores de la maduración natural y la persistencia, expresados en el continuado y peculiar canto de la cigarra y el entorno al que se adscribe su amenización: huerto, jardín, seto, parapetos del coto silvestre. El *locus amoenus*, por un lado, y, por el otro, el paradigma de insistencia y resistencia. En cuanto a esto último, no deja de resultar llamativo un pasaje del *Fedro*, de Platón, en que el personaje Sócrates admite tener la «impresión» de sentirse observado por las «cigarras», en lugar de lo contrario, de que sean los contertulios quienes las observen.

Lo cierto es que el parlamento muestra los rudimentos de una sátira menipea que pone en perspectiva el comportamiento del individuo desde una distancia más que prudente que presume la ejemplar actitud de vigilancia del insecto por sobre la del ser humano, quien, inclusive, juega con la remota posibilidad de merecer la consideración divina a instancias de los animalillos, «sirenas» en la odisea del campo. Veámoslo:

SÓCRATES.- Así, pues, tenemos tiempo, al parecer. Y me da la impresión de que las cigarras a la vez que cantan por encima de nuestras cabezas y conversan entre ellas, como suelen hacer en pleno ardor del sol, nos están contemplando. Así que, si nos vieran a nosotros dos, como a la generalidad de los hombres a mediodía, sin conversar, y dando cabezadas, cediendo a su hechizo por pereza mental, se reirían de nosotros con razón, en la idea de que habían llegado a este retiro unos esclavos a echarse la siesta, como corderos, a orilla de la fuente. En cambio, si nos ven conversar y costearlas, como si fueran las sirenas, insensibles a su embrujo, tal vez nos concederían admiradas el don que por privilegio de los dioses pueden otorgar a los hombres.²⁵⁵

Reconsiderando la consabida predilección de Sánchez Peláez por dichos escenarios, podemos volver a subrayar con estos argumentos el visionario impulso de *la pensée sauvage* que semeja procurar la brújula lírica de nuestro bardo, sin que esto limite su temática o los mecanismos que la realizan a los clichés del realismo mágico. La voz del poeta de Guárico es la del hombre urbano que echa mano de su herencia ancestral para conducirse en un presente descarnado e incierto.

Prosiguiendo en el círculo de los «insectos roedores de tiniebla», como escribe Sánchez Peláez en la pieza “V” de *Elena y los elementos*, tasemos las significaciones de la **oruga** y la **luciérnaga**. La primera transcurre en sentido positivo, rodeada por la

²⁵⁵ *El banquete, Fedón y Fedro*, traducción de Luis Gil, Editorial Labor, Barcelona, 1975, p. 335.

grama floreciente y confiada a los paradigmas de la vida. Mas lo que el poeta intenta destacar no es la contigüidad de la oruga con la prosperidad de condiciones cuanto su ancho margen de promisoriedad. La oruga vale por su futuro desarrollo en tanto que embrión de lo que vendrá: crisálida, mariposa. No obstante, sería exagerado apostar las suscitaciones del nombre al concepto de esperanza, ya que el autor, en función del escepticismo y la relatividad que suele recorrer su lectura de los grandes términos, no incurriría en la idea meliflua y trasnochada de fundir sus fórmulas con una noción unilateral de la certidumbre o el optimismo. Hay en los ingresos textuales de la oruga un dejo de ilusión, pero también la intención por reivindicar lo microcósmico frente a la inmensurable magnitud del universo en la tentativa de ponderar los afanes humanos sin que esto implique su ridiculización; más bien su concurso en el profuso ensamble de todas las voluntades vitales, al pie de los invisibles titanes que son las fuerzas de la naturaleza y las leyes del destino. Otra reflexión de Emerson acude a nuestro auxilio para complementar estas elucubraciones:

La naturaleza nunca llega a ser un juguete del hombre sabio. Las flores, los animales y las montañas reflejan la sabiduría de su mejor hora, lo mismo que deleitaron la sencillez de su infancia. La naturaleza nunca tiene una apariencia baja. El hombre más sabio no es capaz de arrancarle sus secretos y perder su curiosidad por ella, llegando a comprender toda su perfección.²⁵⁶

Pasemos, con dicha cita, a valorar un versículo del trozo VII del poema “Otra vez otro instante”, perteneciente a *Filiación oscura*, donde la oruga irradia su razón de ser a partir del recurso del acercamiento al objeto. Veamos:

²⁵⁶ *Ensayos*, p. 3.

El verdor en lontananza: gusanos de seda, orugas,
cerco de umbelas.

En este caso, es el sujeto poético quien se esfuerza en percibir los minuciosos trabajos del insecto, aguzando la mirada. Junto a las flores de la ventana, la oruga se presenta con la dignidad de su forma preciosa. Empero, en la pieza “Condicionales”, de *Rasgos comunes*, la persona literaria migra para encarnar la pequeñez de la oruga, asumiendo, como ésta, los retos de su condición. Bajo el movimiento de los astros, postrado ante la inmensa encrucijada del porvenir o de los inescrutables criterios que rigen sacrificio y recompensa, la voz lírica duda o vacila, pero al menos admite la limitación de las capacidades humanas, sirvan el propósito que sirvan:

Si espero no renunciar a ti si espero alcanzar si alcanzo
si no alcanzo si esperando alcanzar alcanzo si debo
comenzar por la ruta difícil de la larva y la oruga

El tratamiento que se aplica a la oruga reivindica la tenacidad de lo minúsculo de cara a lo mayúsculo, de lo humilde afanoso frente a lo ingente; por ello, celebra la lentitud de ciertos procesos genésicos, así como la morosa y tensa espera. A este respecto, la luciérnaga se reconoce en el ángulo de vigilancia que podría conllevar la paciente misión de la oruga, atrapada entre el estado larval y el despliegue de la crisálida. Así, la luciérnaga vive pestañeando entre la espesura del bosque y la mirada que advierte el intermitente bulbo del insecto. No es casual que en el poema “Caballo”, del libro arriba citado, *Rasgos comunes*, se mencione el coleóptero acentuando la circunstancia espacial de su localización. Veamos el pasaje:

Oh mientras gimo por dentro y río por fuera, el rumor de tu noche negra en mi duermevela a través de luciérnagas.

El «dentro» y el «fuera», y la intercesión de «luciérnagas» entre «caballo», motivo de la pieza, y «duermevela», apuntalan la idea del animalillo luminiscente tal una entidad mediadora que hace las veces de puerta entre dos planos: lo despejado y lo intrincado, la transparencia y el misterio, obsesiones temáticas del poeta venezolano. Finalmente, el texto “Hora entre las horas”, de la misma colección, parece esgrimir una paráfrasis de la cita anterior:

tu mano en el primer peldaño
corre un ave ígnea a horcajadas de ti en la palabra
grande o pueril
la luciérnaga adentro o afuera
de tu enigmática maleza oscura

Vigilia, sí, pero también nocturnidad y observancia entre la certeza de lo intangible, como el aire, y las incógnitas de lo tangible: el laberinto de la fronda.

Hablamos de vigilancia. A tono con esta actitud transplantada al componente fáunico, tenemos en la **lechuza** un modelo cabal. Aunque pesa el tópico del ave rapaz como sinónimo de astucia y sabiduría, es necesario un intento por columbrar nuevas interpretaciones, en particular las encaminadas a pulsar la poesía de Sánchez Peláez de modo desgranado. Nos referimos al vínculo semántico de la lechuza con la ironía, el afianzamiento de la singularidad, la emancipación ideológica, el carácter taciturno, el espabilamiento y la autoafirmación: pliegues del mismo abanico. Pero empecemos recordando un verso del trozo III de la pieza “Imágenes”, recogida en el volumen *Por*

cuál causa o nostalgia. Ahí el ave es relacionada con la figura del reconocido poeta Vicente Gerbasi, compatriota del nuestro, a quien se lo mira bajar con una lechuza del «cerro del Ávila». Jugando al lector sagaz, podemos ligar la veteranía de Gerbasi, así como su autoridad moral y estatura poética, de bastante altura en el mapa de la poesía venezolana, con la sabia vejez de los mayores. Otros renglones del poema arrojan más indicios. Apreciemos el pasaje:

he aquí a Vicente Gerbasi que trae una lechuza
desde el cerro del Ávila
y una ardilla de alquimia

Y este que soy yo: blanco y anciano en mi libro.

La antepenúltima línea lanza un poco de luz sobre la exégesis. ¿Se trata de la alquimia del verbo capaz de transformar la palabra en ser animado y viceversa: los organismos vivos en palabras a partir de la reciprocidad de energías secretas? Gerbasi, patriarca y guía de la modernidad lírica en su país que aunó el presupuesto de la vanguardia con los clamores del sabor local y los de la tierra profunda, es postulado como el poseedor de esa clave, esa facultad innata, casi mágica, que permite alterar, mediante el conjuro del vocablo lírico, la apariencia de las cosas. La siguiente comparecencia ocurre en la fracción IX del poema “Aire sobre el aire”, de la colección de idéntico rótulo. La voz enunciativa rechaza el artificio de la impostación en pos del auténtico latido. Nada de taxidermias. La lechuza se alza como emblema de un temperamento viable, vigente y vigoroso: la ironía, que no hace sino desmitificar la circunspección del pensamiento elucubrativo. Gracias a su doble sentido, a la despierta ambigüedad que la sustenta, la

El poema recupera la atmósfera romántico-saturnina en la que se acostumbra ubicar el ave desde la perspectiva iconográfica: el «pozo», la «luna», la soledad, la madrugada; en suma, la oscuridad nocturna, régimen de la especulación poética y típica frontera del sueño con la realidad, la muerte con la vida. Ya Lucia Impelluso, en *La natura e i suoi simboli*, lo estipula:

Originariamente animal consagrado a Minerva, diosa de la sabiduría, la lechuza se convirtió en el emblema del saber, y a veces se representa sobre una pila de libros como símbolo de conocimiento y prudencia. A pesar de ello, en las creencias populares tiene una acepción negativa. Ya Plinio recuerda que, siendo un animal nocturno, se considera un ave fúnebre y, si uno la ve de día, de mal augurio. Virgilio, por ejemplo, cuenta en la *Eneida* que, antes de la muerte de Dido, apareció en el cielo un búho.²⁵⁷

Y agrega, en otra latitud, que la lechuza es también una figura asociada al «consejo» y la «superstición»²⁵⁸. A juicio nuestro, la primera atribución estaría entonces vinculada al homenaje rendido en los versos anteriores a Gerbasí y a la teoría del espabilamiento nocturno que caracteriza al ave; y, la segunda atribución, con la vocación magicista y hechizante que constituye un rasgo esencial tanto de la posición lírica pelaciana como del propio pensamiento surrealista.

Sintonizados con la impresión de contención que despide la proyección de la lechuza, sopesemos la afluencia de la **loba** o el **lobo**, entrando de esta guisa al ámbito de los mamíferos, pues, cual se aprecia, la mayoría de las tipologías zoológicas hasta aquí revisadas pertenecen al rubro cinegético y entomológico. En cuanto a esta nueva denominación, hay que apuntar que su manipulación, como fin en sí mismo y símbolo

²⁵⁷ *La naturaleza y sus símbolos*, p. 296.

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 296.

de una realidad ulterior, transita de la imagen surrealista a la ferocidad del recuerdo, escalando por distintas connotaciones de carácter áspero que ofrecen resistencia, tales como la presencia latente del misterio, el afilado sentido de amenaza y expectación, la personalidad huraña. La primera eclosión del término la topamos en un versículo del poema “Retrato de la bella desconocida”, ubicado en *Elena y los elementos*, mediante la asociación inesperada que se transcribe, propia de la corriente bretoniana:

El porvenir: LOBO HELADO CON SU CORPIÑO DE DONCELLA
MARÍTIMA.

Acudiendo a la sugestividad del absurdo, el poeta intenta expresar el «porvenir» con la inherente complejidad para dilucidarlo, trasladando la complicación del concepto a la composición. Un párrafo del poeta y semiólogo Juan Eduardo Cirlot acerca de los mecanismos de la imagen surrealista puede ayudar a glosar la fisionomía del versículo citado. Escribe Cirlot:

Imágenes de interposiciones e interacciones se combinan y mezclan sin cesar, dando lugar a figuras híbridas e indeterminables y componiendo otras veces simultaneidades extrañas que suprimen el orden mental del universo y confunden los sistemas de la realidad. Consolidaciones del deseo y del tormento se unen estrechamente hasta el punto de tornar imposible toda escisión y conocimiento de límites. El conjunto de las formas es un dragón monstruoso en el que cada parte vive con independencia, aunque presta a demostrar su esencial participación en la totalidad. Es inútil buscar rasgos de lo Uno en tal agitación conmovida y quebrantada.²⁵⁹

²⁵⁹ “Imágenes de la alucinación y del deseo”, *La imagen surrealista*, IVAM / Centre Julio González, Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, Valencia, 1996, p. 29.

Más adelante, en el apartado III de la pieza “Mitología de la ciudad y el mar”, del libro arriba citado, el nombre se manifiesta en una situación de pesadez y extenuación de un modo por demás plástico, proyectando así, un valor crítico del ingrediente fáunico, a semejanza del caso previo, sin que ello merme las cualidades intrínsecas del animal. Veamos:

Yo arrastro mis cadenas como lobas en playas del hastío

Pero no será sino hasta la pieza “VI” de la colección *Lo huidizo y permanente* cuando hallemos una acepción más confortante y accesible de la aplicación, en una escena de acogimiento proactivo que, incluso, comporta la participación de otra criatura:

Cuando regreso del viaje imaginario, me abandono a reír.

Una jauría de lobos acoge con amor mi cervatillo insomne.

Entre aquellos árboles altivos todo el rumor de mi sangre

y mi desvelo.

Aquí también concurre lo inesperado. La «jauría», usualmente ligada a un sentimiento de temeridad, acaba siendo un dechado de compasión para con el débil, el «cervatillo» que, «insomne», se ventila, sin embargo, como indicio de un temple vigilante, aunque vulnerable. Para el poema “XI” del mismo volumen, el tratamiento surrealizante de la secuencia versal, ligado a la pulsión erótica tan recurrente en el discurso pelaciano, enaltece la injerencia del componente zoológico, pese a la dificultad interpretativa que genera la introducción de alguna voz perteneciente a otro dominio semántico, cual le incumbe al plural «varillas». Sin embargo, gracias al contexto, podemos quedarnos la lectura que hace de la hembra una suerte de hada zoomorfa, acordes con los impulsos

de la máquina fabulativa del venezolano, aquilatada por una imaginación transgresora asistida por una especie de ironía grotesca que canaliza el alborozo y el entusiasmo:

Sin fingir y sin apoyo en las varillas mágicas de la loba,
no olvides comenzar por el pezón.

Restituyendo el protagonismo del principio femenino que surca la poesía de Sánchez Peláez, la «loba» es la amante que, amada, remite a los albores de la vida; pero, igual, es la madre amamantando a sus críos, en sintonía con el arquetípico mito fundacional de Roma, eje de la cultura occidental. Mas, cambiando de tesitura, no es sino hasta el fragmento XVIII de “Por cuál causa o nostalgia”, ubicado en el libro de idéntico título, cuando el animal es proyectado con suntuosa concisión cinematográfica. Así, correlato de lo fundante, los «lobos» son remembranzas «alegres» o dudas inquietantes que bien pudieran eclipsar a quien las mire de frente. Unas líneas de Lucia Impelluso ilustran, aquí, su acepción más pesimista:

[...] el lobo ha estado siempre acompañado de simbologías negativas e infaustas. Ya Plinio recuerda que su mirada es peligrosa, que deja sin habla al hombre si es el lobo quien lo mira primero.²⁶⁰

Dado el marco rural del escenario, los «lobos» parecen desplazarse en su ámbito con naturalidad, recorriendo las estancias de una casa en aparente ruina o abandono. ¿El pasado, la niñez, los viejos amores ligados a los viejos lugares? La huella de los años transcurridos, o el imponente saldo de la memoria, imprime este cariz a la pieza. Los

²⁶⁰ *La naturaleza y sus símbolos*, p. 212.

felinos, entonces, crean tensión a través de su ronda por el perímetro del «zaguán» que prodiga reminiscencias en una o en otra coloración emotiva:

Los recuerdos son como lobos que
dan varias vueltas en un zaguán

entran de súbito
alegres
amarillos o morados a las aldeas natales

Cabe englobar al caballo y la perdiz, lo equino y lo ornitológico, bajo la carpa de la nostalgia. En ambos casos, la memoria auspicia la verificación de estos registros, en concreto los capítulos de la infancia, los más entrañables momentos de la mocedad con la progenitora o el hermano, y algún puñado de amigos, en los apacibles recodos del paisaje silvestre arraigado desde siempre en la retentiva. En su primera aparición, el **caballo** se presenta en la animada armazón de un juguete de felpa. Nos referimos a un segmento del poema “V” de *Elena y los elementos*:

Nombres extraños, ríos
glaciares, vertientes impalpables
caballos de franela con dos dedos de frente

Un guiño a la definición del término *dadá*, que significa “caballo” en argot infantil²⁶¹, parece rondar el verso; sin embargo hay que hurgar en lo biográfico para encontrarle verosimilitud, particularmente en los anales de la niñez del sujeto enunciador. Un aire

²⁶¹ Patrick Waldberg, “Dadá. La función del rechazo”, *El surrealismo*, Fondo de Cultura Económica, México, p. 20.

lúdico sopla en otra de las aplicaciones, ubicada en “Retrato de la bella desconocida”, de la misma colección. Ahora el caballo es un «corcel» y se convierte en metáfora de la ola; o, mejor dicho, en una catacrexis, igual que el «girasol» en un gráfico correlato sobre la vivacidad de la «risa». Veamos:

Quiero en vano el corcel del mar, el girasol de tu risa.

El caballo, pues, no deja de remontarse a la infancia, o bien, a un estado de candente inocencia. Por ello, en el fragmento I de “Mitología de la ciudad y el mar”, el caballo, relacionado con la niñez preterida, adopta un matiz doliente. Entre la vívida mención del equino, aislado en el recuerdo, y la constatación de los años transcurridos, la voz lírica dibuja el arco semántico del potro. Observemos el pasaje de interés:

Caballos ardientes de mi nostalgia, caballos puros de mi tristeza
sobre las bahías iluminadas. Tu hocico resoplante sobre los
flancos de mimosas escolta frescas campánulas.

No obstante, en el poema “XVI” de *Animal de costumbre*, al hacerse una descripción de lugar, la persona literaria recupera el tono celebratorio. El motivo: intentar restituir un orden antiguo a través de una lejana topografía de la infancia de tines biográficos, por la alusión a la madre y el hermano. Veamos las dos iniciales estrofas del texto:

Mi hermano Abel sacudía a los espantapájaros.
Mi madre charlaba en los largos vestíbulos,
Y paseaba en el aire
Un navío de plata.

A su alrededor
Y más allá de los balcones,
Había un extenso círculo
Con hermosos caballos.

Luego, en la pieza “XIII” de *Filiación oscura*, asistimos a una inmersión en el tiempo sin tiempo de lo ritualístico, que es, de acuerdo con la lectura originaria del caballo, otra forma de ubicar el componente fáunico en un momento difícilmente fechable, pero sin duda arraigado en un marco naturalista —«granizo», «pájaros», «soles minúsculos»— que raya en la revaloración de los usos ancestrales. Apreciemos el poema entero:

Oídme:

Qué barbaridad la de palmotear el caballo flaco.

Inquieta lo imprevisto, se demuda y oye caer granizo.

Apto en su abandono, estría de ceniza.

Atisba, hiende la rugosidad o el polvo.

Parte con pájaros y soles minúsculos

Hasta el camino recto.

Más adelante, en la fracción IV de “Por cuál causa o nostalgia”, pieza que da título al libro homónimo, esta propensión a relacionar el caballo con determinados elementos astrológicos, o bien, de involucrarlo con otros organismos vivientes en un alarde de

síntesis panteísta, se yergue con mayor contundencia. El caballo adquiere propiedades lumínicas; o, mejor dicho, la luz natural, como la ola, se vuelve un vigoroso equino: intercambio, transferencia de atributos sobre la base de la zoología, a propósito de una «estrella de mar» que irrumpe al texto como registro comparativo en tanto que medida de «lo imposible». Veamos el pasaje, que es el desenlace del poema:

Y un caballo de sol
que se asoma a lo imposible
como estrella de mar
fugaz
relincha en todas las ventanas.

Retomando nuestra premisa, «lo imposible» pudiera ser la infancia y sus imágenes de plenitud antediluviana: el equino a dos patas, relinchando en el ruedo, visto desde la habitación, a contraluz, de mañana. Fugaz como *dèjà vu*, la imagen primigenia renace en «todas las ventanas» y no termina de remitir al individuo a los días sin retorno. El trozo I de “Aire sobre aire”, del volumen con idéntica denominación, posee un bello ejemplo en el mismo tenor. El caballo reaparece en la «pradera», pero, en un sentido figurado, entra al fuero del sujeto, en su mundo interior, en un reflejo de coexistencia con el recuerdo que lo atraviesa. Mas hay una nota adicional, la de la superstición, que envuelve al caballo tal un paradigma de integridad y pureza fortalecedoras. Veamos el poema entero:

Un caballo redondo entra a
mi casa luego de dar muchas vueltas
en la pradera

un caballo pardote y borracho con
muchas manchas en la sombra
y con qué vozarrón, Dios mío.

Yo le dije: no vas a lamer mi mano,
estrella errante de las ánimas.

Y esto bastó. No lo vi más. Él
se había ido. Porque al
caballo no se le pueden nombrar
las ánimas ni siquiera lo que dura
un breve, vertiginoso relámpago.

Los atributos del animal —«redondo», «pardote», «borracho con / muchas manchas»
y «con qué vozarrón»— corresponden una de las descripciones que Lucia Impelluso
bosqueja del caballo en su tratado sobre la simbología del mundo natural:

Considerado uno de los compañeros más fieles del hombre, encarna una fuerza posi-
tiva de vitalidad ²⁶²

Y, para destacar su carácter hierático, que suele exaltar veladamente nuestro autor tal
una figura evocativa de la memoria primigenia, la estudiosa italiana nos recuerda que

En el imaginario mitológico los caballos conducen los carros de numerosas divinida-
des. El color del pelaje del animal puede adquirir a veces significados precisos y alu-
dir a características del dios. Por ejemplo, el mensaje simbólico atribuido al caballo
blanco es positivo. Desde la Antigüedad se consideró un color sagrado y normalmen-

²⁶² *La naturaleza y sus símbolos*, p. 257.

te se sacrificaban animales blancos a los dioses celestiales, mientras que los negros lo eran a las divinidades infernales. En consecuencia, el carro del sol era tirado por caballos blancos, mientras que son normalmente negros los del carro de Plutón, dios de los infiernos.²⁶³

Más allá de que podamos vincular el color pardo del equino del poema anterior con el inframundo implícito en el *daimon* del entusiasmo y el éxtasis anímico que aproxima al hombre a la divinidad, según el discurso platónico, conformémonos con distinguir la aureola sacra del animal como una forma de enfatizar nuestra lectura panteísta de la sensibilidad pelaciana.

Pasando con la **perdiz**, tenemos, como dijimos, que ésta concentra también los carices de una saudade que se remonta a la infancia o, en su defecto, a los escenarios silvestres de la tierra natal. Así lo atisbamos en una línea del texto “XVII” de *Animal de costumbre*, en el cual la evocación de una jornada de caza deviene paralelamente la evocación de una idea fija de la niñez y las actividades, o *modus vivendi*, del hombre autóctono. Concatenación, pues, de nostalgias en una sola intención de remitirse hacia un pretérito idealizado. Atendamos la estrofa:

Cuando el Océano es infranqueable,
Cuando la limitación humana es grande, y
 corremos en busca de perdices, maíz y el
 somnoliento fósforo como la lluvia,
Vuelvo a hablarle al antiguo guerrero.

No obstante, a diferencia del venerable tratamiento del caballo, hay un agregado en la afluencia de la perdiz. Aludimos al concepto de libertad que corona la injerencia de la

²⁶³ *Ibid.*, p. 257

denominación. En el bloque transcrito se discurre ya sobre «la limitación humana» y la parvada de «perdices» que se escabulle de la vista o del tino de sus perseguidores. Los inquilinos de la esfera salvaje, del orbe incivilizado, son reivindicados por encima de las capacidades de nuestra especie. He aquí la adición de factores circunstanciales, en particular «el somnoliento fósforo» que «como la lluvia» hechiza a la población, recordándonos los festivales ígnicos, de naturaleza pagana, que bien documenta James George Frazer en un pormenorizado capítulo de *La rama dorada*. En la pieza titulada “Poema”, de *Rasgos comunes*, Sánchez Peláez traslada a la palabra las cualidades de la perdiz. La materia prima de la poesía, y la sustancia de su existencia, se muestra tan ágil y versátil, pero igual tan volátil, que cualquier intento por asirla o por hacerla fijar a exactitud el vértigo de la experiencia, se torna imposible. Valoremos el pasaje:

De esta suavísima, tierna, relampagueante palabra
hay un oscuro susurro,
ella vuela sin cascos como la perdiz
o se recoge en el hueco de
tu mano;

El componente fáunico transita de la demostración física a la resolución metaliteraria, sirviendo con sobrada minucia plástica al planteamiento de un estatuto alrededor del lenguaje como el medio apropiado, pero limitado, para corporizar el poema conforme a su motivación. En resumen, el autor lírico va siempre atrás del verbo óptimo, como si nunca diera alcance a la perdiz. Una curiosa observación de Lucia Impelluso aporta ciertos elementos para dirimir, aunque de un modo jocoso, el sentido del verso «vuela sin cascos como la perdiz»:

La perdiz se considera un animal lujurioso. Plinio cuenta que los machos, movidos por un inmoderado deseo, rompen los huevos para que las hembras no estén ocupadas empollándolos.²⁶⁴

Y, profundizando aun más en dicho hábito, nos enteramos adelante, a manera de dato cultural, de la siguiente moraleja:

Los bestiarios medievales recuperan esta afirmación siguiendo la antigua creencia según la cual la perdiz roba los huevos de las otras aves y los empolla. A pesar de ello los polluelos, una vez nacidos, se van con sus verdaderos padres. Así, castigada por el robo cometido, la perdiz se queda con las manos vacías.²⁶⁵

Volviendo a los poemas, en el fragmento I de “Por cuál causa o nostalgia”, que recoge el libro homónimo, Sánchez Peláez restituye la aplicación del componente al terreno del periplo vivencial, aprovechando la inquietud del avecilla, o su permanente estado de fuga, para nombrar las intensidades de un latido de vida. Un amago de naguealismo irrumpe en el intercambio de propiedades a través de un «vivir» referido en la pieza y que parece embonar con la agitación de la perdiz, quedando encapsulada el alma en la fisionomía del animal. Apreciemos el pasaje de interés, cuyo magnetismo radica en la confluencia, en un mismo período, de las voces «cara», «alguien», «vivir», «perdiz», «relampaguea»:

Con
la cara
de alguien
que

²⁶⁴ *La naturaleza y sus símbolos*, p. 316.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 316.

parece
vivir
en la perdiz que relampaguea

Reaparece la meteorología —cifra también de lo medioambiental— con la conjugada mención del relámpago. Junto a la soltura de la «perdiz», lo efímero de la descarga de este relámpago concede a la expresión un sentido de celeridad de nuestra presencia en el mundo, apenas un parpadeo en las edades del cosmos. Una vez más apreciamos en la obra pelaciana en qué medida la naturaleza es un inextricable tejido de conexiones entre lo pequeño y lo grande, lo grande y lo inmenso, quedando conciliada una visión integral del universo en la que el todo está íntimamente afectado por la parte.

Otras recurrentes entidades zoológicas determinan el cañamazo figurativo del bardo de Guárico. He ahí la **pantera**, que presuntamente, en una lectura moralista, se la relaciona con la idea de transgresión en el poema “VII” de *Animal de costumbre*:

¿Han cesado de girar mis grandes artífices?
¿Muevo sus brazos dominantes?
¿Las tentaciones, como
Panteras sonámbulas
Detrás de la noche?

El adjetivo «sonámbulas», aunado con el sustantivo «noche», ratifica el perfil onirista de la escritura pelaciana, los síntomas de lo surreal. Las «tentaciones» semejan actuar como ruedas, función insinuada en los verbos «girar» y en el conjugado *mover* que operan en los dos primeros versos de la estrofa y dan la impresión de trasponer algún umbral. Guardianas del deseo, las «panteras» se hallan agazapadas en el fondo del día, custodiando la puerta del instante propicio a los gustos “prohibidos”. Esta presunción

de lo furtivo, estipulada en el poema, la podemos afianzar con una definición, aunque literaria, que aventura la especulación fabuladora de Jorge Luis Borges en su *Manual de zoología fantástica*:

En el bestiario anglosajón del códice de Exeter, la pantera es un animal solitario y suave, de melodiosa voz y aliento fragante. Hace su habitación en las montañas, en un lugar secreto.²⁶⁶

¿“La calma que precede a la tormenta” —como suele decirse? Quizá, pero también el astro oscuro de la melancolía que torna en acidia los impedimentos del deseo. Por ello la dubitación en vez del aserto, la interrogante que modula el tono de la estrofa y que incrementa la expectación. Algo distinto sucede con el **leopardo**. En la pieza “X” del mencionado volumen, *Animal de costumbre*, se lo trata cual sinónimo de una rotunda carencia de obvio matiz bucólico, mientras que en el texto inicial del libro *Lo huidizo y permanente* se lo ve como efecto del deseo consumado, asumiendo una connotación paisajística a partir del espectro cromático que presumen juntamente el «leopardo» y el «alba» mediante la piel y la apariencia de los amantes en el tálamo. Apreciemos el primer caso:

8000 demonios ocultos
Nos gritan que el insomnio
Es tierra de exilio, sin leopardos ni ríos.

Ahora el segundo:

²⁶⁶ *Manual de zoología fantástica*, Fondo de Cultura Económica, México, 1999, p. 116.

Lo que no me tiene en cuenta
Lo huidizo y permanente
Se juntan dos cuerpos y el alba es el leopardo.

Después, en un orden distinto, haciendo hincapié en la peculiaridad del sistema lírico de nuestro poeta, tenemos todavía una variedad de tipologías fáunicas cuya aportación global radica en imprimir al surrealismo genérico, con el cual se ha vinculado la obra de Sánchez Peláez, un sello personal en el que confluyen diversos aspectos de índole geográfica, biológica e idiosincrática, en sintonía con la propuesta de un surrealismo meridional que ofrece el venezolano. Aludimos a la presencia y funcionalidad de una nomenclatura que abarca el búfalo, la salamandra, el murciélago, la corza, el león, la iguana, la tortuga de mar, la merluza, el zamuro, la vaca, el martín pescador, la cabra, el gato, el papagayo, la rana, el pez espada, la araña, el gallo, el cordero, el búho, el pavo real, el burro, el ciempiés, el gorrión: organismos, bestias y criaturas menudas y soberbias y de hábitat contrario. Nuestro poeta auspicia con discreción una verdadera cornucopia zoológica producto de su estrecha identificación con el entorno natural a través del recuerdo y de su filosofía de vida, de marcado credo panteísta, que se puede rastrear en su bibliografía. Así, para compensar la injerencia positiva de la ornitología, basta echar un ojo al tratamiento decadentista, aunque ciertamente tópico, de algunas denominaciones, como atañe a la pieza “Paisaje asesinado”, de *Elena y los elementos*, donde se lee:

Suspirad cascadas de las aves.

[...]

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

[...]

Hombre fútil y fugaz
Mientras los pianos arrancan al mar sus trágicos cuervos que
rondan la colina.

Podría interesar también el trozo III del poema “Mitología de la ciudad y el mar”, del mismo volumen, en el que el tremendismo se une al escozor:

Ciudad de inenarrable tristeza:
Perezco en tus navíos fatigados, en tus fatales emboscadas.
Tus mujeres indulgentes me tienden una red de tigres ávidos.
Cubro tu espalda desnuda con mi fluente vestido de arpas
subterráneas.
Mientras busco mi origen en las piedras derretidas, en las
cenizas de los animales muertos.
Mientras bebo tu presencia
como un grito de grandes aves negras
entre las hojas melancólicas.

Los registros del ámbito marino comportan un papel desconcertante, fungiendo como indicadores y catalizadores de una trama conflictiva. Ya Amado Alonso barajaba esta acepción en su monografía nerudiana, cuando escribía que

hay en los peces un doble valor simbólico: uno el de terrible ferocidad, ya que los peces se alimentan matando, y además devoran a los muertos que se traga el mar; otro el de la inagotable y profusa vida que germina en los senos del mar²⁶⁷

Nuestros ejemplos no comportan tal grado de dramatismo, pero sí canalizan la intriga con extrañeza y cierta desorientación, utilizando la imagen del «pez vivo en la red», de claras resonancias agónicas, para ilustrar la perplejidad o el estupor experimentado por el yo poético ante los eventos que lo intrigan. Lo atestigua el desenlace de la pieza “IV” de *Animal de costumbre*:

Salgo a escena inerme ante vocales y vocablos con
vaivenes rápidos circulares de fulgor paralelo
con el pez vivo en la red y la interrogación sin
sentido.

Igualmente, el poema “XIII” del mencionado libro, donde el componente fáunico sirve para nombrar un drama personal, apelando tanto a los presupuestos simbolistas como surrealistas de indagación y exploración de la «profundidad» de lo desconocido y de la realidad del subconsciente que pudieran conceder a la «botella» y a la «tortuga» un valor simbólico parecido, no obstante el riesgo de las confusiones, como lo hace ver el siguiente pasaje:

²⁶⁷ *Poesía y estilo de Pablo Neruda*, pp. 258-259.

Hesnor:

A cien metros

Exactos

De profundidad

La botella no es siempre tortuga de mar.

Está, también, el final del texto “XVI” del mismo volumen, en el que las limitaciones del ermitaño molusco terminan siendo equiparadas con el decaimiento del individuo.

Apreciémoslo:

Libre alguna vez de mi tristeza.

Libre de este sordo caracol.

El fenómeno se repite, por esencia, en el poema “Reasoning”, del insoslayable *Rasgos comunes*, donde el **pez espada**, símbolo de la presteza, se muestra inconveniente a los personajes del material, convirtiéndose, junto al moscardón, en relevante elemento de oposición:

Los hombres de heteróclitos oficios viven en el cautiverio. Los embriaga un hada lisonjera y cruel. El pez espada no les sonrío, la furia del moscardón les impide ver.

Pero otra es su aplicación en “Variaciones I”, de la citada colección, pieza en la que deriva, por catacrexis, en una cifra de audacia, disposición y ahínco. Veamos:

A horcajadas en el pupitre, el pez espada de tu corazón surca las aguas.

En suma, podemos afirmar que Juan Sánchez Peláez contempla en el hábitat marino o el dominio acuático una metáfora de la frontera entre la luminosidad de la superficie y la opacidad del fondo, lo visible e invisible, lo conocido e ignoto, el plano descubierto de la realidad objetiva y aquel sumergido de la subjetividad onírica, caracterizado por una delicuescencia que favorece la transgresión de las formas lógicas, tal como ocurre en el programa surrealista que el temperamento pelaciano sigue de manera velada.

Por razones de espacio, nos es inviable explayarnos más para desarrollar con exhaustividad la totalidad de la nomenclatura fáunica que acoge el *corpus* pelaciano. Su profusión, apuntémoslo, no es fruto de la premeditación o la mera deliberación, ni del simulacro de la «visión desengañada del caos total moderno, sin fe panteísta que lo ordene o unifique; con series de imágenes superrealistas, en que las cosas aparecen entreveradas con la interpretación pesimista del poeta»²⁶⁸, que para Leo Spitzer fue el desbordante naturalismo lírico de Neruda, con un referente en el de un Walt Whitman. La sostenida afluencia del caudal zoológico en la lírica de nuestro autor responde a las necesidades de un temperamento, antes que nada humano, y posteriormente literario, por mantenerse apegado a su imaginería fundante y sensibilidad originaria, formadas en un ecosistema y una cultura visual que alimentó la pervivencia de tantas especies animales en el genio verbal del venezolano. A la sutileza en la hechura de algunas de estas tipologías —oruga, crisálida, mariposa, cigarra, abeja, colibrí, mirlo, caracol—, Sánchez Peláez adosó la ferocidad de otras —leopardo, pantera, caballo, tigre, búfalo, lobo, león— que generaron como resultado la trabazón de una fábula poética de suma representatividad y diversa riqueza figurativa. En virtud de ello, la escritura que nos ocupa pudo destilar una variedad de matices expresivos y acentos dramáticos que a su vez facilitó conformar una obra de múltiples e irrepetibles connotaciones, asignatura

²⁶⁸ “La enumeración caótica en la poesía moderna”, *Lingüística e historia literaria*, Gredos, Madrid, 1989, p. 284.

que constituyó, a la postre, uno de los signos capitales de esta poesía. Si bien el menú temático propende a la reincidencia, la posibilidad combinatoria del repertorio fáunico asegura su potenciación; o, dicho de otro modo, afirma su maximización a través de la escisión de tratamientos y texturas que conlleva la amplitud léxica. Así, cada uno de los registros zoológicos nos abre una nueva realidad y, por ende, a un sentido inédito y una significación única. Esta singularidad está dada, por supuesto, en el contexto del poema, a merced del cual se justifica la pertinencia del componente animalesco, según corresponda a su aportación. Lo cierto es que la gran mayoría de estas aplicaciones se despliega, cabe suponer, en dos niveles de elaboración artística: el de la simbología y el de la literalidad. Cuando lo primero, hemos visto, el ingrediente panteísta va más allá de su inmediata declaración y, por su indudable carácter ficcional o subjetivo, nos sugiere una interpretación o, al menos, una metalectura; cuando el segundo caso, en cambio, la denominación se limita a ofrecer casi siempre una sola direccionalidad, la de la circunstancia, en la que el coeficiente fáunico es asumido de manera tangente sin concentrar en sí otro subtexto, por utilizar un término del ámbito teatral, que no sea el de su grado cero. Ambos criterios han articulado nuestro mecanismo reflexivo, ya que auspician peculiares momentos en que la locución muestra tal compenetración con el motivo zoológico que sería errático incurrir en la discriminación de algún pasaje que pudiera deparar importantes revelaciones de contenido. No obstante, hay que confesar que buena parte de las páginas que acabamos de desarrollar han orbitado en torno a la descomposición del elemento animal a partir de sus repercusiones ulteriores y causas últimas en el plano del discurso. En función de esto, distintas temperaturas anímicas, formas de sentimentalidad, conceptos abstractos y visiones acerca del mundo se han presentado ligadas a uno u otro registro fáunico, independientemente de su magnitud. Quizá este ejercicio nos remita a las funciones del emblema o, siendo más inductivos,

al campo de la semiótica. El objeto no ha sido otro que abordar los poemas adecuados a la luz de su trama y argumento y, desde luego, a instancias del sentido común y la intuición lectora. Pasemos ahora a considerar los alcances del componente botánico, otra de las tres grandes porciones temáticas que constituyen este panteísmo lírico que venimos explorando como factor de cohesión plástica y expresiva del orbe poético de Juan Sánchez Peláez.

5.1.2 El componente botánico.

Con semejante arraigo y expansión que el coeficiente zoológico, el de índole botánica despliega una rica combinación de registros que fluctúa entre las bayas, o los granos, y los árboles, haciendo escala en el rubro de las plantas y los frutos; igualmente, cuya variedad de escenarios comprende del huerto a la colina, o monte, considerando valle y pradera. En dicha tesitura, hay que iniciar el apartado sentando un precedente sobre el conjunto de términos genéricos, de filiación ecológica, que concurren en la obra del venezolano con el objeto de avanzar hacia el aislamiento de aquellas especificidades cuyo significado lírico interesa en tanto que portador de un sentido trascendente. Así, conviene dejar constancia de la alta frecuencia de los vocablos árbol, jardín, bosques, frutas, hojas, follaje, ramajes, flor, selva, pasto, hierba y tallo, figuren ya en singular o ya en plural, o involucren, en calidad de políptoton, voces adjetivas, tales como verde, frondoso, arbóreo. Hay que dar fe, también, de la afluencia de palabras pertenecientes al mismo cuadrante semántico: racimo, campiña, cereales, parques, semillas, cosecha, boscaje, maleza, ramas, corteza, macetones, corola, renuevos. Para ilustrar la vigencia de este tipo de formulaciones, sirva el siguiente segmento versal, ubicado en el poema inicial de *Elena y los elementos*, la *opera prima* de nuestro autor:

A Ella, mi fuerza y mi forma, ante el paisaje.

Contra el horizonte y sus bondades, los signos de identidad del yo enunciativo son brindados a la persona amada en un rozagante juramento de confianza. El panorama se vuelve un testigo de honor de esa dedicatoria, que no es imperioso acompañarlo de calificativos, toda vez que él mismo encarna la totalidad, la vasta pantalla del cosmos terrestre o celestial. Proclamando el sentimiento de cara a la naturaleza, el sujeto lírico circunscribe su noción del entorno al círculo de los afectos. El cielo y la vegetación participan de la intimidad y de esta manera ingresan en su metabolismo psíquico. Más adelante, enfrascada en dirimir el cúmulo de sensaciones que se arremolinan alrededor del éxtasis físico e interior, la voz poética apunta:

Quando me desgarran un soplo náutico de abejas, yo pierdo
tus óleos, tus imanes, una calesa de esteras en el vergel.

Una imagen de estirpe edénica, en el último tramo de la cita, nos habla de esta fusión entre la asimilación de la entrega corporal y la apropiación del ecosistema. Empero, hay ocasiones en que la mención de ciertos términos genéricos de la esfera botánica —paisaje, vergel, jardines— suscitan emociones contrarias. La pieza nombrada “El cuerpo suicida”, de la citada colección, depara los rastros de esta varianza:

Yo veía un niño agonizando en los jardines
El que arrojaba uvas delirantes a las duras bahías
Y los cuerpos ahogados en la noche
Quando arden cenizas en la magia de Dios.

Asociada a los intensos episodios que filtra la memoria, los parterres emergen como espacios de un drama, pero también para refrendar una experiencia de vida, pese a que dicho acto de fe conlleve una evocación del pesar o devenga un callejón sin salida. La pieza “Profundidad del amor”, del volumen en juego, contiene un pasaje ilustrativo:

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.

Cual vemos, se acaba imponiendo un procesamiento hasta cierto punto grato, cordial, del ingrediente botánico; vinculado al pasado, sí, pero traído a colación en tentativa de respiro en plena tensión de la añoranza. El “punto verde”, por así llamarlo, ofrece un momento de alivio al personaje, tal como acontece en el poema “XX” del libro *Animal de costumbre*, cuando irrumpe en el sujeto la marea de una reminiscencia. Veamos:

Hoy puedo subir
Hacia la alta colina verde
Donde la cascada resplandece.

Sin embargo, no me considero feliz.
No regresaré nunca hasta mi ábaco de madera.

La pieza se resuelve bajo el consuelo de lo vivido, en la posibilidad de radicar por un instante en la apacible remembranza del paseo escolar.

La afluencia de los vocablos **árbol** y flor podrían engrosar un capítulo aparte. La diversidad con que se los utiliza enriquece su habitual acepción y lanza hacia otras dimensiones temáticas, que resultan posibles de reducir a la reglamentaria dicotomía entre sentido figurado y sentido literal. En ocasiones las denominaciones participan de una escenografía, en otras se convierten en un tropo que encuentra aplicación en una realidad distinta a la de su estricto ámbito. Cuando el poeta anota en la pieza “XIII” de *Animal de costumbre*

Susana reposa debajo de un árbol para conjurar
los maleficios.

está plasmando una aplicación verosímil del «árbol», debido a que la acción, implícita en el verbo «reposa», concuerda perfectamente con el sustantivo arbóreo y el adverbio «debajo», aunque el plural «maleficios» concede al segmento un aspecto sobrenatural. Estamos ante una manipulación básica del componente botánico cuyo planteamiento es fácil de entender dada la coherencia de la imagen, de claro tinte incantatorio, donde lo literal se mezcla a lo místico. Un ejemplo adicional lo conforma la estrofa inicial de la pieza “VI” de *Lo huidizo y permanente*, donde el poeta refiere la espesura como el filtro por el cual divaga la mirada del sujeto lírico, proyectando ahí la estela de su personalidad y la pulsión de las circunstancias que lo asedian. Apreciémoslo:

Cuando regreso del viaje imaginario, me abandono a reír.
Una jauría de lobos acoge con amor mi cervatillo insomne.
Entre aquellos árboles altivos todo el rumor de mi sangre
y mi desvelo.

La secuencia columbra en la barrera de «árboles» un puerto de aterrizaje del «viaje imaginario», entre los cuales se proyecta a plenitud el hondo estrépito del entusiasmo y el ahínco. Gracias al recurso de la prosopopeya, los elementos de la construcción parecen también representables, visualizándose y haciéndose oír en virtud de esa simulación tangible y correctamente contextualizada del término que nos atañe, el de *árbol*. En cuanto a la aplicación metafórica de éste, tenemos un pasaje del trozo XII del poema “Signos primarios”, de *Rasgos comunes*. Aquí el «árbol» semeja brotar del propio individuo, como si le sirviera de abono, en virtud del papel inseminador que adopta el verbo «acreciento». Acto seguido, el vocablo «selva» cobra, también, valor tropológico, trasladando sus atributos a un objeto abstracto: los «hechizos». Veamos el texto entero:

Sostengo el árbol que acreciento. Y al astro redondo lo cubre una selva de hechizos.
Tú pasas descalza en la noche como el relámpago en el corazón de la corteza. Con mi índice pulo lámparas en tu pecho. Una joven visionaria me busca en el sol de los macetones rubios y coloco en ella atención máxima hasta inscribir su nombre en la realidad y labrar mi deseo.

El «árbol» es, para Sánchez Peláez, una forma palpable cuya dinámica de desarrollo sirve de analogía para nombrar los procesos de madurez interior que se gestan en la persona literaria. Un caso más rotundo se localiza en el fragmento V de la pieza “Aire sobre el aire”, que da título al último libro del venezolano. El verso bien conforma un aforismo y concuerda, por ende, con la línea de investigación que abordamos en otra coordinada del presente trabajo referente a la propuesta de fluctuación poemática de nuestro autor. El «árbol» no es de hojas sino de trigo y, de este modo, afianza todavía

mejor sus potencias alimenticias si es que la necesidad orgánica, el hambre, no está de por medio, sino el alma. Observemos:

yendo lejos nuestro árbol de pan es el espíritu

Con sus innumerables resonancias positivas, el «árbol» aporta a la demanda expresiva del enunciado una grata sugerencia gráfica, por un lado, y, por el otro, que es crucial, la idea de un elemento fundamental para la sobrevivencia. La generosidad intrínseca al componente botánico está somáticamente presente cuando es oportuno establecer que el «espíritu» es la finis terra del periplo humano. Una frase de Emerson, no exenta de exagerado antropocentrismo, complementa, por una vía alterna, nuestra reflexión, glosando indirectamente la línea de Sánchez Peláez: «La naturaleza es el símbolo del espíritu»²⁶⁹.

Por lo que respecta a la **flor**, confirmamos que se la trata en su justo marco, un hábitat natural, pero no precisamente bajo techo o en un ambiente aséptico. El aspecto ornamental está descartado. Material o simbólico, nuestro objeto de análisis irrumpe en un foro silvestre, como si la voz parlante quisiera denotar con tal incardinación en la intemperie una actitud lateral, oblicua, desde la cual ejercer con mayor autoridad moral y nitidez panorámica una ponderación del mundo. Vayamos al fragmento XI del poema “Otra vez otro instante”, de *Filiación oscura*, donde se antoja vincular la flor con la apariencia y función de un faro enclavado a la vera de la costa. La disposición de la escena lo dice. Está el acantilado del litoral y su corteza de esplendor vegetativo. La excepción radica en la facultad sonora que se atribuye al componente botánico, ya que, como se apreciará, emite un «zumbido» que, a nuestro parecer, representaría el síntoma de una problemática percibida por el sujeto, o bien, un indicio de la dignidad

²⁶⁹ *Ensayos*, p. 13.

del componente ecológico, presuntamente insignificante, canalizado por la capacidad acústica de éste. Veamos:

Y todas las chimeneas nostálgicas

Y todo el pajarillo de existir

Y todo el verde ribazo marítimo

(En las bahías el zumbido de una flor)

Y todo cómplice

Preciso

Creciente

Y uno exclama

Y se envanece

Al margen

De rodillas en el país.

Para agregar una muestra de literalidad, acudamos a la fracción I de la pieza “Signos primarios”, de la espléndida colección *Rasgos comunes*. Las cuatro primeras líneas de la prosa tejen de manera sintética una teoría de la transposición lírica del objeto a la idea. El asunto central es «una casa sola» en calidad de metáfora de la búsqueda o lo

anhelado. Nos referimos, pues, al vacío. Los dos segmentos iniciales, cruzados por la sombra de la nada, o de la ausencia, lo ratifican. Sin embargo, nos interesa el tercero, que ocupa el tránsito del vacío tangible, o sea físico, al vacío interior que facilita otra alternativa de comunión con el tiempo sin tiempo, la atemporalidad, zona franca para los recuerdos. Observemos:

A las puertas de tu vida hay una casa sola. Entre tu imagen y el horizonte, águila en el hombro de ningún centinela, ella se deja estar. Indócil en ocasiones a tu amor, trasciende lo creado, la flor y el agua. Rectifica, señala con múltiples bifurcaciones el hoy y el ayer. Escarba la loca mordedura de la cicatriz y el polvo.

La «flor» y el «agua», elementos de la creación por antonomasia, encarnan los límites, las fronteras, los confines de una realidad palpable que hace rendir tales nombres, los de los elementos, con todo el peso de su literalidad. En cambio, por cuanto atañe a la flor metonímica, la percepción es puerta de entrada al fuero interno, y, el componente botánico, dibujo de sensaciones que facilita su trazo para delinear en la imaginación del lector la plenitud de la atmósfera que desciende a ras de suelo para depositar en lo profundo del sujeto la joya de sus efectos. Así lo patenta la culminación del fragmento XIV de una pieza ya mencionada, “Otra vez otro instante”, de *Filiación oscura*:

La gran araña del viento en mi pecho, la helada flor
en mis umbrales.

Por la estructura del versículo, de idéntica confección sintáctica en sus dos tramos, la «helada flor» se equipara a la «gran araña»; igualmente, el «pecho» a los «umbrales». La diferencia estriba en el sustantivo «viento», que constituye la entidad fenoménica

que penetra en la persona con la sospecha de una extraña fuerza divina que siembra el amago de una posesión, aludiendo al *daimon* platónico. Este mismo procedimiento alegórico lo encontramos en el texto “Poema” del volumen arriba citado. En el pasaje que reproduciremos participan tanto el árbol como la flor, y el último de los sintagmas del ejemplo anterior tiene aquí una paráfrasis a partir del sintagma «helada flor»:

El que sube y no halla un gran árbol de fuego, sino
el hierro de la flor;
la helada flor en su secreto abismo.

Las expresiones «árbol de fuego» y «hierro de la flor» se relacionan al concurrir en la faena de la fundición, quedando minimizadas las diferencias entre «árbol» y «flor» en favor de ésta cual sinónimo de humildad, fortaleza y hallazgo imprevisto. Ahora bien, si «El que sube [...] no halla un gran árbol de fuego, sino / el hierro de la flor», está en juego, pudiéramos decir, una ilustración de los más caros argumentos del surrealismo, el del azar objetivo, que aquí se presenta a través del factor sorpresa que interviene en la operación del pasaje citado y que, traducido a términos coloquiales, se resumiría en la frase “no encontrar lo que esperabas sino otra cosa”, dejándose llevar, a un tiempo, por el embrujo del nuevo hallazgo. Unas palabras de Patrick Waldberg complementan nuestra reflexión:

El *azar* presidía esta apasionada exploración de la noche fértil, un azar casi divinizado, revelador de las correspondencias y las analogías, estimulador de las verdades ocultas. Breton calificó de *azar objetivo* los encuentros fortuitos o, si se quiere, el concurso de las circunstancias y las manifestaciones inopinadas, cuyo efecto sorpresivo se ve acrecentado por el sentimiento de que éstos fueron guiados, de antemano, por alguna oscura necesidad. Tales hechos pertenecen a lo que él denominó *magia*

cotidiana, gracias a la cual las coincidencias y los contrastes adquieren un valor premonitorio y se convierten en una llave que permite el acceso al conocimiento del ser y de su destino.²⁷⁰

Entrando ya en particularidades, hay que empezar por dimensionar la gama de registros botánicos que confluyen en la travesía poética de Juan Sánchez Peláez, no sin advertir los ámbitos en que se localizan. Nos referimos a la clase del componente en virtud de su naturaleza. Partiendo de esta intención, que permitirá la visualización global de todas las categorías del conjunto, apreciemos las divisiones y sus distintas entradas:

Flor	Planta	Árbol	Fruto	Baya-grano
orquídea	alga	cerezo	almendra	uva
rosa	avena	chopo	durazno	-
umbela	azucena	jasmín	higo	-
-	bambú	magnolia	mango	-
-	campánula	palmera	manzana	-
-	cebada	pino	mora	-
-	césped	roble	-	-
-	enredadera	tilo	-	-
-	geranio	-	-	-
-	girasol	-	-	-
-	gladiolo	-	-	-
-	hierba	-	-	-

²⁷⁰ “El surrealismo. La búsqueda del punto supremo”, *El surrealismo*, pp. 62-63.

Flor	Planta	Árbol	Fruto	Baya-grano
-	lirio	-	-	-
-	maíz	-	-	-
-	musgo	-	-	-
-	sándalo	-	-	-
-	trébol	-	-	-
-	tulipán	-	-	-

La denominación que acumula una mayor incidencia es, por sobre todas, la rosa, que se disgrega en una multiplicidad de situaciones de índole voluptuosa y ontológica, por relacionar ámbitos dispares. Le siguen los registros de hierba, pasto, girasol, pino, tilo, magnolia, almendra, uva, tulipán, manzana y, posteriormente, los de alga, palmera, enredadera, maíz, umbela, higo y avena. No obstante, hay otros elementos portadores de un importante bagaje semántico, aunque su afluencia en el *corpus* no es frecuente. ¿Cuáles? Durazno, campánula, orquídea, gladiolo, azucena, sándalo, bambú, jazmín, roble, musgo, chopo, geranio, mango, trébol, cerezo, mora, lirio y cebada. Pero antes de proceder a valorar algunas de estas tipologías, y su repercusión en el discurso que nos ocupa, detengámonos a aquilatar la injerencia de un par de registros mutuamente relacionados por sinécdoque y que comportan una singular recurrencia: las hojas y el follaje. En cuanto al primero de ambos genéricos, más de las veces se lo manipula con intuiciones patéticas y en un marco taciturno. Lo comprobamos en un pasaje del trozo IV de la pieza “Mitología de la ciudad y el mar”, del volumen *Elena y los elementos*, al que también acude el ingrediente zoológico para construir un cuadro jalonado por el arrebató romántico, pero forjado con una plasticidad de resonancias culteranas que remite a la «infame turba» del *Polifemo* gongorino. El elemento vegetal se ve inmerso

de modo relevante en la composición mediante un adjetivo prosopopéyico que viene a humanizarlo, subrayando los rasgos tenebristas:

Mientras bebo tu presencia
como un grito de grandes aves negras
entre las hojas melancólicas.

La oscuridad pictórica del ejemplo torna a repetirse en el poema “Caballo”, de *Rasgos comunes*, vinculando el vocablo en juego, el de «hojas», con algunos sustantivos que denotan nocturnidad, lobreguez, raptó de inframundo; en síntesis, las voces «sombra» y «abismo». Así, el factor botánico, ponderado por el adjetivo de cantidad, «muchas», se nos muestra como un aluvión o una escarcha de hojarasca circuida por el vacío. El pasaje reza como sigue:

El caballo que olisquea mi sombra a ras de suelo apoya su pata delantera entre muchas hojas y abismo.

Sin embargo, en otra latitud tonal, nuestro coeficiente remonta el tratamiento positivo y se convierte en filtro de lo visionario, como acontece al final de una estrofa del texto “XVII” de *Animal de costumbre*:

Veo, danzando entre las hojas verdes y la hoguera,
Al antiguo guerrero.

Paradójicamente el follaje, pese a integrar el todo de la parte que es la hoja, compensa la umbría que comentamos en los casos previos y optimiza el uso de la denominación

en favor de la luminosidad y un sentido vivaz de la expresión. Lo constata una visión del poema “Narraciones”, de *Filiación oscura*, con el cristalino versículo:

El Ánima Sola se columpia en la chispa fastuosa de
los follajes.

La misma aplicación se repite en el sintagma «mi follaje de fósforo» incardinado en el texto “Aquel mediodía sonoro”, de *Rasgos comunes*:

y me puse de pie, muy altivo, cuando arrimaba trece pliegos
de diversos colores a mi follaje de fósforo.

E, igualmente, en mitad del fragmento XIII de “Por cuál causa o nostalgia”, pieza del libro homónimo, con

Cual resplandor o follaje
y sobre la fuente del jardín rumoroso

yo he muerto y vivo
vivo y muerto a un tiempo.

En los tres últimos modelos está presente la idea de alumbramiento como indicio de plenitud, alegría o revelación.

La **rosa** en Juan Sánchez Peláez está primordialmente ligada a la sensualidad y el estado de la materia. Ya desde el fragmento VIII del poema “Signos primarios”, de *Rasgos comunes*, la vemos despuntar a escala nominal cuando nuestro autor evoca el ya célebre calambur surrealista de Rose Selavy = Rose c’est la vie, observando en el

componente botánico una membrana que emite silenciosos murmullos y encarna, de esta guisa, una suerte de brújula discreta por la vida. La pieza acoge un nuevo acto de fe en la vigilia como actitud fundamental para asumir las exigencias de la existencia y, en efecto, de la poesía. Veamos:

Eco de indócil rumor
una rosa segrega secreta
y me lleva insomne
en el vivir real o ilusorio
sin norte insonoro, Rose Selavy.

Sin embargo, hay que volver a la *opera prima* del venezolano para encontrar el uso erotizante de la rosa, permeado de una inmediatez corporal que más que despertar las instancias de la atracción física nos remite a la feliz consumación de este hecho. Una primera etapa del proceso lo podría reflejar el desenlace del texto “III” de *Elena y los elementos*, cuando al yo poético, ante la presencia del cuerpo que se ama, sólo le resta exclamar:

Extensos brazos
benevolentes,
y tú, rosa abierta, a la deriva de mis deseos.

La estrofa bien parece integrar apenas una exposición de intenciones o, mejor dicho, una petición de rescate por medio del cual la pareja, en un simulacro de entrega, se coloque en disposición para conciliar el amor. La «rosa» se identifica justamente con la compañera, precioso cuerpo receptivo y hospitalario a la penuria de los «deseos». Luego, en el poema “Retrato de la bella desconocida”, del volumen recién citado, el

coeficiente floral cambia de sentido, mas no de tema. Las «rosas» se precipitan ahora, tocadas por el deleite o acariciadas por la ilusión óptica de éste, una especie de delirio adivinatorio fomentado con la atracción que se consuma. Apreciemos el pasaje:

¿Qué seré en el porvenir? Serás rico dice la noche irreal.
Bajo esta órbita de fuego caen las rosas manchadas del
placer.

Para la pieza “VII” de *Filiación oscura*, el objeto de estudio reclama ambigüedad con un sugestivo esbozo pictórico que, dada su localización epidérmica, muscular, irradia un enigmático y contenido sensualismo que continúa afianzando la lectura de la rosa en los dominios de la seducción. Veamos el verso y sus anexos:

Hago estado de ser hago estado de nacer

La rosa trágica del muslo suelta al cautivo

El pillaje de formas salva ese espacio abierto

En una de las prosas de “Legajos”, material adscrito a la colección arriba mencionada, el matiz carnal, o, mejor dicho, fisiológico, reaparece, pero otorgando al componente botánico una consistencia líquida. El texto, o la porción de interés, reseña la irrupción de los viejos lapsos de concupiscencia del yo poético, a la sazón adolescente o joven. En una atinada aleación ecológica, la rosa se vincula con el agua, o lo delicuescente, generando una tercera entidad que no es posible nombrar sino poéticamente: la efusión seminal. Observemos:

El mundo se me hacía hostil. Mis sentidos querían vivir en una perenne fiesta. Al cabo de los años te hallé. En duermevela te volvía a imaginar, con dos muslos firmes y una rosa de agua en la mitad del cuerpo.

La fórmula se repite en un contexto muy similar en el poema inaugural de *Lo huidizo y permanente*. La pieza trata la cuestión de la fugacidad y de la ausencia en oposición a la presencia y la intensidad. La pareja escapa siempre a la fijeza del alba y huye o se dispersa hacia el futuro incierto del deseo que está por expirar o cumplirse de nuevo. No queda a la voz parlante más que denunciar la injusticia del tiempo y los ritmos de vida, concatenando la gracia del amor con la rosa, y la rosa del amor con la inequidad de la desaparición. La «rosa de agua» se resuelve en la «tiniebla» de la eventualidad. Veamos las últimas líneas del texto:

La mujer agita un saco en el aire enrarecido
Baja a la arena y corre en el océano;
Al amanecer;
Por ti,
 mi ausente,
La crisálida en forma de rosa
Una rosa de agua pura es la tiniebla.

Ya en las postrimerías de la *summa* pelaciana, concretamente en la fracción XIII del poema “Aire sobre el aire”, que concede rötulo al libro final de nuestro autor, se asiste a otra emergencia de la rosa acuosa en un módulo estrófico de tintes esperanzadores donde concurre visiblemente la naturaleza, el dejo panteísta de nuestro bardo, a través de lo diminuto y lo grandioso: flor, horizonte, ecosistema. Observemos:

y que distribuyas entre nosotros
albas o penumbras
y una rosa húmeda
con numen y sílabas de tus vergeles y praderas
amén y amén
al avistar nuestros puertos.

La acepción erótico-amorosa de la rosa que presenta Juan Sánchez Peláez no es casual ni gratuita; la tradición cultural ha legitimado su uso, empezando por los relatos de la mitología, concretamente en lo tocante al nacimiento de una de las principales diosas olímpicas, “la dorada Afrodita”. Sin embargo, apunta Lucia Impelluso, dicha flor tuvo igualmente una amplia difusión en el mundo romano como prenda de homenaje a los difuntos:

Símbolo de amor, la rosa estaba consagrada a Venus. Cuenta el mito que, de la espuma del mar, de la que nació la diosa, brotó una mata espinosa que, rociada por el néctar de los dioses, hizo florecer rosas blancas.

En la Antigüedad la rosa tenía también una connotación fúnebre, tanto que en la antigua Roma la fiesta de las rosas, *Rosalia*, formaba parte de las ceremonias ligadas al culto de los muertos.²⁷¹

En suma, el amor y la muerte, dos formas de entrega física: una en la tierra del cuerpo amado, otra en el surco de la tierra que es, asimismo, fuente de vida.

Por su parte, el **tilo** y la uva surgen como dos insumos de legendario arraigo en la comunidad, a los que está confiada la cohesión de sus miembros; y con sentido de colectividad queremos referir el círculo de amistades o parientes en torno al cual giran

²⁷¹ *La naturaleza y sus símbolos*, p. 118.

los afectos del personaje lírico. Esta función la ostentaría principalmente el tilo, cuya aceptación, en bebida, en determinadas regiones de Sudamérica es moneda corriente. Pensemos en el mezcal de Oaxaca, en México, o en el tejuino, al norte de este país. Y es que el tilo se menciona en el orbe pelaciano bajo un enfoque gastronómico. He ahí el texto “III” de *Animal de costumbre*, en el que se encuentran los siguientes versos:

Y todos en fin bailamos la danza nupcial,
Contentos del tilo en la comida y del reposo junto a la radio.

Más allá de la guasa y de cualquier viso de banalización, el brebaje sirve, en sentido profundo, y por supuesto cultural, para concitar la convivencia pacífica en comunión estrecha, degustativa, con los sabores de la tierra natal, con sus raíces. El componente botánico cobra así un valor trascendental que hace de la pócima un factor de unión y concordia para con los seres queridos. Participar del tilo es como si abrir una vía de comunicación hacia las planicies sin historia del tiempo mítico, de ahí que el sujeto refiera las bondades del tilo como un recuerdo presente, retazo del orden idealizado, alternativo a la realidad, que es la memoria. Vayamos a la culminación del fragmento I de “Por cuál causa o nostalgia”, pieza del libro homónimo, para apreciar hasta qué punto el coeficiente que nos interesa deriva en un caldo imprescindible para conciliar la paz anímica o nivelar el espíritu. Sin el tilo el individuo que habla en la pieza se descubre expuesto a una suerte de indigencia no precisamente material sino moral. Junto a esto, el trébol desempeña un papel similar. La voz poética lamenta la postergación de estas condiciones esenciales para la tarea introspectiva y de armonización con el entorno, en las que semeja radicar la simiente de una fortaleza interior e identitaria. Mostramos el pasaje:

Sin
un trébol
durante largas noches en vela

Sin resucitar
ni
yacer en pie. Sin un poco de todo. Sin nada. Sin un
poco de bebida de tilo.

Paralelamente, la **uva** decanta su influjo en el discurso que nos ocupa. En un depurado estilo surrealista, acorde a la estética de la tendencia a la que circunscrita la propuesta de Sánchez Peláez, nuestro poeta consigna la injerencia de la vid tal un consuelo para el desahuciado. En una proposición arqueada por el contraste, leemos que

Por salir con el silbo de la serpiente y las aves
del paraíso,

Al paso de las tardes,
Tú entregas un racimo de uvas al asesino.

El extracto pertenece al mismo poema del primer ejemplo del párrafo. No obstante, en *Elena y los elementos* nos percatamos de dos entradas del vocablo en las que destaca la noción de exceso. La lectura dionisiaca que podría atribuírsele, emerge a través de la imagen onírica y la exaltación del desvarío. Estamos frente a una versión tanto más atrevida en lo tocante a la oscuridad de la locución y la violencia de su planteamiento. En su trabajo sobre Neruda, don Amado Alonso dirá que «Las uvas, particularmente,

son símbolo de lo amorosamente gozado y del placer amoroso apetecido»²⁷². Empero, por lo que concierne a Sánchez Peláez, esta aseveración se cumplirá a medias, ya que, como anotábamos, el fruto comporta una acepción a un tiempo placentera y dolorosa. Citemos primero el pasaje del poema “Transfiguración del amor”:

En un pie la esquila de los años
En mi boca una punta de sol frenético
Como la mancha dorada
En la muerte,
Como el mensaje de los paraísos
En las túnicas dormidas con libertad
Transforma el bosque en guantes de ruiñón
En uvas de nieve,
En la conspiración
Que mencionan sus manos.

Y ahora el de “El cuerpo suicida”:

Yo veía un niño agonizando en los jardines
El que arrojaba uvas delirantes a las duras bahías

Algunas de las palabras no resultarán ajenas, pues ya fueron transcritas atrás en virtud de su respectiva dosificación ecológica, por lo que concierne a los plurales «jardines» y «bahías». En cuanto a la agitación o el aspaviento que comporta esta asimilación de las «uvas», hay que apelar a lo metamórfico del título de los poemas, a fin de presentir sin mayor sobresalto la sosegada utilización que luego se hizo del registro botánico en

²⁷² *Poesía y estilo de Pablo Neruda*, p. 265.

los libros *Animal de costumbre* y *Por cuál causa o nostalgia* en relación al tilo. Antes de concluir el párrafo, no está de más pulsar las interpretaciones de la vid que destaca Lucia Impelluso. Para ella la uva es «atributo de las figuras alegóricas de la alegría, el sostén y la ayuda conyugal», así como de «la amistad»²⁷³. Lo cierto es que en la obra poética de Sánchez Peláez estos rasgos simbólicos bien podrían aplicar para el tilo, ya que la vid semeja decantarse por aplicaciones más contradictorias en las que, a juzgar por los pasajes citados, coincide la euforia con la zozobra, el placer con la ansiedad. En todo caso, nos parece más adecuada la acepción del grano que planteó don Amado Alonso, en la que «lo apetecido» se convierte en la base de un drama personal, una asimilación subjetiva de la experiencia con el mundo.

Tal como establecimos parangones entre las virtudes del tilo y de la uva en su papel de insumos para invocar la concordia y el consuelo, pese al sesgo que cada cual presente en el marco de otras latitudes semánticas, el tulipán y el girasol comportan de igual manera ciertas confluencias. Esperanza, encantamiento y vivacidad constituyen las asignaturas del primero; alegría, éxtasis emocional y celebración las del segundo. La forma y el color rinden sus frutos poéticos en la red de estímulos imaginativos y de correlatos que etiquetan estados interiores. Del **tulipán** tenemos una de sus entradas en el poema “Leyenda”, del volumen *Elena y los elementos*. En un pasaje de especial fuerza expresiva, marcado por el dinamismo y el color, el bardo de Guárico plantea la posibilidad de un futuro plácido en aras de la ficción. Observémoslo:

No existimos; sin embargo el mar aplacaría tu graciosa
cabellera, y los remolcadores izarían tulipanes llameantes para
abrevar en tus labios deshechos por el amor.

²⁷³ *La naturaleza y sus símbolos*, p. 32.

El calificativo «llameantes» imprime a nuestro vocablo un carácter vivaz, extremando el trazo y las propiedades cromáticas de la pieza lírica y, en el fondo, potenciando su arsenal de asociaciones. En el fragmento IV de “Mitología de la ciudad y el mar”, del mencionado libro, el imperativo aplica un ritmo de acción en el versículo, no sin hacer estallar la variante botánica de modo hiperbólico, desbordado, en el afán de consignar en la escritura la excitación frente a la contemplación y la percepción de un paisaje.

Verifiquémoslo:

Pasa la verja de esta habitación de tulipanes, huye en
medio del escándalo fluvial.

Los verbos acentúan el movimiento de la secuencia que, en el plano sensitivo, llega a colmo, dejando en el lector una sensación de continuado alborozo, mas, sobre todo, de atento seguimiento al caudal de la naturaleza, de la cual el sujeto es subsidiario. Tan importante es la incidencia de la flor como embajada de este orden natural capaz de inspirar la euforia o el ánimo de la persona literaria, que su ausencia es notable fuera del ecosistema primordial que los «tulipanes» improvisan en la fantasía. Así lo vemos en unas líneas del poema “XIX” de la colección *Animal de costumbre*, donde el ámbito de una habitación aparece desprovista de imagería naturalista dada la ausencia de la planta que comentamos:

El sol golpea en los muros, pero

Adentro

No se encienden tulipanes;

No se enciende nunca una lámpara.

Cual se aprecia, el tulipán figura de nuevo como una planta radiante, por lo que posee la aptitud de iluminar para infundir contento. Dada su filiación a lo remoto primigenio —el reino de la infancia o del terruño—, los «tulipanes» representan un feliz regreso a la semilla, razón por la que su poder de consolación está sobredicho. Según el tratado de Lucia Impelluso, *La natura e i suoi simboli*, el tulipán es «símbolo de la vanidad de las cosas terrenales»²⁷⁴; sin embargo, al referir el mito de su inseminación, escribe que

Según una antigua leyenda persa, habría nacido de la sangre y de las lágrimas de una muchacha que se aventuró en el desierto en busca de su amado, convirtiéndose así en símbolo del amor.²⁷⁵

Haciendo una lectura estrictamente literaria de este relato, podemos ver que la trama de los versos del último poema citado se funda sobre la misma paradoja, aquella de la carencia genésica, fecundadora. El **girasol** cumple una función semejante; vinculado con un sentimiento de mínima alegría e indispensable animosidad, se despliega en un marco antisolemne, lejos de la atmósfera de duelo y tenebrismo que a veces fragua la poesía de Juan Sánchez Peláez mediante su atingencia con el mundo de los muertos y la esfera sobrenatural. Tal es, pues, el caso de la resplandeciente catacresis del poema “Retrato de la bella desconocida”, de *Elena y los elementos*:

Quiero en vano el corcel del mar, el girasol de tu risa.

Símil ingenioso y pertinente, ya por las cualidades intrínsecas de la «risa», ya por el gesto facial que insinúa la fisionomía del girasol. Al mismo tiempo, la «risa» se torna

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 82.

²⁷⁵ *Op. cit.*

en depositaria de la pureza de la planta y la espontánea inocencia de la «risa» traslada su encanto a la intacta pureza del «girasol». La pieza “VI” de *Filiación oscura* depara, aquí sí, un caso de repulsión entre el dolor y el optimismo. El desaliento que embarga al sujeto lírico no le permite “ver el bosque”, por lo que los «girasoles» se muestran invisibles, radicalmente vinculados a una saciedad anímica que vemos truncada en el versículo que sigue:

El tiempo ceñudo y frío y no otro. El tiempo en carroza fúnebre
y sin ver mis girasoles.

Esta premisa de conformidad y plenitud del coeficiente botánico se ratifica en el texto “X” del volumen arriba inscrito, cuando la felicidad de la pareja es tan rotunda que los «girasoles» de la entrega física resultan eclipsados por la excepcional superioridad de saberse amado y enamorado, como lo indica la frase poética

La ciega de amor en su cima no ve mis girasoles.

Regocijo y júbilo, emociones solares. La acepción que al respecto recoge el tratado de Lucia Impelluso se acerca, con mayor exactitud, a este crisol de sentidos que hemos vertido. Apoyada en un episodio del Libro IV de las *Metamorfosis* ovidianas, acerca de la mutación de la ninfa Clitia en girasol, por iniciativa del dios Apolo, nos dice que

Gracias a que siempre se orienta en dirección al sol, el girasol adquirió el significado de devoción, y se lo identificó con la flor en la que se transformó Clitia.

Clitia era una de las jóvenes doncellas amadas por el dios del sol Apolo y a la que posteriormente repudió por amor a Leucótoe, hija del rey babilonio Orcamo. El dios consiguió mediante un subterfugio acercarse a la hija del rey y seducirla; Clitia, celo-

sa y ofendida, se fue inmediatamente a ver a Orcamo a contarle lo sucedido. El rey, presa del furor, ordenó enterrar viva a su hija en un profundo hoyo. Desesperado, Apolo derramó néctar perfumado sobre la tumba de su amada: de la tierra nació el incienso. Por su parte, Clitia, presa ya de la desesperación, paso sus días siguiendo con la mirada el recorrido del carro del amado dios hasta que, consumida por el dolor, se transformó en la flor que tiene la característica de volverse hacia el sol.²⁷⁶

Regresando a nuestros textos, la fracción IV del poema “Signos primarios”, de *Rasgos comunes*, remata la previa cadena de ejemplos con un explícito pasaje sobre la fusión entre el girasol y la fiesta del alma, misma que confirma esta correspondencia estrecha entre el individuo y la naturaleza:

Llenamos una cesta con piedras duras, y vimos que era una estepa blanca o negra donde cabalgaban locos deseos, vadeamos luego el gran río que denominan destino como en sueño, a través de la muralla de girasoles y el centelleo del canto, muy contentos por proseguir y transcurrir.

Un aire de primitivismo fecunda la escena, donde acude el esplendor floral, la música y, finalmente, la confianza en dichos elementos, de presunta inspiración divina, como dadores de una paz colectiva. La expedición de la trama está, por otra parte, jalonada por la materia neurálgica del surrealismo, el «sueño», equiparado aquí con el destino. Asistimos, hasta cierto punto, a un texto que, no obstante su discreta brevedad, reitera la veta surrealista de la poética pelaciana que no cesa de vislumbrar en el onirismo un trayecto vital. La voz lírica habla desde un *nosotros* en el que es posible entrever un indicio del carácter grupal, selectivo, de la aventura surreal.

²⁷⁶ *La naturaleza y sus símbolos*, p. 106.

Aprovechando la aproximación en torno al efecto cinético, revolucionante, del tulipán y el girasol, viremos ahora hacia el **geranio**, que ostenta una especial potencia movilizadora. Lo percatamos en el poema “Escoges”, del axial *Rasgos comunes*, una vez que dicha planta se ve involucrada como eslabón de esa cadena que mantiene la continuidad del universo y la circulación de las misteriosas iniciativas que resguardan las cadencias de la vida. Todo comienza con una «vibración», a la que continua una «llama que tiembla», la percepción del océano, la irrupción de la palabra. No importa indagar por qué el autor ha vislumbrado en el geranio cualidades incitadoras: bástenos confirmar que la naturaleza, particularmente la esfera botánica o floral, le ha sugerido la utilización de tal componente para exponer una reflexión poética de hondo calado metafísico; esto debido, insistamos, a la inconsciente compenetración del ecosistema en el imaginario pelaciano. Transcribimos unos cuantos versos de la pieza comentada:

Escoges qué vibración para empezar

En la alcoba oscura hay una llama que tiembla

Las ruedas que mecen el mar son geranios

Alternas las ensoñaciones fugitivas de los vocablos

El verde es un corcel lóbrego

El paso boquiabierto del sol

Innegable la confección surrealista de la imagen, visible en la paradoja que implica la inmersión de lo terrestre en lo marino y la transfiguración funcional que experimentan

los «geranios», convertidos en «ruedas» sin perder su identidad original. Como toda metáfora, la expresión es transgresora, pero no grotesca: la equiparación de «ruedas» con plantas ocurre por semejanza geométrica. La sensación de impulso es palpable, a expensas de la cual opera de igual modo, pudiéramos decir, el instinto compositivo de trocar una entidad en otra, o bien, de concederle funciones o atributos pertenecientes a un insospechado campo semántico. Y es que existe un tercer elemento no aludido que sirve de puente, las olas, cuyo trazo remeda la circunferencia y cuya espuma remite al estambre de los «geranios». Estamos ante un cuidadoso observador de la vegetación y sus ciclos. Abordando ahora la **almendra**, la fracción VI de “Aire sobre el aire”, del volumen homónimo, reserva otro poema en que lo náutico y lo terrestre se enlazan; o, mejor dicho, sintetizan alrededor de un elemento. Se trata de un «corazón» fraguado a partes iguales de tejido abisal y fruto terrestre. Una creación fantástica, claro, pero que curiosamente se nutre de aspectos naturalistas para resumir la esencia del texto, que es la de la prodigalidad de la poesía:

[...] Pero entonces verán los ángeles
su corazón marino y de almendra. Y atisbarán en lo
oscuro, más abajo, como surgiendo de la tierra,
estallando en el aire, un abanico fino de resplandor.

El del «corazón» es el poeta Ezra Pound, no los «ángeles», por lo que la cita se vuelve doblemente fabulativa, o tal vez debiéramos escribir sobrenatural en tanto que el autor intersecta el mundo de los muertos con la jerarquía celeste, o bien, la dimensión de la historia humana con la de la historia sagrada, reivindicando la voz poética, por cuanto a *il miglior fabbro*, el magisterio central de la memoria literaria en la persona lírica, un nosotros gremial. Más adelante en la pieza, leemos que Pound:

[...] abrirá sacos que contienen avena, pasto,
mucho avena, mucho pasto y mañanas sin fin para
mantenemos alimentados y despiertos a todos nosotros.

Podemos ver entonces al autor de los *Cantos* como parte de un *deus ex machina* que viniera a redimirnos, a quienes comulgamos de la lírica, de una especie de orfandad o desamparo, pese a que no se nos alimente sino de «avena» y «pasto». La almendra, en todo caso, articula el corazón de los héroes celestiales y se la puede asumir en calidad de vitualla divina o valioso componente anatómico. Un pasaje del fragmento IV de la pieza “Mitología de la ciudad y el mar”, del libro *Elena y los elementos*, otorga a la succulenta drupa una honrosa ponderación. En un momento que remite a Zeus tonante, la voz poética refiere el coeficiente botánico como una tranquilizadora apetencia:

Llegas en el grito de los equinoccios, en el zócalo de los
ciervos perseguidos,
en la flauta furiosa de los remolcadores.
Llegas tú, con una copa de almendras suprimes el
relámpago.
El ancla de este sueño abre mis ojos a la vida.

La almendra, consumo de los elegidos, trae la calma, desata la cordura, aunque, como acaba el poema, en un ámbito onírico, ya que «El ancla de este sueño abre mis ojos a la vida». Después de todo, estamos frente a un material que reivindica la febrilidad del entusiasmo imaginativo y la suposición ficcional por sobre la pasividad realista y el conformismo racional. El ímpetu surrealista está, entonces, presente.

En sintonía con esta asimilación sosegada del registro botánico, el **pino** y la enredadera denotan una tendencia, por así denominar mística, de su fluctuación en la escritura pelaciana. Mientras que uno, el pino, concentra el sedimento de lo ancestral; el otro, la enredadera, significa el paso a otra dimensión. El pino aparece en presuntas coyunturas espirituales con la naturaleza, en la soledad de ciertos sitios imponentes en virtud de su belleza y poder de confortar el ánimo. En dicho sentido, hay una acepción casi religiosa de esta tipología arbórea, una veneración que, digamos, viene a encarnar la conciencia ecológica a partir de la contemplación y la comunión con una atmósfera forestal en la que parecen flotar las almas de los presentes y ausentes. Acerquémonos, de entrada, al poema “Diálogo y recuerdo”, de *Elena y los elementos*, donde se asiste, en primera instancia, a una vinculación del tema con las cualidades purificadoras y enaltecedoras del medio ambiente en lo físico y lo anímico:

Dejadme la pureza del estío y el canto del manantial
sobre los pinos en una hora alta
de paz y alegría.

La «paz» y la «alegría», estados interiores de signo solar que advertimos en párrafos anteriores, resurgen espoleados por el influjo de los soplos astringentes que anillan la noble irradiación del pinar. Más adelante, en la pieza “Variaciones I”, del libro *Rasgos comunes*, la hora cambia, y en vez de la transparencia que se respira en la cita previa, en la que campean la candidez y el apaciguamiento pastoril, asistimos a un diorama sombrío, gótico, pero no menos trascendente. De hecho, se aprecia con mayor certeza la disposición religiosa del concepto, insinuando, con la textura y la forma del pino, el símbolo más representativo del cristianismo: «una cruz de madera». Sin embargo, ello no es garantía de credo; recordemos que hay una zona en la poesía de Sánchez Peláez

en la que resulta bastante legible el sincretismo entre lo autóctono y lo colonial como una forma de fusión cultural. Veamos el pasaje:

Pero ay de mí en azaroso vuelo, ya se oscurece el camino, me evado con mi tormento
y mi plazo vencido; mi arruga en la hondura me lleva de viaje; el pino nocturno,
frondoso y enigmático como una cruz de madera en mi alma desnuda.

La imagen del «alma» frente al «pino» refuerza el cariz religioso del que hablamos. Es la comparecencia del hombre con la divinal entidad que es la naturaleza, el bosque, reducido a la «cruz de madera». Esta intersección del individuo con las efusiones del entorno halla en los abetos un factor circunstancial que, al participar de tal encuentro, pasa a integrar los misterios de un más allá cósmico, cual acontece en el texto “No te empecines”, de la colección antes nombrada:

Tu asombro es eficaz como el tacto de un ciego.
¡Sopla nieve loca entre los pinos! ¡Jadeante pomposa
desconocida vastedad azul!

Más modesta y adherida al mundo civilizado, la **enredadera** se vuelve, como se dijo, un acceso secreto, dispensado a las sensibilidades atentas que logran advertirlo gracias a la participación de un tercer elemento: flor, colibrí, luciérnaga. Pero hay momentos en que el coeficiente vegetal representa el ansiado medio para recuperar la quietud del alma o de los pensamientos, compensar la zozobra. Lo insinúan unas líneas del trozo IV de la pieza “Mitología de la ciudad y el mar”, de, otra vez, *Elena y los elementos*:

Ven a la ciudad de los cascabeles y el trueno
Apaga la lámpara del remordimiento, penetra en los techos

nevados del arcoiris, húndete en una comarca de azules
enredaderas.

Ya para el poema “IX” de *Lo huidizo y permanente*, haciendo gala del mismo epíteto, el plural «azules» que merecen las «enredaderas», el colibrí, abordado en el apartado del componente zoológico, encarna el señuelo, o más bien, el punto de atracción hacia una órbita sin tiempo: la fijeza de lo perenne. Valorémoslo:

Parte vulnerable y de temor, me doy en la penumbra. Nos
paramos un instante, en un mar de enredaderas azules, a
mirar el colibrí.

El elemento botánico, la enredadera, se convierte en una cortina, un telón por el cual es posible entrever el jardín del tiempo mítico, a la vez que se nos muestra como algo similar a la condición de un rapto, un filtro visionario.

Esta decantación del presente histórico en pos del instante originario continúa afirmándose con la magnolia y la hierba. En la primera, el modesto resplandor de lo edénico sale al paso en la arcadia de una visión poética; igualmente, la idea de pureza que comporta la desnudez abreva en la sugestividad de la flora y, en otro momento, el coeficiente botánico se perfila como un catalizador de la añoranza de la Edad de Oro. Por su lado la hierba, y cualquiera de sus sinónimos, se reconocen en la escenografía paradisiaca, pero asumiendo el pastorilismo y el tema de la dignidad de lo minúsculo o humilde frente a lo inmenso humano o lo sobrenatural. La aparición inaugural de la **magnolia** ocurre en el poema “XVII” de *Animal de costumbre*, donde encontramos al yo lírico atisbar un «ramo» sobre el «agua», en una escena que acaba siendo correlato

objetivo de un *modus vivendi*, el de los ancestros, elevado a categoría de ejemplo en la estrofa de apertura:

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.

El registro vegetal es puerta de escape hacia el orden añorado y punto de partida en la configuración de una poética de la práctica verbal. Después, en el fragmento VI de la pieza “En fin”, del volumen *Rasgos comunes*, la tipología que nos ocupa transita de lo escénico a lo particular, deteniéndose efímeramente en un torso femenino gracias a una repentina asociación activada por las cualidades de forma y color de las entidades comparadas:

por un ramo de magnolias que es de igual modo la blanca

bahía de tus senos

El «ramo de magnolias» remite a las calas del paisaje del cuerpo. Sin desvincularse de la analogía con el panorama, el fragmento XV de “Por cuál causa o nostalgia”, de la colección de idéntico título, pone el acento en dotar de emoción el avistamiento de las parvadas. La fórmula nominativa «ramo de magnolias» vuelve a repetirse, como si en virtud de ella la expresión adquiriese compactación visual y aura poética:

los pájaros se nos acercan
vuelan

y
van a los nidos altos

tienen un collar de nostalgia

o bien

un ramo de magnolias

Por lo que respecta a la **hierba**, tenemos que en la fracción III de “Signos primarios”, también de *Rasgos comunes*, se la considera en una esmerada descripción de lugar en la que concurre la estación floral y la mocedad de la persona literaria, produciéndose una situación por demás óptima en la que la amenidad se muestra tanto por el aderezo topográfico como por la aleación de las implicaciones conceptuales de la «primavera» y la «juventud». Leamos el pasaje:

A semejanza de quien borra una frase de un
manuscrito inacabable,
llueven las grandes persianas herbóreas,
corre la primavera y la juventud, un río
muy perezoso se desliza en el pasto.

Dos elementos de índole botánica, «herbóreas» y «pasto», afianzan el temple bucólico del módulo. Los versos iniciales plantean con audacia gráfica el tema de la naturaleza, que no cesa de transcurrir a la par del tiempo calendárico. De acuerdo con el discurso pelaciano, la hierba metaforiza la digna pequeñez. En este sentido, regresando al texto “Por cuál causa o nostalgia”, poema que da título al volumen homónimo, el fragmento IV posee unas líneas en las que el coeficiente ecológico hace las veces de plataforma o sustentáculo en la recapitación del sujeto poético. Dispuesto en el suelo, en contacto

con la misteriosa «tierra negra», el hecho de percibir la grama mueve a la reflexión, favorece la autocrítica. El individuo redacta con el dedo en el polvo y se reprende con el «espíritu». Observemos:

Me siento sobre la tierra negra
y en la hierba
humildísima

y escribo
con el índice
y me corrijo
con los codos del espíritu.

Estamos ante una simple y bella ilustración de la estrecha correspondencia que debe privar entre el acto de escribir y el de interiorizar. Nada será puesto en tinta hasta no librar la aduana del auténtico ejercicio introspectivo. El trozo XIX del mismo poema, insiste en reivindicar lo diminuto, pero esta vez ponderando el menudo laberinto de la hierba como el complejo microcosmos donde se tumban los enamorados, en sintonía con el tópico de lo amatorio-campestre. No deja de ser chusco que Eduardo Galeano, en su definición literaria, pero documentada, de la “yerba mate”, anote que «La yerba mate despierta a los dormidos, corrige a los haraganes y hace hermanas a las gentes que no se conocen»²⁷⁷. Sueño y vigilia, pues, están presentes en tal conceptualización, lo mismo que la concordia, una de las actitudes fraternizadoras que laten en la obra de Juan Sánchez Peláez y abordaremos más adelante, en el último subcapítulo de nuestro estudio. He aquí los versos que veníamos comentando:

²⁷⁷ *Memoria del fuego*, pp. 34-35.

Hay el universo pequeño de la hierba, el pasto frondoso,
los cuerpos que se aman bajo el firmamento rojo.

Sin obviar el vínculo surrealista que subyace en la poesía de Juan Sánchez Peláez, hay que destacar el énfasis pigmentario de la cita, igual que su exaltación de la naturaleza como testigo privilegiado del acto de amor y el sello contrastivo de la imagen de raíz surreal. El verde de la «hierba» resalta junto al «firmamento rojo», que, más allá de sugerir la hora crepuscular, hace pensar en un diorama fantástico, alucinatorio y hasta psicodélico de amplias connotaciones eróticas, hecho que, insistimos, embona con los rasgos de la creación poética surrealista, o bien, con las disposiciones figurativas del movimiento. No obstante, la principal coincidencia con la tendencia bretoniana es, en nuestra opinión, el enaltecimiento de la libertad en el más libertario de los escenarios posibles: el paisaje natural, el campo abierto y su «pasto frondoso», reminiscencias de un paraíso antediluviano.

Dando continuidad a la premisa de los pequeños mundos vegetales y su propia eminencia, la umbela y el maíz se añaden a la lista de las tipologías que la procesan. Igual que el pino en lo visual, el maíz constituiría la legendaria oblea de los ancestros, el alimento identitario de los pueblos americanos o las sociedades prehispánicas. Nos basta recordar el título de un libro del guatemalteco Miguel Ángel Asturias: *Hombres de maíz*. Por medio de este maná, la comunidad remonta los albores, rememorando la esencia de su condición, en deuda con los númenes de la atmósfera y la madre tierra. Una de las leyendas del Quiché, recogidas también por Galeano para la confección de su glosa al maíz, apunta, por ejemplo, que tras fracasar con el lodo y la madera como masa constitutiva del ser humano, las divinidades encontraron finalmente el prodigio, la solución exacta, tan así que tuvieron que moderarla para evitar ser preteridos por el hombre. Veámoslo:

Entonces los dioses hicieron de maíz a las madres y a los padres. Con maíz amarillo y maíz blanco amasaron su carne.

Las mujeres y los hombres de maíz veían tanto como los dioses. Su mirada se extendía sobre el mundo entero.

Los dioses echaron un vaho y les dejaron los ojos nublados para siempre, porque no querían que las personas vieran más allá del horizonte.²⁷⁸

La **umbela**, por su parte, aunque no conforma un nutriente, contribuye a consolidar la predilección del autor por exaltar los casi ocultos, o inadvertidos, microcosmos de la jardinería o el campo abierto. En el texto “VII” de *Filiación oscura* asistimos a una de sus apariciones, donde la idea de desproporción subraya la supuesta lejanía que separa al ojo humano de las plantas, los tallos o las florecillas que brotan a los pies, y que en compañía de los insectos llegan a integrar un archipiélago de múltiples trajines:

El habla tuya y mía en altísimos muros, en

anchas márgenes de reflexión.

Desapareces y advienes, imagen mía en el vidrio,

susurro alternativo y constante.

El verdor a lontananza: gusanos de seda, orugas,

cercos de umbelas.

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 33.

Sin embargo, esta latente progresión de lo minúsculo cobrará una mayor importancia al transformarse en vitualla de la inanición. De un modo justamente inadvertido, con paso gradual y silencioso, la senectud, preámbulo de la partida, va acercándose a uno, ronda nuestra sombra, devorando primero los frutos de la finca. Así lo proyecta una estrofa de la pieza “Los viejos”, de *Aire sobre el aire*:

aquello que tú echas de menos
que arde
es joven
y es antiguo
pero
ninguna madre nos habla ya
sino
la puta madre muerte
que come
umbelas umbrales
cerezos rojos en el patio

Por lo que concierne al **maíz**, detengámonos antes que nada en el matiz edénico que irradia en el poema “XVII” de *Animal de costumbre*, donde, igual que el ingrediente de estirpe zoológica, la planta es consignada en una simulación de la forma de vida de las comunidades primitivas en las que los dones del cielo y de la estepa parecen suceder entre la magia y la faena. La actividad que consigna el pasaje no acaba de ocultar su cariz ritualico. Veámoslo:

Cuando el Océano es infranqueable,
Cuando la limitación humana es grande, y
 corremos en busca de perdices, maíz y el

somnoliento fósforo como la lluvia,
Vuelvo a hablarle al antiguo guerrero.

El resplandor que permea el diorama de esta cita reaparece en otra de las aplicaciones del aporte ecológico, la pieza III de “Por cuál causa o nostalgia”, material del libro de idéntico título, pero limitado a la cápsula de un «grano / de maíz». La exaltación de lo menudo emerge de nuevo para clausurar el poema de modo sugestivo, convirtiéndose la pizca de maíz un objeto incandescente cuya simbólica luminosidad alumbra con luz propia, fecundando el suelo. Apreciemos el pasaje:

y juego
a los bandidos y con
soldaditos de plomo
(aunque el campo
de mi canto
no da al mar)
y el barniz
el tinte
el calor
de un pobre grano
de maíz
que nuevo
con el pie
a ras de tierra
centellea.

Comentando las acepciones de la almendra, observadas varios párrafos atrás, figuran también, en calidad de entidades sustanciosas, la avena y el pasto, sumándose de tal

modo a la nómina de comestibles que representan una retroalimentación con la fuente primordial, legado de los antepasados y, en consecuencia, de las edades míticas. Están igualmente el **durazno**, la mora y el mango, que a la par de insinuar la meridionalidad de un territorio geográfico que afecta un territorio poético, abona los insumos de un pensamiento aguijonado por dudas teocéntricas y cosmológicas. En el poema “Paisaje asesinado”, de *Elena y los elementos*, se ve que el fruto asociado a la mala reputación de la manzana bíblica es convidado por la voz lírica a caer del árbol del pecado a fin de adquirir fama propia, inalienable, al margen del imaginario judeocristiano:

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.

En cambio, ya para la pieza “Cuenco germinal”, de *Rasgos comunes*, el **mango** se ha emancipado de toda atribución negativa, asumiendo el candor de la naturaleza junto a los mecanismos de la flor:

y a la gran boca ávida
sigo fiel donde reposa el mango
donde estalla la corola

Asimismo, en el trozo VI de “Aire sobre el aire”, donde figura el vate Ezra Pound tal un *pantokrator*, la **mora** irrumpe como un noble alimento preferido por los “grandes”:

La boca de Ezra Pound probará otra vez aquel fruto
dulce (la mora), aquel pedazo mordido con las mujeres
que amó;

Para continuar en el rubro de los alimentos, por así decir, prodigiosos, el higo y la **manzana** ocupan un sitio preponderante como promotores del deseo y el contacto físico, la fidelidad y la ternura, independientemente del ámbito de aplicación. El texto “Yo no seré”, de *Rasgos comunes*, pone con la poma el dedo en la llaga, tendiendo un puente entre la condenatoria lectura adánica de la denominación y la inocente frescura de la imagen del fruto. El verso donde se ubica el registro botánico ocupa el desenlace de la pieza y trata la complicidad galante, limitada por el cortejo y la aventura:

y cual nos viéramos mi dama y yo yendo de paseo
buzos reclusos qué ebriedad qué risa
y la arena frágil del corazón
la redonda manzana en el agua de nuestros labios.

No podemos omitir el tinte sarcástico de la última línea que remonta al relato bíblico de Adán y Eva en el Jardín del Edén y, a un tiempo, al Juicio de Paris, donde el joven troyano entrega a la diosa Afrodita la manzana que representa el triunfo, sobre Atenea y Hera, de la belleza sobre la sabiduría y el poder. Sánchez Peláez contrapone un mito con otro en la misma expresión, intenta desmitificar la acepción censora del fruto por medio de la reivindicación del hecho transgresor que supuso la entrega de la manzana a Adán por parte de Eva. Así, enfatizando el sentido “amoroso” que cobra el fruto en el contexto del poema, el argumento del pacto de Paris y Afrodita ratifica su carácter sensual. Sin embargo, en otro pasaje, el componente botánico que comentamos matiza

su perfil por la vía negativa, ponderándose de rancio o agrio. Con dicho calificativo, la dulzura de la poma es acotada con justo dramatismo. Así lo apreciamos en el texto I del extenso poema fragmentario “Por cuál causa o nostalgia”, que da título al volumen homónimo:

Con
 el entendimiento
que basta
 para alcanzar la locura

Sin tener
 con qué remecer nuestro árbol de manzanas
acres

Las «manzanas» destacan por su ausencia de estado pleno. Este dejo de insatisfacción se relativiza en un siguiente modelo, el fragmento VII de “Por cuál causa o nostalgia”, arriba mencionado. Ya desde la cita precedente vimos que el factor de turbiedad, por llamarlo de un modo, resulta adyacente a la transparencia, o bien, figura en el mismo enunciado que la cándida acepción del fruto. A continuación el componente botánico recupera la orientación de la plástica surrealista, invirtiendo, en la imagen, el carácter derivativo de la poma respecto del árbol. La manzana se vuelve entonces el parámetro con el cual medir la cantidad de troncos que la sustentan. En suma, la parte da noticia del todo. Observemos el breve pasaje, un dístico:

Cada cuatro manzanas hay un árbol
— *Tu beso de oscura clara dicha*—

«*Tu beso de oscura clara dicha*». La relatividad de lo positivo y negativo, aunado a los niveles de luminosidad, tiene en el verso que repetimos un ejemplo. Estamos ante una compleja terna conceptista integrada por los sustantivos neurálgicos «manzanas», «árbol» y «*beso*». El germen surrealista que anima el impulso escritural de los poemas nos impide desvelar ahora la incógnita del sentido. Lo que sí podemos decir es que las diferentes acepciones de la poma se ven aquí conciliadas a través de dos perspectivas presuntamente antagónicas del sujeto enunciador: el misterio, asociado a la oscuridad, y la transparencia, asociada a la claridad. La persona amada es percibida en plenitud de sus enigmas y certezas. La manzana encarna el símbolo de esta dualidad valoral. El registro de este fruto en el tratado naturalista de Lucia Impelluso contribuye a nuestra lectura mediante un párrafo de crítica iconográfica que resume la polivalencia que ha denotado el tratamiento de la poma. Impelluso hace referencia a la obras *Mesa puesta con queso y fruta* (h. 1615), de Floris Van Dyck, emplazada en el Rijksmuseum, de la ciudad de Amsterdam; y *La Virgen bajo el manzano* (h. 1530), de Lucas Cranach el Viejo, localizada en las salas del Ermitage, en San Petesburgo. Veamos:

En algunas naturalezas muertas que representan una mesa puesta es fácil ver entre los objetos y los alimentos una o más manzanas, a veces también con evidentes grados de putrefacción, que tratan de aludir precisamente al pecado original. Una manzana en la mano del niño Jesús o de la Virgen tiene un significado exactamente opuesto al anterior y se convierte en símbolo de salvación y de redención.²⁷⁹

Regresando a los poemas, y orbitados en torno al mismo texto que analizábamos —el fragmento VII de “Por cuál causa o nostalgia”— resaltemos la emergencia del **higo**, vinculada tanto a la degustación del fruto como al tratamiento erótico. Igualmente, el

²⁷⁹ *La naturaleza y sus símbolos*, p. 149.

abandono onírico de la actitud escritural de nuestro autor reaparece como el conducto más apropiado para la acción poética. El «sueño» es la instancia que es preciso salvar a fin de materializar el «cuerpo» en el que se inspira el deleite del «*beso*». Mientras el «sueño» alcance su completud, el sabor del «*beso de higo*», que constituye el meollo de la ficción sensitiva, tendrá posibilidades de trascender, o sea, incidir en la realidad. Veamos:

De cuerpo entero hay un sueño
—*Tu beso de higo entre largos ramajes*—

La otra afluencia del término acontece en la fracción IX del mismo poema. El rango semántico tiende a ensancharse, implicando a la demandante realidad cotidiana y al reino de los muertos, condicionado por la pasividad y atemporalidad. Son los difuntos los que absorben, desde la amplitud del subsuelo, la madurez del fruto. El argumento asume la tensión que prima entre la proximidad de la vida y el distanciamiento de la vida ultraterrena. La participación del coeficiente floral hace las veces de bisagra que divide y une la dimensión sensible con la especulativa del más allá, razón por la cual roza el limbo de la esfera mítica, conservando raíz en el mundo orgánico, el del suelo sepulcral en que caen los frutos y se propaga la sal. Apreciemos el pasaje de interés:

Lo inmediato
claro y fugitivo
es el horizonte
que nos rodea
jamás es la corona de sangre
de tus abuelos

ellos prueban el higo y la sal
como un mundo más vasto

En síntesis, para trazar el corolario de esta recepción alimentaria, hay prestar atención a una línea que el autor coloca en el profuso texto “V” de *Elena y los elementos*, en el que se distingue la dualidad del concepto, mismo que oscila de la metáfora pueril al misterio del manjar en tanto que cifra de lo sagrado:

Pan de leche de la luna, oscuro temblor de los cereales

Se cumple, así, uno de los principales acometidos de la poesía del bardo de Guárico, consistente en la consecución de un hieratismo que semeja permear el contenido y los procedimientos de enunciación.

Concurren a la obra del venezolano otros esporádicos modelos de expresión botánica que no por menos frecuentes renuncian a la efusión reveladora o a mostrar de forma totalizadora su vínculo con la palabra lírica y el medio ambiente. Nos referimos a la situación del alga, el gladiolo, el bambú, el jazmín, el roble y el chopo, entidades vegetales que acogen con vigor la pulsión de la naturaleza, potenciando el verso en su contexto discursivo. La importancia del **alga** se cumple por repetición y la relevancia que el sintagma, de tipo amoroso, parece jugar en el cuadro del poema, o bien, de los poemas, ya que son el “III” de *Elena y los elementos* y el “VI” de *Animal de costumbre* los que auspician el registro. Veamos sendos pasajes, separados por un asterisco:

Sabedlo tú, Ondina ondulante del mar y alga efímera
de la tierra.

*

Elena es alga de la tierra
Ola del mar.
Existe porque posee la nostalgia
De estos elementos,
Pero Ella lo sabe,
Sueña,
Y confía,

[...]

En realidad, Elena
Conoce las cosas simples,
Porque antes de ser doncella
Fue Sirena y Ondina,
Y antes de ser
Sirena y Ondina,
Nadó en el torbellino, en el número, en el fuego.

El «alga» se presenta como el despojo marino de una «nostalgia» prehistórica, ligada a la eclosión de la existencia y sus preciosas manifestaciones, suscitadoras de una sentimentalidad melancólica. El eterno femenino que la crítica ha vislumbrado en la poesía de nuestro autor tiene aquí un enclave. La mujer, sedimentada, como hemos visto, en el alga, desempeña su papel de principio fundador o instancia remota en el horizonte de la memoria geológica. Algunas nociones con las cuales se la relaciona atañen, por ejemplo, a la filosofía presocrática, como el manejo de lo acuático, del «fuego», del «número» y, tentativamente, del aire, con el vocablo «torbellino». Pareja

a estos ingredientes del soplo vital, la femineidad implícita en el alga se impone tal un “estar-aquí-desde-siempre”. El mismo nombre de Elena, tan asociado a la antigüedad del ciclo homérico y, por ende, a ciertos arquetipos de lo femenino, consolida nuestra lectura. Respecto al **gladiolo**, tenemos que en la pieza de apertura del libro *Animal de costumbre* se lo maneja, en sintonía con el onirismo pelaciano, como una disposición para conciliar el sonambulismo mediúmnico inherente a la tónica del poema. Erguido como un pequeño dios, el componente botánico se convierte en una especie de objeto propiciatorio, en una metáfora del punto de partida alrededor del cual se afianzan las posibilidades del viaje interior. Observemos la pieza entera para verificar otras de las denominaciones ecológicas que consolidan el atavío naturalista de la locución que nos ocupa, tales como los sintagmas «ráfaga de río», «tu huella / Tibia en la tierra» o «El nacimiento de nuevo día». Verifiquémoslo:

En la noche dúctil con un gladiolo en tu casa
En la noche, escucha,
Oh frágil vanidad en los brazos,
Y tu sueño pesa viviente como ráfaga de río.

Más allá en los vergeles
Prueba, verifica mi debilidad y mi fuerza.
Mi camino que ignoro hasta encontrar tu paso, tu huella
Tibia en la tierra,
El nacimiento del nuevo día.

La injerencia del **bambú**, por su cuenta, se cumple con saciedad en una secuencia por demás prístina, representando a través de un óptimo estado meteorológico y del vigor de una vegetación local, la perspectiva edénica de los recuerdos. La «tierra» del suelo

se personifica y asciende como un niño los «bambúes», volviéndose una alegoría del paraíso tangible y de armonía para con el hábitat. Apreciemos el pasaje del poema que comentamos, intitulado “Narraciones” e incluido en *Filiación oscura*:

Esta es la historia
de aquel verano en el azul perplejo

La tierra niña subía con los bambúes
Verídica y amorosa,

Continuando en la ruta del paisaje exótico, por tupido y exuberante, el **jazmín** asume en el texto “Pienso con frecuencia”, de la colección *Rasgos comunes*, una cifra de la profusión vegetal que en el fondo contiene una alusión del paso del tiempo. Como el cabello, la flor crece a la vera de nosotros pero con nosotros, avecindada en uno, hasta que con su medrar inadvertido nos rebasa y echa en cara la evidencia del transcurso. Sin embargo, leyendo que «el jazmín de pie se vino de bruces e invadió la casa», nos viene de inmediato a la mente una impresión de contrariedad que, no obstante, rinde también sus beneficios de estrechez con la «tierra». Es como si el camino previsto se hubiese transtornado, generando, por lo demás, “en el desarreglo de otros sentidos”, el árbol de otras recompensas. Acerca del jazmín, Impelluso nos dice en su diccionario de símbolos naturales que

Su color blanco evoca su candor y pureza. Por otra parte, se atribuyen a menudo al jazmín acepciones positivas de gracia, elegancia y amor divino.²⁸⁰

²⁸⁰ *La naturaleza y sus símbolos*, p. 101.

Destacando la predilección de las culturas orientales por este árbol y su flor, la autora italiana indica que «ha sido motivo de inspiración para poetas»²⁸¹, lo cual nos conduce a especular otro tipo de lecturas que por el momento preferimos ahorrarnos para evitar digresiones. Veamos del poema que comentábamos la porción que nos interesa:

Pienso con frecuencia en el día que pasa y en los años que me fueron negados. Sin embargo, el jazmín de pie se vino de bruces e invadió la casa. Me regodeé con la mujer encinta, toqué lo que le faltaba. He sentido también con su piel la tierra, y me he visto envejecer desnudo.

Hablando de códigos naturalistas, la presencia del **chopo** en la poesía de Juan Sánchez Peláez se manifiesta por vía acústica. El arbusto hace sonar sus ramas contra el viento, encarnando un símbolo de lo resonante con implicaciones positivas. Bien lo atestigua el sintagma «chopo sonoro» en un par de renglones de la prosa “Condicionales”, del volumen arriba citado:

en fila surco madre mi socorrida mustia aureola evanescente
agua fuerte del paria chopo sonoro caprichoso hosco alegre

Finalmente, el **roble** absorbe en unas líneas de “Poética”, texto de la misma colección, el valor de una fuerza inescrutable, inequivalente. Es ahí donde el «rayo», mensaje del misterio poético, se ceba no sin grabar en el árbol su indeleble rúbrica. Para el autor, el roble contiene, pues, el reposo de una «furia» ulterior, ese «sitio» vedado a nuestra humana resistencia, lugar de alto voltaje que supera al entendimiento:

²⁸¹ *Op. cit.*

No íbamos a incursionar en el sitio que ocupa el rayo con brazos de roble: su furia despejaría nuestra pobre cabeza, llena de vino y vanas ilusiones.

¿Inspiración, numen? La dureza y verticalidad de lo que escapa a la total comprensión del poeta, cabe en el pararrayos que es el roble, cuya disposición a los reveses de la naturaleza, o de la meteorología, no puede verse suplantada por la vulnerabilidad y la finitud del individuo.

A manera de corolario, hay que apuntar que la pluralidad de entradas de índole ecológica mencionadas y abordadas en el transcurso de estas líneas pudiera ser vista como lo opuesto de un muestrario casual; es decir, como emergencia múltiple, y casi simultánea, del conjunto de motivos florales arraigados firmemente en la mentalidad selectiva de nuestro autor. Quizá resulte pertinente hablar de imaginería instintiva en Juan Sánchez Peláez, distante al ejercicio estratégico, o al menos premeditado, que implica la elección de los medios representacionales de la argumentación poética; y, en todo caso, partidaria del apego espontáneo, radicalmente genuino, hacia el arsenal metafórico y nominativo de la naturaleza. Por ello, vemos que el poeta tampoco vacila en conferir a cualquiera de las denominaciones botánicas este o aquel valor ético o estético de acuerdo a las exigencias intrínsecas del texto lírico; así, son las peripecias literarias, dispuestas por la experiencia misma del poema, las que condicionan el giro que adopta en el material un componente u otro. Con este criterio, al parecer ninguna aplicación sufre prejuicio alguno ni es asociada de antemano con ideas o conceptos de uso corriente que no tengan que ver con las proposiciones y la tónica del poema. Así, por ejemplo, hay una lectura a un tiempo penitente y lenitiva de la uva; y una, entre el desamparo y el gozo, del tulipán. Las interpretaciones que usualmente responden al consenso, se ven aquí hendidas por lo impredecible de la formulación poética, que por lo que respecta al bardo de Guárico, tiende a volatilizar el lugar común, acentuando o

restituyendo los ángulos de los sustantivos sopesados, pero que integran el imaginario público o artístico, en particular. Como sea, para reforzar nuestro interés en plantear el coeficiente botánico tal uno de los ejes del universo lírico del maestro Sánchez Peláez, recurriremos a unas palabras vertidas por Bachelard en su tratado *El aire y los sueños*. En el episodio “El árbol aéreo”, dedicado a las suscitaciones fabuladoras del verdor, el pensador francés anota que

El ensueño vegetal es el más lento, el más reposado, el más reposante. Que nos devuelvan el jardín y el prado, la orilla y el bosque y reviviremos nuestras primeras dichas. El vegetal conserva fielmente los recuerdos de las ensoñaciones felices.²⁸²

Sintonizado con el surrealismo, el pasaje le viene a nuestro poeta como anillo al dedo en lo concerniente a la esencia onírica del delirio floral. Es verdad que el componente botánico hace resurgir en el sujeto poético remansos de felicidad circunscribibles a los paraísos de la memoria; sin embargo, la variante que nos quedaríamos es la de que la poesía que estudiamos reserva también una considerable dosis de sombra anímica, de oscuridad psíquica que acaba dando alcance a los perímetros de la corola o a las raíces del tallo. En semejante tesitura, la escritura de Sánchez Peláez parece haber absorbido la naturaleza de un entorno tanto para intentar vocalizar los inefables dilemas como para rendir necesario tributo a las reminiscencias medulares a expensas de las cuales se resuelven los enigmas de la alegría.

²⁸² *El aire y los sueños*, p. 251.

5.1.3 La danza de los elementos.

Para completar la tríada de rubros en torno a los cuales se cumple el lirismo panteísta de Juan Sánchez Peláez —integrada por las variables zoológica, botánica y esta de los elementos de la imaginaria del venezolano—, nos detendremos ahora a examinar los registros de categoría elemental, astrológica, meteorológica, estacional y orográfica, por lo que las páginas siguientes, aunque se proponen abordar la afluencia del agua, el fuego, la tierra y el aire en la poesía de nuestro autor, igual acogen la ponderación de los fenómenos espaciales y medioambientales, así como los regímenes de la jornada y el circuito de las entidades de la naturaleza terrenal y atmosférica. El universo de Juan Sánchez Peláez halla compactación en la variedad de dimensiones que involucra. Con la militancia de este orden supremo que implica lo celestial y lo terrestre, lo mismo que la amplia gama de eventos que suceden entre el cielo y el suelo, sobre el suelo y en el cielo, el trayecto poético del bardo de Guárico redondea su constante tributo rendido a las vastas e inagotables presencias del orbe natural que tanto intrigarón a los antiguos, hasta llevarlos a convertir su asombro en una forma de veneración que desembocó en una forma de sacralización. Tratándose de un poeta que mantuvo sus nexos estéticos y morales con el surrealismo, esta disposición hierática de la avidéz cognitiva y el verbo celebrativo está más que justificada. Patrick Waldberg, uno de los últimos partícipes del movimiento, recuerda esta proclividad canonizadora, aunque limitada al contexto urbano, el París de los años veinte:

Los paseos, las citas en lugares fijos no eran considerados como simples pasatiempos o encuentros anodinos, sino más bien como las etapas de un ritual. Jules Monnerot y, después de él, Julien Gracq tuvieron razón al hacer valer el carácter prerreligioso del

naciente surrealismo, carácter que, en razón del atractivo personal de André Breton, sobrevivirá a todas las escisiones, a todas las crisis. En la calle, en los establecimientos escogidos para los enfrentamientos y los intercambios, los jóvenes buscadores de oro apuntan a la sacralización del instante.²⁸³

Hay, pues, ciertos momentos en los que la formulación escritural de Sánchez Peláez se aproxima al tono de invocación parareligiosa; pero, también, hay otros en los que su referencia a los componentes químico, etéreo, paisajístico o climatológico figura calculadamente en calidad de escenografía y recurso metafórico. Tal es el caso de la múltiple acepción del concepto de fuego. En la pieza “El cuerpo suicida”, de *Elena y los elementos*, un libro que porta en su título la impronta de lo primordial, despunta, por ejemplo, la lectura erotizante con el verso «Los senos, bases de fuego fascinante», donde nuestro vocablo, el fuego, se convierte en una sustancia constitutiva que facilita sus “ardorosas” propiedades simbólicas al sustantivo que glosa. Luego, en la fracción I de “Mitología de la ciudad y el mar”, poema del mismo volumen, asistimos a un tratamiento similar; no obstante, la enunciación se dirige a una instancia suprema, la «Paz», y pudiéramos vincularla con la retórica de la idealización y, por tanto, con los mecanismos del ruego litúrgico:

Paz ilusoria, dispersa el fuego de las espinas, las
guirnaldas del extravío mental.

De un modo aun más radical, el fuego es procesado en otro texto como una abstracta definición que rebasa los diques de la materialidad para condensarse en una epifanía magnificada por el verbo *cubrir*. El fuego es la marea terminal que acabará quizá por

²⁸³ *El surrealismo*, p. 61.

avasallarnos y conceder un nuevo destino, una nueva conciencia. ¿Se trata acaso de la muerte, el limbo platónico del que vienen y al cual van las almas, la plenitud interior, el pensamiento sosegado, la reconciliación con el origen? Hablamos del trozo XVII de la pieza fragmentaria “Por cuál causa o nostalgia”, que da título a la colección que lo contiene:

Por cuál causa o nostalgia
en vilo tu desnudez tu pecho
mostrando gavilanes o rosas
que entregan para mí su primero
último ademán
hasta que el fuego renovado e inmemorial
me cubra.

Estamos frente a un juramento de amor, de reminiscencia conyugal, que considera en «el fuego renovado e inmemorial» el horizonte, el límite de vigencia de ese amor que el yo poético declara informalmente a título personal. Pero antes de entrar de lleno en particularidades, procedamos a parcelar la diversidad de dominios en que se disgrega la imaginación del poeta en lo tocante a los temas que nos ocupan.

Para intentar organizar el cúmulo de registros que reúne el *corpus* pelaciano, hemos establecido un tablero de clasificación, igual que con las tipologías fáunicas y botánicas. Citemos ahora los ámbitos cuyas denominaciones habremos de comentar en las próximas páginas. En principio, tenemos la hegemonía de los elementos, y, a partir de ahí, en sucesión, pero sin orden de prioridad, las nomenclaturas de los campos de la orografía, la meteorología, la astrología, etcétera, aunque hay nombres que aplican en más de una división. Visualicémoslo en los siguientes cuadros sinópticos:

Elementos	Orografías	Fenómenos meteorológicos	Estaciones
agua	desierto	aljófar	invierno
aire	llanura	arcoiris	primavera
fuego	montaña	bruma	verano
tierra	páramo	diluvio	otoño
-	valle	huracán	-
-	-	lluvia	-
-	-	niebla	-
-	-	nubes	-
-	-	relámpago	-
-	-	rocío	-
-	-	tempestad	-
-	-	torbellino	-
-	-	vaho	-
-	-	viento	-

Regímenes diurnos	Fenómenos astrológicos	Entidades de la naturaleza	Entidades astrológicas
alba	cometa	arena	astros
amanecer	eclipse	cascada	celeste
crepúsculo	equinoccio	cielo	estelares
día	-	fuelle	estrella

Regímenes diurnos	Fenómenos astrológicos	Entidades de la naturaleza	Entidades astrológicas
mañana	-	horizonte	firmamento
mediodía	-	humus	luna
meridiano solar	-	manantial	sideral
noche	-	mar	sol
tarde	-	océano	solar
-	-	río	universo

De la totalidad, son los nombres de tierra, cielo, agua, fuego, aire, lluvia y desierto los que comportan los mayores índices de frecuencia. Ahí están los cuatro elementos, una prueba de la significativa función que desempeñan en la configuración matérica de los contenidos, o bien, de la influencia que ejercen sobre otros coeficientes atmosféricos que asumen importantes cargas semánticas en la balanza del discurso lírico. Junto a lo que conforman los elementos por antonomasia, tenemos una de sus derivas, la lluvia, y uno de los ecosistemas que pudiera representar una especie de contraste, el desierto, visto parcialmente cual sinónimo de sequía. Evidencia de la apertura ecuménica que muestra la fabulación poética de Sánchez Peláez, la voluntad de acoger una disparidad de rasgos identitarios de la vida planetaria y del espacio cósmico responde quizás a las características del entorno en el cual radicó el autor o en los que se desplazó a lo largo de su existencia. Es posible entrever las cambiantes facetas de una geografía nacional o continental que, inconscientemente, estaba instalada en la memoria. No tenemos la intención de incurrir en un simulacro de determinismo, pero sí enfatizar la mención no gratuita de un vocabulario naturalista que participa de la biografía. Recordemos que América Latina, y en concreto el Cono Sur y el territorio de Venezuela, acoge todo un

enjambre de regiones de variado, y en ocasiones hasta opuesto, perfil fáunico, vegetal y topográfico, por lo que exuberancia y laconismo conviven en la misma plataforma y procrean imaginarios exhaustivos. Sin embargo, no es el caso de Sánchez Peláez, un autor de silencios más que de efusividades, y que optó por la brevedad y la contención en vez de la saturación lezamiana. Su medida y selecta inclusión del medio ambiente nos invita a inferirlo. La desmesura e infinitud que privan en ciertos vocablos destaca por su cautelosa, y hasta tímida, manipulación, de ahí que suelen figurar en pasajes de baja densidad verbal, como si ellas mismas fueran ya suficientes para dotar al poema de un valor hondamente significativo.

Empecemos volviendo al tema del **fuego**. Asociado a Heráclito, que proclamó su fundante injerencia, este señero ingrediente en la poesía de Sánchez Peláez emerge como tal o en otras de sus variantes, a manera de sinécdoque. Nos referimos a la llama y al fósforo; o bien, a los adjetivos *llameantes*, *encendido* y *centelleantes*. Dado que la idea de luminiscencia recorre la escritura del venezolano, o aparece sistemáticamente enquistada a ésta, el fuego, tal una condición potestativa, es parte medular de la poesía que estudiamos. Ya en el final del poema “Transfiguración del amor”, de *Elena y los elementos*, asistimos a una postulación de su capacidad mediadora en la procuración del enigma absoluto:

En las oleadas que gravitan al alba
O una copa llameante a la izquierda para alcanzar el
Misterio.

Gracias al calificativo de «llameante», que sugiere una antorcha justiciera o libertaria, de acuerdo con la heráldica o la estatuaria, el fuego se torna una flecha que apunta al desconocido santuario del cosmos. Es la actitud la que señala el «Misterio», como las

ojivas de las catedrales góticas medievales, sólo que este fuego, el pelaciano, es tanto más primitivo; se trata del fuego antediluviano de la curiosidad humana que serviría para hurgar las cavernas del conocimiento. Sin abandonar la misma colección, en la fracción III de la pieza “Mitología de la ciudad y el mar”, el componente ígnico resulta activado por la iniciativa femenina. Es la mujer quien, indemne al fuego, lo atraviesa en dirección opuesta a la ascensional, rumbo al magma del planeta, el averno, que no es sino un bosquejo, en clave expresionista, de la experiencia pasional. Valoremos los versos de interés:

Paso a la desconocida anegada con la sábana azul de la
lejanía. La mujer penetra en las casas adornadas de palmeras
centelleantes, baja las escaleras de fuego de la tierra,
desciende a los infiernos en la boca del hombre. Yo le
ofrendo la sórdida furia del insecto y un anillo de angustia
que circunda estas manos lentas.

De lo ontológico a lo sensual, el coeficiente en cuestión fluctúa con utilidad y sutileza, haciendo un corte transversal en diversos campos de aplicación. Para el texto “Un día sea”, también del volumen arriba mencionado, y los poemas “X” y “XVII” de *Animal de costumbre*, opera un oxímoron —«diluvio de fósforo», «llama del agua», «fósforo como la lluvia»— que infunde plasticidad a las secuencias, pero que a la vez anula las cualidades físicas de los elementos involucrados en pos de lo maravilloso inefable o de la descripción sensorial. Transcribimos los pasajes en el orden que se han referido, separándolos con asterisco:

Un diluvio de fósforo primitivo en las cabinas de la tierra
insomne.

El busto de las orquídeas
iluminando como una antorcha el tacto de la
tempestad.

*

Por nuestros huesos náufragos, por lo que flota
Sobre la llama del agua
O en el completo olvido.

*

Cuando la limitación humana es grande, y
corremos en busca de perdices, maíz y el
somnoliento fósforo como la lluvia,
Vuelvo a hablarle al antiguo guerrero.

Con reminiscencias a Quevedo y su «nadar sabe mi llama la agua fría», los ejemplos muestran sentidos diferentes. Por un lado, en el primer caso, la imagen alucinatoria, tangente a la estética surreal, con su pretensión de fijar el mágico talante visionario de las sociedades arcaicas, basado en la vigilancia del cielo y sus “extraños” fenómenos luminiscentes que pueden representar los felices hallazgos de la observación. Luego, el segundo pasaje coloca en relieve la vigencia del recuerdo —obsesión pelaciana por excelencia—, recurriendo a los indicios del reflejo óptico que, equiparado a la fuerza lumínica del fuego sobre la superficie líquida, simbolizaría la intensidad de la imagen memorable en un evento análogo al de Narciso. Finalmente, con el tercer fragmento, regresamos al tratamiento del primero, consistente en la reivindicación de una visión

del entorno con tal grado de compenetración con la naturaleza que la fusión entre lo verosímil e inverosímil ocurre como las plantas y los chubascos. Esta derivación en el «fósforo» que presenta el fuego tiene otras emisiones en ciertos pasajes que afianzan su proximidad con la esencia del yo literario y sus radiaciones. «Si miras / Tiembla el fósforo», se lee en el poema de apertura del libro *Lo huidizo y permanente*. Pero, en el desenlace del texto “Aquel mediodía sonoro”, de *Rasgos comunes*, vislumbramos, aun con mayor ahínco y determinación, la unidad que establece el mismo yo poético con las propiedades de la combustión, ilustrando tanto cromática como figurativamente, el fogoso entusiasmo íntimo:

y me puse de pie, muy altivo, cuando arrimaba trece pliegos
de diversos colores a mi follaje de fósforo.

En sintonía con estos modelos de oxímoron que comentamos, señalemos por último el correspondiente a la clausura de la fracción II de la pieza “Signos primarios”, del libro *Rasgos comunes*, donde el fuego merece el epíteto de «oscuro» y ve neutralizadas sus cualidades iluminadoras. Hay que tomar el sintagma en un marco ilusorio, asumiendo en la negrura de la noche la pantalla que rodea la cintilación de las fogatas que laten en los barrancos:

Tenemos dos opciones frente a ellos, la fidelidad y el candor, y durante el diálogo, sacudir la memoria a merced de nuestro ayer o mostrarles un delgado volumen de estrellas errantes aquí en la tierra, o fanáticas rosas muertas con el fuego oscuro que bordea los precipicios.

La fantasía surrealista, patente en la frase «un delgado volumen de estrellas errantes», se une a lo misterioso del «fuego oscuro que bordea los precipicios» para constituir una sugestiva trama en la que el aspecto visual fortalece la potencia evocativa y, por ende, dispone las condiciones de la alocución panteísta.

A propósito del **agua** y de las antinomias que comporta, pasemos a valorar sus acepciones. En el decurso de la poesía que revisamos, la vemos cumplir, al margen de la lluvia, una función positiva en favor de la búsqueda o la curiosidad intelectual del sujeto poético. Sin embargo, de acuerdo a su condición física, es decir, a la variedad de estados que adopta en virtud de la delicuescencia, se la reconoce en un abanico de connotaciones que transita de la tentativa metaliteraria a las comparaciones del rapto amoroso, no sin hacer cala en el hermetismo que suscita mediante la lectura simbólica de sus bondades. Hagamos un alto y traigamos a colación un par de líneas de la prosa “Leyenda”, de la colección *Elena y los elementos*, en la que el componente acuífero, ligado de por sí al saturnismo, es inquietado por el hado “maléfico”, alienador, en una rara situación de tintes carnavalescos donde lo más transparente estriba en el aura de conjuro que reserva el período sintáctico. Ahí el agua sirve, pues, para manifestar una insurgencia, la capa de realidad que se altera para influir el impulso revolucionario de la ficción poética, ya prevaricadora por naturaleza:

Yo miraba y me decía: Bajo la tempestad una rueca hila niños delgados, el demonio
enloquece las aguas taciturnas.

Esta cualidad del coeficiente acuífero para subvertir los presupuestos diegéticos que plantea el texto merced a las atribuciones intrínsecas o asociativas del agua, se presta, cual cabe esperar, a la inversión del orden lógico. La pieza “XXV” del libro *Animal de costumbre* depara un ejemplo basado en los sacrificios, las implicaciones y, por ende,

los delirios que conlleva la práctica de la poesía escrita. El agua, reactivo primordial a juicio del antiguo pensador Tales de Mileto, es el destino al que se remiten los nuevos engendros de la fantasía. Veamos:

Hablo de mi oficio que me obliga a estar recluido
Días y días;
Que me obliga a olvidarme de mí,
A mirar distantes islas
Y peces fuera del agua.

Este alejamiento respecto de la fijeza o del orden establecido, expresado en un verso de acusado sesgo surrealista como «Y peces fuera del agua», se repite parcialmente en el poema “Narraciones”, de *Filiación oscura*, cuando en un segmento la voz parlante emite un sugestivo enunciado que porta una cuota de subversión, un vacilante llamado a la desobediencia. El marco de la cita, que involucra un ejercicio de sinceridad, nos lo permite inferir:

Escojo la vereda del río.
Piso duro en la casa de mis padres.

Miento.

Estoy en el sur, estoy más allá, muevo las aguas.

Las partículas «Miento», «sur» y «más allá» preparan el camino para que «las aguas» proyecten la idea de lo centrífugo. La indagación, el sondeo propio del yo lírico en el curso de su drama, se impone como una directriz temática. Y en tal directriz, el texto

“Preguntas”, de la colección *Rasgos comunes*, abona una estrofa en la cual se enfatiza el carácter remoto del objeto de la cita anterior. El recién mencionado «sur», vocablo de íntimas connotaciones, cobra un sentido de tierno y sabio erotismo y, obviamente, el agua de la que hablamos resulta menos nostálgica y más desesperada:

¿A quién los nidos altos blancos azules
habitables en el agua profunda y
serena de tu cuerpo de perfil?

Situados en el cuadrante de la exploración corporal, que por lo general es un asunto en el que la persona literaria se presiente afortunada, mudemos de ámbito de aplicación. En la pieza “III” del libro *Lo huidizo y permanente*, en lo que pudiera conformar una fugaz radiografía sobre la concepción que el venezolano dispensa al lenguaje, leemos que

Por la palabra vivo en aguas plácidas y en filón extranjero,
fuera del inmenso hueco.

Como se observa, eslabonando «la palabra» con «las aguas plácidas», y a éstas con el «filón extranjero», el componente hídrico torna a aparecer como un elemento evasivo, marginal, que escurre de ese «inmenso hueco» que vendría siendo un vacío negativo, infértil, desalentador, opuesto al pleno del budismo zen con el cual se antoja entroncar el propuesto en la cita. Esta sensación de placidez queda confirmada en un pasaje de la fracción I del poema “Imágenes”, de la colección *Por cuál causa o nostalgia*, donde la voz poética irrumpe de esta guisa:

Tú, que asimismo
en la copa de tu verbo
desbordas el líquido.

El «verbo» es “la gota que derrama el vaso”, o sea, trabaja o actúa como el catalizador de una saciedad que llega a colmo, independientemente de sus connotaciones eróticas y espirituales que, después de San Juan de la Cruz, vinieron a resultar confluentes en virtud de la ambivalencia de la palabra lírica.

La relación que el poeta mantiene con la **tierra**, sustancia fecundadora para el filósofo Jenófanes, pudiera quedar resumida en un verso del poema “v” de *Elena y los elementos* en que la irresoluta dependencia para con los bienes que permiten avizorar nuestra condición de mortales se convierte en constante: «Nada es tuyo, nada puede socavar tu sed terrestre». Desde su *opera prima* de Sánchez Peláez podemos aquilatar la inmarcesible atracción que el sujeto experimentará para con las ofrendas del mundo sensible. Habitarlo es habituarse a sobrellevar una carencia, la de la insaciabilidad. Al revés de Tántalo, a quien le fue denegada la cornucopia, el individuo de la pieza funda su declaración en la adicción a las obleas de la existencia, una vez probadas, aunque la fugacidad del instante gozoso libere en el ambiente la impronta de la degradación. Veamos el versículo que sigue, en el mismo poema, al transcrito atrás:

Nada es mío, sino perforación de muerte, sino escombros
indispensables para que negligentes, olvidadas fuerzas
orgánicas canten su iluminada redención.

Este jaloneo sostenido con la tierra mediante un vínculo de contrariedades que implica la polaridad entre el don y la indigencia, la generosidad y la temporalidad, comporta

ciertos ejemplos donde el coeficiente hídrico se codifica bajo el signo de la turbiedad, que no es sino el margen de limitación que lo determina. La nobleza de la tierra, pues, se hace acompañar de la eventualidad que amenaza su absoluta y eterna apropiación de parte nuestra, cuyo mejor prueba radica en la sepultura. Carne somos y al subsuelo vamos. La fracción IV del texto “Por cuál causa o nostalgia”, del volumen homónimo, guarda un par de estrofas ilustrativas, separadas por un asterisco:

Me siento sobre la tierra negra
y en la hierba
humildísima

*

Celebro los olvidos eternos
de mi tierra negra y ensimismada.

El adjetivo de «negra» siembra una intriga, pero, sobre todo, relativiza el candor del concepto, viéndoselo como un ámbito dadivoso, una fuente de vida, y destacando a la vez, con la ambigüedad del término colorístico, su lado oscuro, impredecible, al punto que resulta llamativo el amago de paradoja del segundo módulo reproducido, donde «los olvidos» de la «tierra negra» despiertan en el sujeto una causa festiva. Según lo facilita deducir el poema entero, el motivo proviene de «los árboles de muda historia» que orillan a efectuar un ejercicio de desprendimiento y desprogramación memorística a fin de conseguir la vacuidad perfecta, como los entornos que transpiran o retienen sus obsequios y nada recuerdan: bultos fijos. Los versos consecutivos lo sugieren:

Hilo mis frases de amor
a la intemperie
bajo los árboles de muda historia.

[...]

Al fin por fin
hago este día más límpido.

En el fondo, no estamos sino ante las cadencias y los ciclos de la tierra, espoleados a veces por la mano del hombre, pero, en suma, estimulados por sí misma. Armada de paciencia y gratitud, la voz poética justifica de modo simple, orientador y apaciguante las fases de germinación y comparecencia que presenta nuestro elemento. Aludimos a un pasaje del fragmento X de “Aire sobre el aire”, poema que otorga título a la última publicación de nuestro autor:

Por los ritmos primordiales de
nuestra tierra
que es dura y suave

por los cinco sentidos
y nuestro abismo

De una manera eufemística, Sánchez Peláez argumenta las reacciones de la tierra, mas también las bondades de su textura. En cuanto a éstas, consignemos, para clausurar el párrafo, dos casos de *Animal de costumbre*: uno incardinado en la pieza “I”, y el otro en la “III”. En el primero, el componente es la masa que permite conjeturar el rastro de una velada entidad a la que se dirige el yo lírico: amada, divinidad, estro. En cambio,

para el segundo, el componente ctónico se desdobra en los primores de una planta, la «azucena», compactando sus encantos, haciéndolos palpables al gusto en una acción que posee algo de rito, pero que, en amplio sentido, alberga un contenido «íntimo».

Observemos:

Más allá en los vergeles
Prueba, verifica mi debilidad y mi fuerza.
Mi camino que ignoro hasta encontrar tu paso, tu huella
Tibia en la tierra,
El nacimiento del nuevo día.

*

Con lo más íntimo de mí, te he dicho:
—La tierra es una azucena mordida en vísperas
de un viaje;

Entre la literalidad y el tropo, la tierra es nombrada, respectivamente, como fin en sí mismo o transcurso hacia un significado ulterior. Por lo que respecta al segundo caso, el metafórico, vemos que nuestro coeficiente se desdobra en una flor, adquiriendo las propiedades de ésta desde un ángulo subjetivo que genera sus propios valores. Por lo que se observa, la «azucena» cobra un sentido lírico, es decir, personal, a expensas del cual procrea su verdadera acepción. Para incrementar los elementos de discusión, hay que considerar una de las lecturas que la antropóloga italiana Lucia Impelluso verificó del elemento botánico:

En el Antiguo Testamento son muchos los pasajes dedicados a esta flor, a la que se atribuye un significado de fertilidad, belleza y florecimiento espiritual.

[...]

La figura alegórica de la belleza lleva una azucena en una mano o ciñe su cabeza con una corona de ellas. El pudor, vestido de blanco y con la cabeza cubierta con un velo, lleva en la mano derecha la misma flor. La azucena aparece, finalmente, como emblema heráldico, entre otros, de la ciudad de Florencia y de los reyes de Francia.²⁸⁴

Aunque no pretendamos etiquetar el tratamiento de la «azucena» pelaciana con alguna de las posibilidades interpretativas de la cita de Impelluso, es más que probable que el procesamiento que comporta en el poema es absolutamente positivo, razón por la cual el objeto que le sirve de base metafórica, la tierra, es una entidad bondadosa que hace pensar de nuevo en la postulación del suelo terráqueo como la gran matriz vital de la existencia planetaria, una idea que reitera, desde luego, el soplo panteísta que anima la poesía del venezolano.

Pasemos ahora con el **aire**, que en la poesía del bardo de Guárico reafirma sus facultades ascensionales, libertarias, purificadoras y de ubicuidad. Relacionado desde antiguo con Anaxímenes y las teorías de la rarefacción de los gases y la condensación de los sólidos y líquidos, dicho elemento ratifica, en suma, la poética de Juan Sánchez Peláez, sirviéndole para distinguir ciertos rasgos tanto de la imaginación poética como de la posición de nuestro autor frente al lenguaje y la vocación escritural. Acudiendo a la levedad física que inspira el componente en nuestro imaginario, da la impresión de que la evanescente atmósfera fabulativa del texto, o bien, el acercamiento oblicuo que muestran determinadas actitudes del sujeto parlante, no son más que indicios de una conciencia lírica que busca siempre desmarcarse de cualquier viso de predictibilidad. De ahí lo sorprendente de algunos epítetos, la irrupción de la paradoja y la polarización

²⁸⁴ *La naturaleza y sus símbolos*, p. 85.

de los conceptos absolutos. Pero vayamos por partes. En “Transfiguración del amor”, de *Elena y los elementos*, un volumen impregnado con un denso onirismo figurativo, hallamos un verso que reza:

Las sienas devueltas al aire feérico

He aquí una línea versal de una bella sutileza gestual y coreográfica en la que, gracias a su adjetivo, podemos experimentar una disposición a la elevación. El sentido aéreo del segmento, producto del vocablo «aire» y del atributo del que se acompaña, dejan por demás sentado el sesgo de volatilidad que priva en la secuencia, donde el insumo fantástico cabe ser asumido como una crítica a la realidad sensible que sólo promueve la unilateralidad, la gravedad tangible. En virtud del «aire feérico», esta predilección de Sánchez Peláez por la movilidad entre los mundos posibles, la vemos descollar con mayor deliberación en la apertura del poema “III” del libro *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.

Nuestro coeficiente es visto como una morada que, no obstante su eventual turbiedad, ofrece el sometimiento del inquilino —el yo poético—, caracterizado por la errancia. La consagración de semejante apuesta vital tendrá verificativo en la etapa de madurez del poeta, concretamente en la fracción III de la pieza “Imágenes” de la colección *Por cuál causa o nostalgia*, cuando de acuerdo con el sesgo panteísta que suponemos en la lírica pelaciana, el componente etéreo se iguala con la inaprehensión de una categoría semidivina. Apreciemos el pasaje:

he aquí a mi reina que tiene el tamaño del aire
y cuya piel y tacto son el tiempo

Qué envergadura de conceptos —«aire», «piel», «tiempo»— para bosquejar el retrato de una entidad femenina que, por su categoría de «reina», parece involucrar algo más vasto que las instancias que lo constituyen. ¿Se refiere acaso a la vida misma tal una suerte de concesión hierática? El bloque citado tiene sitio en un texto de ambientación bucólica, la cual infunde al mensaje un confortante soplo de pureza, al margen de su nostálgico desenlace. Si el poema involucra a Vicente Gerbasi, la pieza que citamos a continuación al surrealista César Moro, quien, en la trama del fragmento III de “Aire sobre el aire”, poema del volumen de idéntico título, recibe al sujeto, identificado con el autor, con el siguiente saludo:

me dijo: entra a mi casa, poeta
pide siempre aire, cielo claro
porque hay que morir algún día, está entendido
hay que nacer,

Separado del «cielo claro» por la coma, el «aire» se proyecta, *grosso modo*, como un sinónimo de la transparencia y, por ende, de la tersura y la nitidez. Estamos ante un *carpe diem*, pero también ante una convocatoria de la diafanidad, cifra de una óptima solución espiritual de cara a la desaparición física u otro dilema trascendente. Rótulo de estirpe nerudiana, “Aire sobre el aire” depara en su fracción XI aquel sintagma que concede denominación al poema y al poemario, el último en la bibliografía de nuestro poeta. Veamos las líneas de interés:

palabra y entendimiento
—el corazón de nadie
y la preñez muelle, voluptuosa
tintinea, tararea melodías
nos rebasa los ojos y el cautiverio

aire sobre el aire

donde canta un pájaro.

Una culminación de poema tanto más feliz que el de los anteriores, donde el ave, y no precisamente el aire, pudiera entenderse como la señal ulterior de ese más allá que por sí constituye el componente que comentamos: más lejos que el aire, el aire, nos parece decir sencillamente este punto final a la obra poética oficial de Juan Sánchez Peláez. El canto del «pájaro» se nos presenta en calidad de correlato de la voz poética, o bien, de la voz de la poesía, la palabra lírica. Ya en la vida o la muerte, en la turbación o la quietud, en la promesa o la nada, la poesía perdura cual testimonio y, a la vez, modelo de resistencia a la experiencia radical y extrema. El aire, pues, adopta una consistencia espiritual y está presente en los tránsitos del alma hacia la posibilidad de otro estado, pese a que Bachelard se limite a afirmar que «en los poetas el éter no es un elemento “trascendente”, sino sólo la síntesis del aire y de la luz»²⁸⁵.

Entrando al ámbito de la orografía, tenemos en el desierto, la montaña, el valle y el páramo los espacios de una profunda carburación interior. La nota distintiva para con el **desierto** es su codificación acústica; se lo ve tal una plataforma silenciosa, pero encantado por los invisibles acordes de la quietud sonora, en sintonía con la ecuación de John Cage: silencio es música, música es silencio. Pero, como veremos en variados

²⁸⁵ *El aire y los sueños*, p. 217.

ejemplos, la acepción del desierto supera la tropología de la serenidad y el sigilo para adquirir otras connotaciones que ligan al sujeto con el origen y sus metáforas. Estar en el desierto es trasponer los umbrales de la inmediatez y acceder, paradójicamente, a un estado de plenitud que, a su vez, conlleva otra gama de evocaciones plácidas, o, al menos, reconciliadoras. Y seguimos aquí, de nuevo, a Valente, que recurre ahora a las opiniones de Edmond Jabès, hombre experimentado en cuerpo y alma en la vivencia del ecosistema que nos ocupa. Apreciémoslo:

El desierto es el espacio privilegiado de la experiencia de la palabra, en un estado de espera o de escucha que, por serlo, no se consume en sí mismo, sino que tiende incesantemente a más: «El desierto es bastante más que una práctica del silencio y de la escucha —dice Jabès—. Es apertura eterna. La apertura de toda escritura, la que el escritor tiene por misión preservar —apertura de toda apertura».²⁸⁶

De este modo, en la fracción III del poema “Mitología de la ciudad y el mar”, del libro *Elena y los elementos*, vemos despuntar esta noción de la planicie al desnudo como un territorio de calladas potencias y contenida efusividad que suele pasar desapercibida. El tratamiento ocurre bajo el signo del oxímoron, tan cíclico en la obra que nos ocupa. Lo que el autor intenta ensayar es el acercamiento de contrarios en el afán de oponer desafío a las inercias de la lógica, acudiendo a la hechizante imaginaria tan propia del poeta venezolano. Observemos la estrofa:

Paso a la desconocida: sus pies son cometas frenéticos, sus
manos son helechos sagrados, su música, la música
silenciosa de los desiertos.

²⁸⁶ “La memoria del fuego”, *Desierto y exilio, Variaciones sobre el pájaro y la red precedido de La piedra y el centro*, Tusquets Editores, Barcelona, 2000, pp. 253-254.

En esta dirección, el poema “VI” de la colección *Animal de costumbre* nos reserva otra muestra. El ingrediente musical se hace presente en un dístico que, a su vez, conlleva una acción contundente, como si el factor acústico fuese su dispositivo. La imagen del segundo verso, de sesgada factura surrealista, sugiere de forma oblicua la consistencia vegetal del cuerpo humano, del cual emergen «halcones» que podrían asumirse como reflejos, pulsiones emotivas, deseos y otras fuentes de energía inconsciente o volitiva:

Oí una trompeta de bruma en el desierto
Mis halcones salieron del follaje.

La sinestesia confiere al pasaje un carácter insólito que subraya el de tipo naturalista. El oído y la vista se incorporan a la sugestividad de un magro ecosistema, lanzando al vuelo, paradójicamente, los «halcones» del «follaje» personalizado. La desnudez que representa «el desierto» y lo tupido que representa el «follaje», quedan enlazados muy significativamente gracias a la «trompeta de bruma», elemento que propicia la acción. Un difuso onirismo campea en la secuencia. Para afianzar esta apreciación, acudamos al inicio de la pieza “VI” del poemario *Lo huidizo y permanente*, donde el yermo y la espesura son involucrados en una misma reflexión poética debido a los planos en que fluctúa la odisea fabulativa. Observemos:

Cuando regreso del viaje imaginario, vivo y yazgo en el
puro desierto. En lugar de advenimientos y honores, la
soledad tañe aún la campana en el bosque.

El aspecto sonoro reaparece con la conjunción del verbo *tañer* y la participación de la «campana» que despeja las puertas a la realidad. Tanto el yermo como la floresta se

asumen destinos tangibles, uno identificado con el resultado del periplo «imaginario», otro con «la soledad». Entrecruzando estas lecturas, la orografía desértica adopta una connotación de distancia, de interposición, a través de la cual el sujeto queda aislado en sí mismo, fuera del mundo de la experiencia, situación que concede una especie de claridad inédita para redescubrir lo vivido. Unas líneas de Jean Bollack nos asisten en la comprensión de este sentido:

El desierto se presenta como alejamiento; transcendido, se transforma en exterioridad, condición de la separación del mundo de los sentidos.²⁸⁷

Pese a su densa carga de ficcionalidad, ese redescubrimiento de lo vivido expone, sin embargo, la pobreza de la realidad objetiva despojada ya de la imaginación. Pero, más adelante, la comparecencia semántica del yermo queda felizmente consolidada. En el texto “X” del volumen arriba citado, dicho ecosistema se relaciona con la mujer y el hogar que, a juzgar por la trama, y sobre todo por la potestad de lo femenino en las prioridades discursivas del poeta, designan la misma idea. En virtud de un erotismo maternal, la voz poética alcanza la llanura, no sin antes librar el «valle profundo» en que palpita la «fuente mágica». Equiparando las nociones de cuerpo y paisaje, Juan Sánchez Peláez nos ofrece una versión originaria, plácida y hospitalaria del desierto. Valoremos el fragmento de interés:

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.

²⁸⁷ *Poesía contra poesía. Celan y la literatura*, Editorial Trotta, Madrid, 2005, p. 235.

Algo similar ocurre con el **páramo**, cuyas suscitaciones están vinculadas a una alegría pretérita echada de menos. Unos renglones del poema “El círculo se abre”, de *Rasgos comunes*, brinda una evidencia. Veamos:

Que regrese a nosotros la dicha que tuvimos y el páramo. A fondo, memoria mía,
para que no extravíes en la estación final ni un átomo en las cuentas de la angustiosa
cosecha.

Esta positiva codificación del término orográfico tendrá su culminación en la clausura de la fracción X de “Aire sobre el aire”, del libro homónimo, cuando se nos dice que

y no te repones del sueño
ni de tus páramos que sueñan también
ni de la claridad eterna

jamás.

Igual que el desierto, el páramo es suelo favorable al florecimiento de las ilusiones y la profundidad de la visión. La fe puesta en dicho hábitat encuentra una confirmación, aunque con sinónimos, en una estrofa del fragmento XIII y último del poema recién mencionado:

nos es urgente
no vivir engañados
soplando y resoplando
llanuras y horizontes

por el ojo de buey
—de cara a la pared
hasta que amanezca

La **montaña** tampoco falta al encuentro con la expresión pelaciana, en el entendido de que la de Sánchez Peláez conforma una imaginación de índole ecuménica. Así, en el pórtico del texto “Labor”, del volumen *Filiación oscura*, podemos apreciar el éxtasis de las cimas, el gozoso vértigo de las alturas, aderezado por el ingrediente musical, tal como sucede con el desierto. Observemos:

Un momento sentí la noción de las cumbres. He poseído como una melodía. Me aseguraron, antes de mi viaje, que yo no estaba hecho para escalar la altura. Vine como un cliente, de paso. Dispongo ahora de compañía, nos beneficia la estación.

En conclusión, la naturaleza transfiere entonces al sujeto, por vía infusa, la conciencia de los ritmos vitales, las fases y casualidades de la existencia. Como apuntamos ya al inicio de este apartado, los ecosistemas acuden también al poema para disponer con su peculiaridad, abastecida de una variedad de matices figurativos y pretextos narrativos, un conjunto de alegorías o parábolas sobre las preocupaciones temáticas del autor. Lo comprobamos, por ejemplo, en la potencia relatora y moralizante de la cita anterior.

La meteorología forma, igualmente, parte esencial del sistema lírico de nuestro poeta. Nos referimos a la concurrencia de la lluvia, la tempestad, la bruma, la niebla, el arcoiris, el diluvio, el aljófara, las nubes, el torbellino, el rocío, el vaho, el viento. Es el ámbito de la meteorología el que logra reproducir con singular precisión, no carente de elocuencia, las pulsiones del genio poético. De la minucia a la espectacularidad, el apego a las analogías con la naturaleza se traduce en una avezada empatía. Pongamos

el caso de la **lluvia**, el fenómeno de más alto registro en este campo, seguido por el de la tempestad, alrededor de los cuales nos centraremos. Una línea del poema “V” de *Lo huidizo y permanente* nos reserva la siguiente declaración de principios:

 Mi oficio es como la lluvia: acariciar, penetrar, hundirme.

La línea resume en la comparación no sólo una concepción de la escritura o el cortejo seductor, sino también una actitud de vida: tres sentidos en un tramo versal único. El yo parlante se homologa con la mansedumbre, la persistencia y la permeabilidad de la precipitación, sugiriendo tanto una lectura erótica del elemento como otra de profunda implicación vital y reflexiva del sujeto enunciador con sus propias causas. La lluvia es fenómeno entrañable, cortina encantada y testigo de lujo en momentos inusuales; lo de cortina encantada, mayormente en la pieza “X” de la misma colección citada arriba y en unas líneas del texto en prosa “El círculo se abre”, de *Rasgos comunes*. En ambos casos el componente pluvial sirve como un dique para detener la marcha del horario y sustraerse a él mediante una mágica sensación de eternidad, o bien, trabaja, por otro lado, como un *dèjà vu* que transporta al recuerdo o lo revive, mediando, así, entre dos realidades, la del presente histórico y la del pasado nostálgico. Apreciemos los pasajes respectivos, separados por un asterisco:

 Si se detiene bajo la lluvia, inmóvil, más inmóvil que todos
 los siglos en una cáscara vacía.

 *

No te vayas, arduo otoño, exclamo ahora, déjame asirte y baila arriba títere de mi corazón que tan bien sabes dilapidar la leche del gato y el cántaro de semillas, y que con la ayuda del tiempo me rectificas y alzas con el sonido de una pelota bajo la lluvia.

Al discernir la poesía de Neruda, don Amado Alonso habló de «la humedad como un ambiente depresivo, triste, hostil»²⁸⁸. No exageraremos. No obstante su mínima pátina de añoranza, la pluviosidad pelaciana nunca pierde su toque de acción y sensualidad. Por lo que atañe a la noción de la lluvia como testigo de lujo en momentos inusuales, tenemos el fragmento II de “Por cuál causa o nostalgia”, poema del libro de idéntico título, donde la voz poética, dirigiéndose a una personificación del «vivir», acude a la omniscencia del aguacero cual agente circunstancial de la peripecia. Veamos el pasaje de interés:

Óyeme tú
simple
 complicado
 vivir

pues me dirijo a ti
bajo la lluvia cálida en el día
y he de retornar a la irremediable noche
muerto
a la manera de un novio que brilla
entre oscuros ramajes

²⁸⁸ *Poesía y estilo de Pablo Neruda*, p. 286.

Cambiando de registro, a la **tempestad** se la divisa tal una fuerza que temple las más recónditas oquedades del ser. Intimidatoria, sí, pero renovadora. En un breve módulo del poema “Paisaje asesinado”, de *Elena y los elementos*, la primera publicación de Juan Sánchez Peláez, contemplamos que el sujeto enunciador se aboca a ella rogando su intervención, evocando su descenso:

Ceñidme pulso de la tempestad

Apagadme antorcha

de los grillos inocentes.

Recordando una célebre expresión de Rubén Darío —«Poetas, pararrayos de Dios»— el dramático apóstrofe en boca del yo poético nos hace pensar en el poeta como un ser que desafía, en una actitud de filiación romántica, las fuerzas naturales y las especies vivas, por exorbitantes o nimias que resulten. Este desafío es también una tentativa de comunión con el cosmos y una forma de dignificación del alma humana frente a todas las entidades del universo dinámico. Una visión del entorno, pues, antropocéntrica. El coeficiente atmosférico, junto con la tea, reaparecen en otra latitud del volumen arriba citado, la pieza “Un día sea”, poniéndose en relieve la delicadeza en la elección de los sustantivos, cuya interacción genera una contrastante tensión entre la dignidad de lo pequeño, reducido a una flor, y la agudeza de lo colosal, el fenómeno meteorológico, resumido, en virtud de la prosopopeya, en una entidad con el don de palpar. Veamos:

El busto de las orquídeas

iluminando como una antorcha el tacto de la

tempestad.

Esta estrecha dependencia aludida en los versos previos, encuentra ratificación en un pasaje del texto “I” de *Lo huidizo y permanente*. Todo se corresponde o comunica: lo minúsculo y lo mayúsculo, la voluntad y el cerro, la mente y el agua. En lo que podría articular un alarde de orientalismo filosófico, el poeta apunta lo siguiente:

Si piensas,
Llama en diversas direcciones la tempestad;
Si miras,
Tiembra el fósforo;

Un versículo del poema “No te empecines”, del crucial *Rasgos comunes*, fortalece la suposición mediante una ilustración del planteamiento causa-efecto, pero circunscrito a las efusiones de la naturaleza y sus tramos estacionales:

El desgarrón del otoño es tan poco simple como la
tempestad.

Otro de los pasajes en que la meteorología se une a las temporadas del año lo tenemos en la línea

Ruedo a un pórtico de niebla estival.

que sugiere una bella estampa impresionista dinamizada, o incluso dramatizada, por el verbo, aunque no precisamente más valiosa que las tocantes a fenómenos adicionales, donde el *atrezzo* surrealista, la subjetividad y el énfasis pormenorizado terminan por multiplicar y enriquecer los matices de la composición en lo estético y discursivo. Nos

referimos a la afluencia del **aljófar**, el **arcoiris** y el **vaho**, de los cuales transcribimos ejemplos:

La lepra

Del aljófar caído en los bosques.

*

Un búfalo que desciende

en el huerto leproso

sobre la espalda encendida del arcoiris.

*

Profundamente los muertos tienen sueño, pero ¿qué hacer? Luego se halla con ellos
el ídolo del vaho

La plasticidad de los extractos no revela sino la muy pelaciana obsesión por tallar con esmero gráfico y sensorial la envergadura personal de los contenidos que comportan, pero que sin duda revelan también la influencia de un ecosistema en lo concerniente a la configuración de un imaginario lírico.

Hablamos antes de estaciones. Su concurrencia en la poesía que nos ocupa se cumple a cabalidad. Las cuatro aparecen, no obstante su distinto enfoque anímico. La lectura de la tradición impera; sin embargo, lo interesante radica en el procesamiento verbal e imaginativo que el autor aplica a los ciclos del calendario anual, directamente relacionados con la transformación del paisaje natural y, en consecuencia, la mudanza

de las condiciones atmosféricas que implican. Pero hay, como sabemos, otros cambios que operan a nivel de fuero interno. El clima y sus metáforas inciden en nosotros más de lo sospechado, igual que la duración de los días, en materia de luz y de oscuridad. Apenas si es necesario mencionar la influencia que ejercen en la determinación de las actividades productivas, en concreto las agrícolas, sujetas a los fenómenos distintos de cada estación. En una obra como la que estudiamos, sensiblemente contaminada de un primitivismo ritualista, la atracción por el tema está, pues, dada de antemano. Veamos un período sintáctico del poema “VII” del volumen *Animal de costumbre* para verificar la incondicionalidad del sujeto para con la ronda de las temporadas:

En todas las estaciones
En el otoño o en la primavera
Elena es alga de la tierra
Ola del mar.

El amor es el motivo de espera y, el foro, el paso de las estaciones. Lo curioso es que fuera de este fragmento, permeado más de esperanza que de desilusión, **primavera** y otoño se muestran, en otros pasajes, bajo los signos de la frustración y el desconsuelo, pero tampoco de manera definitiva, sino relativizados con un adjetivo que empaña la potenciación metafórica de la temporada, tal como ocurre en la pieza “II” del volumen *Elena y los elementos*, cuando la voz lírica apunta que

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

De igual manera, en el texto “XVIII” de *Animal de costumbre* encontramos indicios de una acepción degradada, o bien, relacionada con el desánimo, que ya despuntaba en la cita anterior:

Estoy ilógicamente desamparado:
De las rodillas para arriba
A lo largo de esta primavera que se inicia
Mi animal de costumbre me roba el sol
Y la claridad fugaz de los transeúntes.

Al revés de la recepción convencional, coronada por la candidez, el venezolano aporta una, por así decir, anticlimática, deturpada aparentemente por la sombra de la acidia. Sin embargo, pese a que el **otoño** presenta en el texto “II” de *Lo huidizo y permanente* un segmento transido de nostalgia, como el siguiente que reza

Encima estoy del puro recordar; y el can mío se duele en otoño.

en el fragmento XII de “Aire sobre el aire”, largo poema que pone fin a la bibliografía pelaciana, la temporada es vista como una bestia noble, casi divinizada, que cobija y alimenta a los hombres en su entorno doméstico en el marco de una visión animista de la meteorología y el ciclo estacional. He aquí el extracto:

Ápice y cima
a ras de nuestro fin primero

procúranos refugio

y que nutridos por la piel del otoño
se vayan entibiando nuestras casas y animales

La balanza de tratamientos se equilibra: por un lado el tono quedo, el poso de tristeza, por el otro la petición del don estacional y su implícita protección. Por lo que respecta al **invierno**, se nos escinde como representación de opulencia y de melancolía, dos cualidades presuntamente antitéticas, pero que subrayan el carácter a la vez frívolo y meditabundo de semejante temporada cual reflejo de un *spleen* baudelaireano. Lujo y tedio: decadencia. Lo proclama una esquirla de la pieza “Legajos”, del libro *Filiación oscura*, y un pasaje del texto previamente citado de “Aire sobre el aire”:

Nace entre gritos el mundo a mediodía. No estamos hechos a la riqueza del invierno.
Azota el árbol que nos rodea.

*

ora pro nobis ave de buen augurio, ora
pro nobis en tu niebla finísima y fija

ruega por nosotros
mientras llegan las tardes sin color
y abundan los inviernos

La radiografía pudiera complementarse con algunos versos del poema “Rondel”, del poeta renacentista francés Charles de Orléans: «Le temps a laissié son manteau / De vent, de froidure et de pluye, / Et s’est vestu de brouderie / De soleil luyant, cler et

beau»²⁸⁹. Sólo el **verano** se muestra limpio de interferencias que impidan su plenitud. Desde la pieza “Diálogo y recuerdo”, de *Elena y los elementos*, lo vemos descollar en una estrofa, libre de lastres y fecundando una escapada campestre:

Dejadme la pureza del estío y el canto del manantial
sobre los pinos en una hora alta
de paz y alegría.

La soledad es llevadera en dicha atmósfera lo mismo para el venezolano que para los pastores de la *Arcadia* de Sannazaro. Estamos frente a un ejemplo de *locus amoenus*, el tópico que, sin envejecer, ha corrido con buena suerte en la historia de la poesía; no obstante, estamos también ante una efusión de los revitalizadores poderes del verano. En el poema “Narraciones”, igual de *Filiación oscura*, esta idea un tanto tópica, como decíamos, e impersonal, se disuelve para dar paso a su apropiación gracias al recurso del recuerdo, la estampa personalizada. Se trata del inicio del poema, sin duda rotundo a tales fines:

Esta es la historia
de aquel verano en el azul perplejo

La tierra niña subía con los bambúes
Verídica y amorosa,

El Ánima Sola se columpia en la chispa fastuosa de
los follajes.

²⁸⁹ *En la forêt de longue attente*, NRF / Gallimard, Paris, 2001, p. 210.

El poeta relata con no poca difuminación, misma que ayuda a sortear el realismo y la obviedad, un viaje a los umbrales de la memoria. Al acto de recordar se incorpora el tiempo de la cigarra y, por si fuera nada, el cielo claro. De lo general transitamos a lo particular, que consiste en la asimilación del estío en el marco de la vivencia propia e inalienable. Para concluir este tramo, pongamos a consideración un bello pasaje de Emerson, pensador que nos ha acompañado con oportunas ideas sobre el naturalismo trascendentalista:

¿Qué es una finca sino un evangelio mudo? La paja y el trigo, las cizañas y las plantas, el pulgón, la lluvia, los insectos, el sol, no son sino emblemas sagrados que se nos ofrecen desde el primer surco de la primavera hasta el último montón de heno que la nieve cubre en los campos.²⁹⁰

En él se aprecia la horizontalidad que impera en la visión abarcadora de nuestro poeta, en la cual las cuatro estaciones cumplen no solamente un ciclo anual, sino también la universalidad de elementos y situaciones que aquéllas involucran. Casi parafraseando a Borges, podríamos incluso aseverar que la historia de todos los tiempos sucede entre la primavera y el invierno, lapso tensado de relatos y episodios memorialísticos en los que el paisaje natural ha sido trasfondo visual y correlato emocional, al margen de que se trate o no de las temporadas climáticas de Venezuela, país de nuestro autor, ya que apenas es preciso recordar que Sánchez Peláez fue una persona errante que residió en variadas coordenadas de América y Europa, lo cual está seguramente arraigado en sus poemas en virtud de la ineludible premisa de la reciprocidad entre vida y obra.

Los fenómenos astrológicos, o de índole espacial, poseen de igual modo cierta injerencia, aunque mínima, en la lírica de nuestro bardo. He ahí los casos del cometa,

²⁹⁰ *Ensayos*, p. 23.

el eclipse y el equinoccio, los tres en un mismo poema: “Mitología de la ciudad y el mar”, de *Elena y los elementos*, la *opera prima*. Desde su debut, Juan Sánchez Peláez apela al funcionamiento del cosmos y su fascinante vocabulario para poder nombrar la desaforada excitación descriptiva que lo embarga de cara a los encantos de la amada, para rogar audiencia a las distantes entidades astrales y, finalmente, para abocarse a éstas como si fuesen testigos circunstanciales de un momento ansiado. En suma, el uso del apóstrofe se impone tal una figura constante por medio de la cual el yo poético insta un orden ficticio en el que los inescrutables mecanismos de la esfera celeste adquieren la facultad de oír, canalizar una petición, incidir para conseguirla y facilitar sus propiedades para la definición de un semblante, una fisonomía o un sentimiento humano. Cuestiones de retórica, por supuesto, pero no deja de resultar sintomática la procuración de semejantes modelos analógicos y advocatorios en compatibilidad con otros de estirpe natural que en conjunto logran integrar una propuesta escritural cuyo universo destaca por su coherencia. Veamos, pues, el registro del **cometa**, ubicado en un pasaje de la fracción III del poema “Mitología de la ciudad y el mar”. Mientras la voz parlante va dando seguimiento a la «mujer» en un ámbito físico, a modo de un ojo que la espía, leemos que

Paso a la desconocida: sus pies son cometas frenéticos, sus
manos son helechos sagrados, su música, la música
silenciosa de los desiertos.

La estrofa ya había sido transcrita en el párrafo sobre el componente orográfico; pero, a propósito de la coherencia naturalista que mencionamos atrás, pongamos atención a la triple confluencia del coeficiente ecológico en la representatividad de los registros «cometas», «helechos», «desiertos». El adjetivo que acompaña la aplicación botánica,

el de «sagrados», comporta, además, una de las más frecuentes atribuciones del tema: la noción de la flora como epifanía de lo divino y la equiparación del ser humano con el paisaje natural. Panteísmo de alto rendimiento. La afluencia del **eclipse** porta ya un distanciamiento respecto del uso antropomórfico del fenómeno astrológico, que ahora es una especie de serena deidad omnipresente en su lejano trono cenital, desde donde atiende la queja de los mortales bajo el recurso del apóstrofe. Veamos otro pasaje del trozo III de “Mitología de la ciudad y el mar”:

eclipses tranquilos de los meridianos solares, océanos
pétreos con la blancura de las nieves eternas, escuchadme:

El tratamiento se matiza al intercalar el adjetivo «tranquilos» con el insalvable tramo implícito en la condición del evento astrológico. Para el **equinoccio**, otro de los casos de evocación que el poeta realiza de las temporadas anuales, cobra mayor realismo en paridad con el cometa y el eclipse, aun cuando se les atribuya a éstos rasgos humanos. Sin embargo, en vez de acentuar el talante ficcional de la expresión, Sánchez Peláez subraya la categoría del equinoccio como fenómeno excepcional en el transcurso de los meses. El poeta le concede voz, y su modo de empleo hace de ésta una cota en la monotonía de la palabra. Así lo vemos hacia el desenlace del fragmento IV del poema “Mitología de la ciudad y el mar”, que hemos venido citando:

Llegas en el grito de los equinoccios, en el zócalo de los
ciervos perseguidos,
en la flauta furiosa de los remolcadores.

Por su función divisoria, el «equinoccio» es el «grito» de las estaciones, la alteración tonal en la uniformidad de los días. El símil viene *ad hoc*, ya que el autor discurre en dicho texto sobre el tema citadino —fábrica de estrépito—, en términos modulatorios. Por cierto, su óptica de la metrópoli remonta a Baudelaire y a Eliot:

Ciudad de inenarrable tristeza:

Perezco en tus navíos fatigados, en tus fatales emboscadas.

Tus mujeres indulgentes me tienden una red de tigres ávidos.

Apelando de nuevo a Ralph Waldo Emerson, quien se propuso trascender a través de los poderes sacramentales de la naturaleza, no sería ocioso reproducir algunas de sus ideas acerca de las interferencias del paisaje natural en el mundo civilizado:

El poeta o el orador creado en los bosques, cuyos sentidos hayan sido alimentados por sus encantadores y sedantes paisajes, un día y otro sin designio y sin finalidad al parecer, nunca olvidará estas lecciones por completo, ni entre el ruido de las ciudades ni entre el bullicio de la política [...] Al llamamiento de una noble idea vuelven a susurrar los bosques, a murmurar los pinos, a correr los ríos, a mugir los terneros en los montes, lo mismo que vio y oyó todas estas cosas en su infancia. Y con estas formas tiene en sus manos las llaves de la persuasión y las frases de energía.²⁹¹

Preso en semejante cuadro de síntomas, el sujeto pelaciano ingresa en su experiencia de la urbe el caballo de Troya de su innato ecologismo, utilizando los ingredientes de tal condición para nombrar sus conflictivos o alucinantes encuentros con tal escenario.

Pasemos ahora a los regímenes de la jornada que también acuden a parcelar la cronología del poema, o bien, a infundirle temporalidad. Nos referimos a la coyuntura

²⁹¹ *Ibid.*, p. 17.

significativa del amanecer, la mañana, el mediodía, la tarde, el crepúsculo, la noche y sus formulaciones sinónimas. Las voces son utilizadas en sentido alegórico y literal, como el correlato de un estado interior o el redimensionamiento lírico de su original acepción. Para Amado Alonso, que se propuso dilucidar los entresijos de la poesía de Hispanoamérica, «la progresión *día-mes-tiempo*» resulta singularmente «eficaz para expresar la experiencia concreta y circunstanciada del tiempo cósmico»²⁹². Por lo que respecta a Sánchez Peláez, el **amanecer** encarna la hora de la serenidad, lapso en que las fuerzas vitales se encuentran en reposo y el dramatismo minimizado, tanto que se lo opone, por ejemplo, a la revolucionada atmósfera de la tormenta, cual sucede en la estrofa inicial del poema “III” 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.

Asimismo, en otro extracto, previamente transcrito en el apartado correspondiente a la cuestión botánica, tenemos una lectura no en absoluto positiva de la primera etapa del día, pero sí consoladora. El espectro de la amada encarna el alivio de su ausencia, lo que apacigua las implicaciones de esta anomalía con el procesamiento estilizado de tal escollo. Nos referimos a los versos finales del texto “I” del libro arriba mencionado:

Al amanecer,
Por ti,
mi ausente,
La crisálida en forma de rosa
Una rosa de agua pura es la tiniebla.

²⁹² *Poesía y estilo de Pablo Neruda*, p. 300.

La concurrencia de lo fáunico y lo floral imprimen al conflicto un sesgo pacificador, conciliando la ausencia con la decorosa recreación de la imagen añorada. Pese a su irrealidad, la aurora es aquí la zona propicia al saldo de los sueños. Simpatizante del credo surrealista, Juan Sánchez Peláez lo sabía y procuraba escribir desde esa delgada línea que separa la ficción onírica del abrir de ojos. Ya la **mañana** se le muestra como un dominio igualmente noble, pero enmarcado en secuencias de una figuración grado cero, privada de cualquier elaboración compositiva y, por tanto, expuesta con mayor verosimilitud. Veamos el cierre del poema “V” de, también, *Lo huidizo y permanente*, en el que, gracias a la conjunción disyuntiva, se equipara la mañana con la opción del redescubrimiento, la sorpresa, el azar excitante:

Observo la tinaja oscura. Alumbro una lámpara en mi
duermevela. Siento mi arruga y mi enigma, pero ¿dónde el
hallazgo por venir, o una mañana clara en las calzadas?

Esta versión de la mañana como aliciente nos ofrecerá una demostración adicional en el fragmento VI de “Aire sobre el aire”, material que da título al volumen homónimo, cuando, dilatándose, la fase diurna se involucra en una oración por demás optimista o esperanzadora en la que nuestra denominación, la mañana, es perfilada como alimento lumínico, fuente de energía:

mucha avena, mucho pasto y mañanas sin fin para
mantenemos alimentados y despiertos a todos nosotros.

El **mediodía**, en cambio, representa una escala que recoge la impersonalidad del trajín cotidiano en su hora pico («Nace entre gritos el mundo al mediodía», leemos en una

de las esquivas del poema “Legajos”, de *Filiación oscura*) y, por otro lado, la cordura meridiana que se enfrenta al nadir de la **noche**, tiempo dionisiaco por excelencia para los trabajos del sueño y la actividad amorosa vinculada a los misterios nocturnos. Así, en un afán de completud, encontramos el siguiente pasaje en el poema “I” de *Animal de costumbre*:

Con la riqueza mágica del encuentro, vuelve hasta mí,
sube tu silencioso fervor,
tu súplica por los viajes,
tu noche y tu mediodía.

En dicha tesitura, la fracción VI del poema fragmentario “En fin”, de *Rasgos comunes*, aporta lo suyo con un verso que involucra los dos turnos, el solar y el lunar, centrando en el último una expectativa de futuro:

por nuestra faz diurna y verbo que bosqueja la noche

Mientras, el cielo vespertino trae consigo la tregua de la jornada que permite reanudar el brío que reserva la oscuridad, el tramo más sugerente del itinerario pelaciano. Pero antes, consideremos las pantallas que le preceden, «la **tarde** y el **crepúsculo**», en una estrofa de la pieza “VI” de, también, *Animal de costumbre*:

Yo debí caer en la calzada, y recordar,
Oh huésped delirante;
Allí donde apacigua la tarde y el crepúsculo,
A mí me separaron.

En este caso, «la tarde y el crepúsculo», más allá de su valor intrínseco, auspician los indicios de un tratamiento conflictivo, un contenido drama interior. En cambio, por lo que toca a la noche, ésta incrementa la tensión mediante una aplicación que fortalece la promisoriedad del término en su justo contexto. Apreciemos unos versos del poema “Cuenco germinal”, del volumen *Rasgos comunes*, en los que el componente nocturno es asumido tal un cuerpo tallado a la medida de los deseos:

lo imprevisible era estar aquí

esculpir un torso a la noche

posar en nuestra casa casual

Esta reivindicación del vocablo se consolida, a su vez, en una línea que amalgama la confrontación entre el sol y la magnitud de la fase nocturna, cuando ejercen ambos momentos, aparentemente irreconciliables, un sugestivo carácter simbólico:

El sol que recibe de frente la gran noche.

El íngrimo resbala lleno de mí, a estribillos de

sangre y música tenaz.

Montada en su *rôle* proactivo, la nocturnidad parece eclipsar la luz, o bien, enfrentar el transparente candor del día. Así, lo vemos, de nuevo, en una breve estrofa de íntimo tenebrismo ubicada en la fracción I del poema “Imágenes”, perteneciente al libro *Por cuál causa o nostalgia*:

Yo, que despeño tu grito
cuando mi sombra o mi noche
soplan el fuego.

La «sombra» se equipara con la «noche» para estimular la continuidad, la viveza del «fuego», con todo lo que éste significa: calor afectivo, pasión erótica, o bien, agudeza reflexiva. Lo llamativo radica en la calidad de la oscuridad como ente inseminador de la luz, hecho que vemos perfilarse desde el verso capital de la cita previa: «El sol que recibe de frente la gran noche». Los opuestos se enlazan, pues, y la «noche», con sus diversas polivalencias semánticas, revela un régimen vital en tanto que promotor del encuentro amoroso, la ebullición del sueño, el insomnio productivo y, desde luego, la vigilia poética: consignas del surrealismo literario.

Por lo que atañe a las vastas entidades de la naturaleza, hay que afirmar que el cielo y la tierra protagonizan una dialéctica entre lo sobrenatural del éter y la simpleza tangible del orden material. Y por “sobrenatural” aludimos a la connotación divinal y la suposición fantástica. Los modelos evidentes radican en dos poemas de la colección *Elena y los elementos*: “El cuerpo suicida” y la pieza “V”. En el primer texto el **cielo** reúne las facultades de un dios, mismas que se ven satirizadas por la voz lírica a causa de su intromisión. La omniscencia de la divinidad, invisible potencia celeste, es objeto del humor cáustico, lacerante, del individuo que protagoniza la pieza. Pero el poeta no reprime su censura de la mirada divina que atraviesa los muros y techos para vigilar, como un Argos, la intimidad de los mortales. Observemos el pasaje de interés:

Los perversos ojos del cielo recubren tu llama
La espiga vigilante adentro
En las zonas del silencio donde la luz no llega.

En cuanto al poema “V”, tenemos que la mencionada implosión fantástica se muestra tanto por el adjetivo «feéricos» como por el adverbio de lugar «Encima», que otorgan a la enunciación un ángulo celeste donde la imaginación surrealista, exenta de límites, ensaya de nuevo la utopía del deseo. Apreciémoslo:

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.

El tinglado de la cita tiende a la evanescencia, fundido con el término que nos hemos propuesto dirimir, el «cielo», ya disuelto en sus propiedades: aire sobre el aire. Quizá por ello la alusión sea el más efectivo recurso para referirse al empíreo; la alusión cual figura del concepto que escapa a la expresión que intenta designarlo, en virtud de las nupcias del significado, de consistencia etérea, con el significante «bosques feéricos» que, desde su condición espectral, pretende nombrar lo inasible. Gaston Bachelard se ha acercado de forma muy certera a esta lectura que intentamos argumentar:

El cielo estrellado es el más lento de los móviles naturales. En el orden de la lentitud, es el primer móvil. Esta lentitud confiere un carácter dulce y tranquilo. Es objeto de una adhesión inconsciente que puede dar una impresión singular, una impresión de ligereza aérea total. Las imágenes de la lentitud se enlazan con las imágenes de la gravedad de la vida.²⁹³

²⁹³ *El aire y los sueños*, p. 225.

Una «adhesión inconsciente». El procedimiento surrealista genera su propia fantasía y se lanza a nombrar con las etéreas figuras del delirio o la imaginación extrema lo que en sí es también etéreo: aire sobre el aire. Así, en la tentativa por descomponer el cielo para decirlo por medio de sus atributos, en el *incipit* del texto “Narraciones”, del libro *Filiación oscura*, la voz lírica lo despoja de su literalidad, nombrándolo a partir de sus cualidades, o, mejor dicho, a través de sus efectos en el espectador:

Esta es la historia
de aquel verano en el azul perplejo

Un juicio de Bachelard acude otra vez a nuestro auxilio para justificar el cromatismo de un cielo sin nubes que, desde una perspectiva dinámica, incide en la configuración pictórica y denotativa de la frase poética:

El azul del cielo es ante todo el espacio donde no hay nada que imaginar. Pero cuando la imaginación aérea se anima entonces el fondo se vuelve activo. Suscita en el soñador aéreo una reorganización del perfil terrestre, un interés por la zona en la que la tierra se comunica con el cielo.²⁹⁴

Esta noción de apertura que asoma en el «azul perplejo», expresión que presume una bóveda profunda y límpida, se consolidará hacia el final del texto “No te empecines”, de *Rasgos comunes*, con un verso exclamativo en el que los signos terrestres se tornan visibles, editando a partes iguales los hemisferios del paisaje:

¡Sopla nieve loca entre los pinos! ¡Jadeante pomposa
desconocida vastedad azul!

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 216.

Sorprende el entusiasmo con que el sujeto parlante nombra las propiedades del cielo. Cuatro son los términos que prodiga en ubicarlo: «¡Jadeante pomposa / desconocida vastedad azul!». El calificativo «desconocida» y el cromático «azul» vuelven a repetir en el fragmento XI del poema “Por cuál causa o nostalgia”, de la colección homónima, en un momento donde la honda perspectiva de las alturas comparte el escenario con la floración del terruño. Veamos el pasaje:

con la cara de brujo

encerrado

bajo llave

vira la vastedad azul

La tropística pelaciana compite con las imágenes de Homero, evaporando por entero la directa referencialidad del asunto en provecho de la realidad alterna que constituye la metáfora. Pero lo que deseamos enfatizar es la recurrente devoción por los cielos de la memoria que surgen como inmutados testigos de la peripecia. Tal es la situación de la lectura que el sujeto verifica de su propia suerte en una estrofa del poema “VII” del libro *Animal de costumbre*, acudiendo a la corneja que ronda las alturas, a la izquierda o la derecha, en el instante en que el yo poético intenta entrever su destino:

Humo

Sándalo

Azufre de los infiernos,

Me abrume tanto tiempo perdido
Y la nostalgia de mi primer viaje
Y algunas aves negras
Que pasan por el cielo
Cuando echo las cartas.

El componente adquiere una leve connotación amenazadora como desencadenador de un augurio. La candidez de los ejemplos previos se ve de pronto relativizada por esta última acepción, que tendrá una efusión adicional en la pieza “XVIII” del mismo libro, asociándose la órbita celeste con el lugar de procedencia de una entidad alienante que interviene en la trama para hacer vacilar la rutina. Semidiós, ángel, demonio o criatura sobrenatural, dicha entidad parece acudir en nuestro auxilio, pero comprometiéndonos a un pacto futuro, alma de por medio. ¿Engendro de Mefisto? Veamos el pasaje:

Mi animal de costumbre me toma por las muñecas, me
seca las lágrimas.

A una hora imprecisa
Baja del cielo.

A una hora imprecisa
Sorbe el humo de mi pobre sopa.

A una hora imprecisa
En que expió mi sed
Pasa con jarras de vino.

Este grado de concreción doméstica que alcanza el «cielo» posee otra emisión al inicio del poema en prosa “Hoy”, de *Rasgos comunes*, cuando en ritmo performativo se nos expone lo siguiente:

Voy a disponer en fila india mil lanzas contra el asfalto del cielo. Vengo a sellar jaras labradas; a detenerme en la médula, en la piel, en la flor. A nivel de la concavidad marina, sacaré el pez, de cuajo, con una vara de estrellas. El mundo se halla hoy al alcance de mis ojos tranquilos, y vivo en el reflejo, en línea recta, su claridad concéntrica.

Hemos transcrito enteramente la pieza, pero hay que deparar en el principio con tal de vislumbrar el móvil, desafiante e hiperactivo, que campea en el poema, todo un reto a las limitaciones físicas y morales del individuo de cara a la naturaleza. No obstante, la estrecha compenetración que el autor denota en la acumulación de registros fáunicos, botánicos y astrológicos, así como de carácter orgánico y medioambiental —«cielo», «médula», «piel», «flor», «concavidad marina», «pez», «estrellas»—, nos confirma de nuevo la síntesis del imaginario panteísta con la disposición del texto surreal en la que concurren distintos elementos pertenecientes a ecosistemas diferentes que sugieren la teoría del azar objetivo.

Por su parte, la **tierra planetaria** representa la condensación de los afanes; es decir, su materialidad. En cierto modo, estamos ante un elemento que dimensiona más que ningún otro la condición humana en sus potencias e impotencias, o sea, a la luz de la existencia mortal. La sensualidad y la muerte se dan entonces la mano, concurren a los usos de lo terráqueo, exaltando la absorción de los sentidos y las suscitaciones de la extinción. Los amantes se tumban en la grama y bajo ella palpita el reino de los que han partido. Vaya polaridad de acepciones que implica el suelo, la calidad topográfica

del orbe. Por ejemplo, en el poema “Persistencia”, de *Filiación oscura*, tenemos dos segmentos versiculares en los que la mujer es para el sujeto poético la presencia vital, la razón de ser que lo mantiene en el mundo; sin embargo, por otro lado, la tierra en sí encarna a través de la sepultura el límite de un amor “eterno” que pareciera durar toda la vida, como en los juramentos incondicionales de la pasión febril. Veámoslo:

A Ella, que en la balanza anónima de la memoria y en las
horas finales prolonga mi presencia real y mi presencia
ilusoria sobre la tierra.

*

A Ella, los abismos que hay de mi amor a mi muerte
cuando caiga a plomo sobre la tierra y en lugar
de señales desaparezca el sitio de mi ánima sola.

En una imagen que remite a la cinemática, el texto “XI” de *Lo huidizo y permanente* reserva una nota similar en la que se intercala también la injerencia del cielo y su feliz coloración. La presencia femenina asoma aquí a la mirada de la persona literaria como una diosa olímpica (¿Hera, Artemisa, Afrodita?), identificada con los astros:

Si la mujer sensible se inclina de nuevo a la tierra, Estrella
cálida, azul y azur.

Pero el triunfo de la sensualidad más básica, por epidérmica, se encuentra en una frase del texto “Pienso con frecuencia”, de *Rasgos comunes*, en la que, de nueva cuenta, la mujer emerge a la trama en paridad con el componente terrenal. El cuerpo femenino

es, pues, una parcela fértil y el varón entra ahí despojado, abandonándose a sus dones, cumpliendo a sus anchas la vida. Apreciémoslo:

Me regodeé con la mujer encinta, toqué lo que le faltaba. He sentido también con su piel la tierra y me he visto envejecer desnudo.

Sin embargo, como se indicó, la tierra posee igualmente funciones laterales o implica situaciones de opuesta animosidad, cual incumbe a un apunte de “Profundamente”, un poema del recién citado volumen en el que la tierra auspicia los huesos de los difuntos o amasa sus restos en una enigmática alquimia de elementos naturales, encarnaciones y ritmos interiores. Atendamos la fracción que nos concierne:

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.

La tierra es, así, el anverso y el reverso de la experiencia orgánica, metáfora del estar y el no estar, común denominador de lo poético erótico y lo poético tanático, e incluso necrofílico. Esta dualidad presuntamente antagónica encuentra cauces en el empate de cielo y tierra, conciliados en una enumeración que no descarta su propia aportación, sino que, por el contrario, la engloba en una misma energía declarativa, en un mismo argumento. El poema “Preguntas”, del libro que hemos venido mencionando, ostenta una muestra, vestida de interrogación. El poeta se plantea:

¿A quién la urdimbre inútil, el laúd, la tierra y el cielo, los astros muelles?

Entre la desorientación y la desesperación, el personaje lírico busca la respuesta a los reclamos de su desconcierto, inquiriendo, por igual, las desmesuradas entidades de la naturaleza y los modestos símbolos del espíritu elegíaco. Otra irrupción del ensamble del plano celeste con el terrenal lo topamos en el fragmento XI de “Aire sobre el aire”, texto que da título a la publicación postrera del venezolano. Ahí un dístico concede la pauta, legando la idea de los dos ámbitos como un rango afable en el que transcurre la saciedad y el decoro, sin que estemos obligados a tomar partido por la esfera superior o la inferior y sus correspondientes valores éticos:

o miras hacia arriba, hacia abajo

en medio de altivez y holgura

nosotros, divertidos, compulsivos, trágicos

somos crisol puro

Finalmente, no podemos prescindir de relacionar las contribuciones de otras ingentes o mínimas entidades paralelas, tales como el **océano**, el **manantial**, la **cascada**, el río, que asisten al poema con una carga positiva, fortaleciendo mediante las imprevistas nupcias del surrealismo la expresividad de la locución, tal como sucede en el trozo III de la pieza “Mitología de la ciudad y el mar”, de *Elena y los elementos*:

[...] océanos

pétreos con la blancura de las nieves eternas, escuchadme:

Dichos elementos también acentúan, y no precisamente de manera consciente sino en virtud de esa figuración instintiva de la imaginación milenaria, el cariz ecológico del discurso pelaciano, como acontece en la pieza “Diálogo y recuerdo”, del mismo libro:

[...] el canto del manantial
sobre los pinos en una hora alta
de paz y alegría

Finalmente, en el poema “XX” de *Animal de costumbre*, tenemos que el componente naturalista se transforma en un destello que, al contrario del cometa o la estrella fugaz, asume una fijeza y ofrenda su cuerpo de agua para regalo de la vista, haciendo énfasis en los trabajos de la memoria, la confianza en el paisaje silvestre y la contemplación de un entorno vital donde el yo poético semeja renovar los ánimos y la virginidad de la mirada, en permanente comunión con ese diorama primigenio que no cesa a acudir a la poesía de nuestro autor:

Hoy puedo subir
Hacia la alta colina verde
Donde la cascada resplandece.

Para concluir, acerquémonos a la participación de los elementos astrológicos que espigan la poesía de Sánchez Peláez. En principio, destaquemos el significado del sol, la luna, las estrellas; en segundo plano, aquellos registros del mismo campo léxico o voces adjetivales derivadas de las mencionadas: sideral, estelar, solar. Cabe añadir la pertinencia de los vocablos *astros* y *firmamento*, así como *universo* y alguno de sus tropos. A este respecto, hay que señalar que para el venezolano lo que solemos llamar

espacio puede también denominarse «lo ilimitado inmenso», cual figura en la fracción IX del poema “Aire sobre el aire”, del volumen homónimo. Reproducimos el módulo estrófico, centrado en torno a la lechuza como paradigma zoológico de la inteligencia, la vigilancia y la sagacidad irónica:

pero se halla aquí de nuevo, entre florestas
y frutos granados
a los que pinta ojos morados
sin interesarle lo más mínimo nuestro vano ajeteo
frente a lo ilimitado inmenso

Ante dicho panorama determinado por la hondura de pensamiento, el **sol** transita de la acepción circunstancial a la simbólica, igual que los otros registros mencionados. Así, lo vemos aparecer en calidad de bien preciado y energético, cuya irradiación resulta cara y fundamental a la óptima germinación del ser, de modo que termina volviéndose una condición de plenitud sin la cual la anomalía está latente o continúa vigente. Es el caso de un par de textos de *Animal de costumbre*, el “XVIII” y el “XIX”. Transcribimos los pasajes respectivos, separados por un asterisco:

Mi animal de costumbre me roba el sol
Y la claridad fugaz de los transeúntes.

*

El sol golpea en los muros, pero
Adentro
No se encienden tulipanes,

No se enciende nunca una lámpara.

Frente a la aplicación de tipo doméstico, hay otras líneas expresivas que recuperan la heroica magnitud del componente en paridad con sus opósitos, igualmente absolutos, lo cual permite poner en relieve su vertiente sobrenatural, panteísta. Lo apreciamos en un verso de la pieza “VII” de *Filiación oscura*:

El sol que recibe de frente la gran noche.

y hacia el desenlace del poema “VIII” de *Lo huidizo y permanente*, donde el imán del sistema planetario, el «sol», es codificado tal una deidad maternal que suministra, con los ciclos estacionales, las necesarias dosis de sombra y de candor a la vida terrena:

Ahora es el otoño que horada mi casa solitaria, el espejismo de la visión a espaldas
de nuestra reina madre el sol.

Y poco adelante, en el texto “X” de la misma colección, el sujeto parlante se dirige, en segunda persona («Oh Tú, Fetiche Solar que nos devuelves huraño el mundo»), a una velada entidad relacionada con las incógnitas de la naturaleza estelar, sintonizado con un tratamiento devocional y supersticioso del vocablo. Todavía en la prosa “Fortuito”, del libro *Rasgos comunes*, esta aplicación tiende a consolidarse en el segmento

Si no estuviéramos a la orilla de vastos ríos solares, con nuestra pupila enigmática a
algún lado en la sugestión de la noche.

que resalta el papel vicario del individuo en relación con las omnipotentes facetas del cosmos. Pero he ahí una coyuntura más para demostrar la versatilidad de la expresión pelaciana, la cual fluctúa de la elocuencia y la gravedad a la exposición en tono menor y el minimizado procesamiento del registro en juego. El ámbito de aplicación, pues, se reduce y el escenario se contrae a la acotada fracción de un rincón casero. El sol de las alturas se encoge y encarna en girasoles, traslada a la flor sus atributos plásticos y pigmentarios. El trozo XII del poema fragmentario “Signos primarios”, incluido en el volumen arriba citado, es el ejemplo aludido. Apreciemos el pasaje de interés:

Una joven visionaria me busca en el sol de los macetones rubios y coloco en ella
atención máxima hasta inscribir su nombre en la realidad y labrar mi deseo.

Igualmente, en un pasaje del fragmento IV de “Por cuál causa o nostalgia”, poema que brinda rótulo a la publicación que lo recoge, asistimos al trazo de un equino a partir de las cualidades que el sol es capaz de inspirar, de manera que el animal termina siendo integrado por el mismo sol o se vuelve derivativo de éste, feliz en su inmanente brío:

Y un caballo de sol
que se asoma a lo imposible
como estrella de mar
fugaz
relincha en todas las ventanas.

Nuestro componente vuelca su viveza en la criatura y la define. No obstante, tornando a la colección *Rasgos comunes*, tenemos que en un pasaje del trozo VI de la pieza “En fin”, la postrera del volumen, el sol demanda su medida original en el contexto de un

recuadro tropical, afianzando de esta guisa la tesis sobre la variabilidad de la vocación solar que relacionábamos al inicio del párrafo y que de algún modo subraya a la vez la meridionalidad del orbe lírico que estudiamos:

por cualquier tierra húmeda o con sol o aromas de las Indias

sin parches abruptos en el mirar

A este respecto, cabe traer a colación otra reflexión que el crítico Yurkievich aplica al metabolismo poético del vate de Temuco, Pablo Neruda, muy próximo en su apego a la naturaleza al mundo de Juan Sánchez Peláez:

Neruda se familiariza con las mudanzas colosales y con los movimientos, con las piedras, con las plantas y con los animales del sur; adquiere a través de su frecuentación y la exploración embelesada, el conocimiento minucioso del macro y del micro-universo natural.²⁹⁵

Esa mención del «sur» nos remite a las peculiaridades físicas de una geografía, la del llamado Cono Sur, que en el caso de Sánchez Peláez se externa con la sutileza de los «aromas» y la incandescencia del sol cenital.

La **luna**, por su parte, actúa como ingrediente de una tensión expositiva y se la maneja tal un disparador del supuesto misterio que sostiene y acumula la trama. Dicho en otras palabras, concentra la señal anticipatoria de un clímax, un desenlace, o bien, una reveladora liberación de carga semántica. Una estrofa del texto “XXIV” de *Animal de costumbre* corresponde a este perfil; lo mismo el trozo IX de “Aire sobre el aire”, de la colección de idéntico título. Transcribimos los pasajes en orden de mención:

²⁹⁵ *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*, p. 171.

lo astrológico, meteorológico y geológico. La potestad de los coeficientes se relativiza de pronto, momentáneamente, quedando en duda su absoluta imperiosidad en el fuero del temperamento poético. Apreciemos las estrofas aludidas:

Yo nunca he sido fiel a la luna ni a la lluvia ni a los
guijarros de la playa.

[...]

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

Entonces,
Persistirá un extraño rumor
En torno al árbol y la víctima;

Pero tampoco podemos soslayar la lectura pragmática y subjetiva del hidronauta, que hace del calendario lunar su carta de rumbos en el supuesto de que la singladura sea un símil de los días favorables en cualquier variante de travesía. Una porción del texto en prosa “Labor”, de *Filiación oscura*, lo consigna:

Franqueamos los mares cuando sale la luna llena. Quienes nos observan saben que trabajamos con las uñas.

Mas, a fin de clausurar este párrafo abarcando el ámbito que nos propusimos, hay que contemplar la injerencia de los **astros**, lo **sideral** y el **universo**, de los que el primer vocablo presenta una frecuencia suprema y de mayor calado expresivo. Desde la pieza “v” de *Elena y los elementos* lo vemos despuntar en los siguientes versos:

Que una mujer desnude su alma
Su cuerpo y su alma
Al borde de los astros parpadeantes

Ante esa petición o deseo ferviente, ante esa especie de conjuro, los «astros» devienen un escenario extremo, fronterizo, en torno al cual pueden verificarse los más radicales anhelos, es decir, los presupuestos de la fantasía. Ya el surrealismo había pugnado por la potencia transformadora de la imaginación. Con este pasaje, Juan Sánchez Peláez recuerda la tentativa, colocando los dedos en la llaga de lo posible fabulativo. En otra latitud del mismo libro, el trozo I de “Mitología de la ciudad y el mar”, la afluencia del adjetivo estrambótico lanza el plural *astros* al estrato de la ficción; sin embargo, hay que destacar el tratamiento, distinto al anterior, que se instrumenta del término: el autor remonta el terreno de la recreación mágica y vincula a los «antepasados» con la rotación de los «astros», coligando lo étnico y lo cosmogónico, sugiriendo un refuerzo a la visión panteísta que intentamos dilucidar en el sustrato lírico pelaciano:

Paz para mis antepasados de ojos dulces asidos al cuenco
de astros desarraigados.

La observación que el personaje literario reserva a las constelaciones la confirman, al cabo de todo, unas líneas del poema “Por razones de odio”, del volumen arriba citado:

En los portafolios los deshielos la lupa la colcha
De los muertos.
Los óleos de mi memoria revestidos de lanas ardientes
La mancha con sed del rebaño sideral

El «rebaño» bien puede ser la «vía láctea» del final del poema “Experiencias menos objetivas”, que recoge la misma *opera prima*:

Un fantasma —muy amable por cierto— mece suavemente mis
cabellos. Y su ternura de león estrangulado sobre la vía láctea
no volverá jamás.

o la cintilación de las **estrellas** alrededor de la aya Felipa, en la fracción I de la pieza “En fin”, de *Rasgos comunes*:

Solemne,
encarnada en una estrella
Felipa baila el tamunangue.

o la frayluisina escrutación del firmamento —que de tan ensimismada parece alcanzar la metáfora de materialidad—, en la clausura del poema versicular “No te empecines”, de la misma colección de la cita anterior:

La noche es una piedra alta
colocada sobre las estrellas del cielo.

Lo cierto es que el sujeto parlante tiene conciencia de su estatura física y cognitiva, y discierne la desmesura o limitación de todos los mundos posibles, como sucede en el fragmento II del material “Imágenes”, de *Por cuál causa o nostalgia*:

y estoy

me veo

con el as de oro dando tumbos

con los mismos ojos en el universo grande y pequeño.

A tono con la conjetura de estos versos, debemos afirmar, de la mano de Emerson y de su coyuntural texto “Naturaleza”, incluido en el volumen compilatorio de *Ensayos*, que el hecho de contemplar es directamente proporcional al de conocer. Ver equivale a expandirse, o sea, a ocupar mediante el conocimiento una mayor porción de cuanto nos rodea dentro o fuera de nuestro planeta. Apreciemos las palabras del filósofo:

La hermosura de la naturaleza resplandece en su propio seno. El hombre que puede ver estas cosas es más grande, y el universo es más pequeño, porque las relaciones del tiempo y el espacio se desvanecen a medida que se van conociendo sus leyes.²⁹⁶

Con la empatía del humanista, el pensador estadounidense suscribe tal pasaje desde el siglo XIX, al margen del cientifismo que podría impregnar sus asertos, mismos que se han optado por asumir desde un ángulo embebido de inteligencia e intuición.

A lo largo de estos párrafos hemos apreciado con holgura la sugestiva cercanía de la formulación lírica pelaciana a los contenidos de tonalidad petitoria, gratificadora e interrogativa para con las facetas del cosmos, sean menudas o imponentes, efímeras o cíclicas. Lo insoslayable es que hay en los poemas de nuestro autor un apego a las

²⁹⁶ *Ensayos*, p. 21.

misteriosas fuerzas que inciden en la balanza de la vida y la muerte que alimentan el pensamiento teológico y propician la dubitación ontológica. No en vano lo apuntaba ya el primer comentarista de Garcilaso, Fernando de Herrera, al razonar el influjo del medio ambiente en la sublime lírica del poeta de Toledo:

Es la naturaleza instrumento de la divinidad; su propia definición es ser orden de las obras divinas y una seguida continuación que obedece a la potencia y a las palabras y mandamientos de Dios y de él toma las fuerzas; y, para decir brevemente, es ordinaria potestad de Dios.²⁹⁷

El medio ambiente sirve, pues, para elucubrar acerca de lo sobrenatural, y es que en lo primero radica, parecen decir las insistencias de la poesía del bardo venezolano, los síntomas de lo segundo; en tanto nos compenetremos con los árboles, los animales y los elementos, estaremos más cerca de los secretos del mundo natural, antesala de lo supremo, en concordancia con el velado panteísmo que insinúa comportar el bagaje literario que estudiamos. En dicho tenor, hablamos entonces de una mimetización con el entorno, de un ensayo de profunda empatía con los deparos de la fauna, la flora y las entidades, ya terrenales o celestes, que permiten, por un lado, afinar la capacidad de indagación de los sentidos vitales y, por el otro, hacer de la sensibilidad poética la caja de resonancias de un hábitat específico, concreto, tal un medio de conocimiento y un acervo para nombrar las incógnitas existenciales a partir de su potencial figurativo. No obstante, es preciso recordar que no hablamos de una incorporación mecánica ni gratuita; cada registro naturalista posee en la lírica pelaciana el vibrante germen de la experiencia que merece ser vocalizada. La conjetura que el crítico Américo Ferrari ha esgrimido para dilucidar la veta originaria en la poesía y en el temperamento de César

²⁹⁷ *Garcilaso y sus comentaristas*, Gredos, Madrid, 1972, p. 504.

Vallejo podría aplicarse a nuestras consideraciones sobre la escritura de Juan Sánchez Peláez:

La experiencia directa y la representación artística de un medio o un entorno natural, de un modo de vida y de todas las representaciones culturales que le son anejas constituyen ciertamente una dimensión fundamental en la obra poética de Vallejo. El arraigo en el lugar natal y también el desarraigo que determina la nostalgia del hogar andino, su hogar *cultural* primario, es innegable y conforma una parte considerable de la trama de su obra. La otra vertiente está en su vocación de lector y en su sed de universalidad que lo llevaron a impregnarse de cultura occidental y a desplazarse entre los dos guerras mundiales a la ciudad que era entonces uno de los principales centros de un mundo en crisis.²⁹⁸

Juan Sánchez Peláez aprovecha el semillero metafórico que auspicia la naturaleza y se arrima, de esta manera, a un privilegiado estrato del mundo tangible para averiguar sobre uno mismo, la especie humana y las capas de realidad que nos envuelven y nos separan (¿o aproximan?) de los misterios en que se regeneran las verdades del *aquí* y el *ahora*. Si alguna cualidad posee a este respecto la imaginación del poeta, es la de su indiscriminada fluctuación por todas las tipologías de los tres rubros donde nos hemos detenido. Repasando los pasajes que han sido transcritos con el propósito de respaldar nuestras apreciaciones, descubriremos que en muchas de ellas coinciden dos o tal vez más ejemplos de plantas, bestias, insectos o denominaciones astrológicas, mismos que terminan de consolidar el tejido biológico del discurso del vate de Guárico, llevándolo a trascender la conciencia ecológica. En Sánchez Peláez no hay proselitismo de esta índole ni activismo ideológico, sino la transpiración naturalista del nativo que no cesa

²⁹⁸ “César Vallejo entre los Andes y los horizontes españoles”, *El bosque y sus caminos. Estudios sobre poesía y poéticas hispanoamericanas*, Pre-Textos, Valencia, 1993, pp. 88-89.

de remitirse a los motivos que lo han acompañado durante sus distintos períodos de maduración y experiencias significativas. La flora y la animalia, los astros y los cielos han estado presentes en los momentos de mayor fruición interior del sujeto lírico. Lo proclaman los episodios de la infancia y del amor determinados con la afluencia de un fruto, un árbol o una analogía zoológica que al ser nominados quedan perpetuamente ligados a la cápsula del recuerdo.

5.2 VECINDADES AFECTIVAS.

Manteniendo el afán de seguir modelando el universo lírico de Juan Sánchez Peláez, nos abocaremos ahora a razonar los aspectos de carácter afectivo más esenciales de la poesía en la que ahondamos. Esto en cuanto al conjunto de personalidades que suelen involucrarse en el texto como actores cuya posición, en la escalera de las emociones y los recuerdos primordiales, resulta imprescindible. Gran parte de las identidades son, cual cabe suponer, de índole familiar y, posteriormente, amistosa. Tanto los vínculos sanguíneos como los que no lo son deparan, pues, injerencia en el presente apartado. Entre los primeros ubicamos, lógicamente, al padre, la madre y el hermano; entre los segundos, a las amistades anónimas, relacionadas con el término genérico de amigos e, igualmente, a los antepasados, mentados como tales, sin involucrar denominaciones específicas. Los abuelos, por ejemplo, se confinan en dicho rubro, sin que se revelen sus nombres propios ni se les dedique mayor atención que la suscitada en dos o tres piezas. Sin embargo, hay una figura intermedia entre la familia de primer grado y el ámbito secundario de las amistades y los antepasados. Nos referimos a la aya, que sí aparece, lo mismo que el hermano, con sello distintivo: Felipa. Por ello se ha decidido colocarla en un lugar prioritario: el círculo del hogar. Lo proclama el relevante papel que desempeña en, concretamente, un par de poemas en que se la aprecia fungir como piedra angular en el ánimo del sujeto, dedicándosele estrofas, desenlaces y elementos simbólicos que ocuparán un sitio crucial en la constelación de componentes botánicos y astrológicos del poeta venezolano. Pero, antes de seguir, hay que añadir que, en el curso de las siguientes páginas, el yo poético podrá encubrir o no al autor; esto debido al cariz biográfico de los contenidos y, por ende, a la unificación de perspectivas que

se implican, donde es prácticamente inútil tratar de separar lo ficticio de lo real, fuera del conjunto de factores imaginativos que intervienen en la confección de una pieza lírica, insuflada por la subjetividad y un eventual impulso dramático. No obstante, nos acercaremos a los materiales en tanto productos y fenómenos artísticos, por lo cual nuestra labor culminará justo donde se desdibujan las fronteras del texto y empieza el movedizo terreno de la suposición y el psicoanálisis. El individuo de los poemas que escrutaremos no existirá sino en su mera dimensión poética. Nuestro interés responde al objetivo de continuar aquilatando la diversidad del orbe lírico pelaciano, engrosado ora de rasgos ecológicos, ora de íntimos, literarios y políticos, como lo iremos viendo.

A este respecto, es imperativo razonar en qué medida el personaje literario que palpita en los poemas de este subcapítulo se relaciona con el autor, o bien, éste con la calidad anecdótica del texto poético. Aludimos a las diferentes identidades en las que se disgrega la entidad que permite la existencia del material, es decir, y ya empezamos con las escisiones, el poeta —creador, narrador omnisciente, «pequeño dios», como lo escribió Huidobro— y el sujeto genérico que figura en el poema, sin especificar ahora si se trata de un ente autobiográfico, lírico, real o empírico, de acuerdo con la gama de categorías aportadas recientemente por Dominique Combe, a quien mencionamos al discurrir acerca de la individualidad como tema pelaciano, y Käte Hamburger. Hasta el siglo XIX, y aún principios del XX, se creyó mayoritariamente que el sujeto lírico expresaba necesariamente al poeta, y que todo cuanto el texto poético recogiera debía significar el cúmulo de verdades de la experiencia del autor. Sin embargo hoy, como ha apuntado Combe,

Para que la crítica pueda abordar la cuestión de la autenticidad y verdad de la obra, debe poder confrontarla con un conocimiento irrefutable de la identidad del poeta, de su carácter, de su personalidad, etc.²⁹⁹

Este hecho escapa a nuestras manos. Tanto el poeta que estudiamos ha fallecido como el afán de compulsar vida y obra no es precisamente el nuestro, sino, por el momento, el de valorar las calidades de la expresión poética de Juan Sánchez Peláez desde una perspectiva moderada, o sea, no renunciando tampoco a la alternativa de prestarnos a una lectura parcial a la luz de ciertos signos vitales, tal como lo veremos más adelante en algunos casos. No obstante, aunque quisiéramos verificar un acercamiento de esta índole, empatando al poeta con el personaje del texto literario, nos enfrascaríamos en una empresa tan imposible como destinada a la inexactitud, ya que, como también ha advertido Combe

para alcanzar lo verdadero, la concepción biografista debe postular la sinceridad del poeta, que por tanto surge también como ‘sujeto ético’, pues este postulado remite no sólo a la psicología sino también y sobre todo a la moral, al plantear una actitud voluntaria y responsable del escritor frente al lenguaje: el poeta no sabría ‘mentir’, es decir, no podría tener la intención de engañar a su lector. De este modo, el sujeto poético, que es a la vez el sujeto real, es en primer lugar un sujeto ético, plenamente responsable de sus actos y palabras³⁰⁰

Si bien estamos conscientes de que el autor es inevitablemente un sujeto ético, a la par consideramos la posibilidad de que ejerza su derecho a ficcionalizar el acontecimiento diegético del poema o los asertos que éste contiene; igualmente, a alterar “la verdad”

²⁹⁹ “La referencia desdoblada: el sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía”, *Teorías sobre la lírica*, Fernando Cabo Aseguinolaza, ed., Arco Libros, Madrid, 1999, p. 129.

³⁰⁰ *Ibid.*

de la experiencia reflejada en el material poético, toda vez que lo que ocupa el lugar central de nuestra atención es el hecho literario, o el rendimiento de la pieza lírica, y no si el autor está siendo plenamente honesto con el lector respecto de la fidelidad real del texto que confecciona, independientemente de que el suceso que ahí se relaciona resulte bastante verosímil como para conmocionar o persuadir. Lo que por ahora nos corresponde dirimir es qué tipo de identidades personalizadas tienden a confluir en el fenómeno del poema visto como punto de encuentro del autor con aquellos personajes a los que les confiere el protagonismo de la voz o de la acción.

En suma, lo que pretendemos establecer consiste en la diferenciación entre los individuos que se movilizan en el espacio del texto con el objeto de evitar confusiones entre lo ficticio y lo biográfico, asunto que puede reducirse a la matización del sujeto y del yo que interviene en la pieza literaria. Hay que decir entonces que en los poemas que veremos a continuación, en los que se relata una variedad de episodios de acusado cariz testimonial, supondremos que el sujeto lírico y el sujeto autobiográfico suelen de tal modo interactuar, oscilando ambos entre lo que es una trama sin rasgos biográficos explícitos y otra que sí los comporta. La condición biográfica del material, sobre por ejemplo la vivencial, se debe a que la vivencialidad del texto es una característica por así decir genérica que bien puede ser real o impostada, siguiendo aquí lo que también se entiende por verosimilitud. Nuestra distinción del sujeto lírico y del autobiográfico no parte de un problema de verosimilitud, sino de biografismo: hay en los materiales de Sánchez Peláez, ya de por sí verosímiles, una sugerente coherencia entre las señas personales y la vida real del autor —v.gr. nombres propios, hechos presuntamente verídicos— con los datos que aportan ciertos poemas. Sin embargo, en otros textos el aire biográfico tiende a disiparse para ceder a la enunciación hermética y ambigua que

determina el decir poético del venezolano. Recapitulando, afirmaremos por lo pronto con Dominique Combe que

El criterio autobiográfico, en efecto, descansa en la identidad entre el autor, el narrador y el personaje, confundidos en el empleo de la primera persona.³⁰¹

Por lo tanto, el sujeto lírico, a diferencia del autobiográfico, sería aquel que vendría a desactivar esta fusión tripartita para conceder mayor relevancia a un yo que haría de la experiencia única, singular, un soporte para universalizar la vivencia, o transferirle su amplio carácter humano, a través del proceso de elaboración poética, figurativa, que desde la perspectiva estética merece el texto literario. Ya Käte Hamburger, citada por Combe, declaraba que «El yo lírico, tan controvertido, es un sujeto de enunciación.» Esto a causa de que

El lenguaje creativo que produce el poema lírico pertenece al sistema enunciativo de la lengua; es la razón fundamental, estructural, por la cual percibimos un poema, en tanto que texto literario, de manera diferente que un texto ficcional, narrativo o dramático. Lo percibimos como el enunciado de un sujeto de enunciación.³⁰²

Sin cancelar el potencial de un sujeto experiencial, Hamburger se mueve entre lo que podríamos denominar la pertinencia de un hablante empírico o real —el poeta con su cauda de memoria vivencial— y un sujeto parlante identificado ocasionalmente con el poeta mismo. La voz poética de Juan Sánchez Peláez, en lo tocante a la verbalización de los afectos parentales y fraternos, semeja frecuentar este modelo, desvelando por instantes los visos de la existencia del autor para luego dejarse absorber por un sujeto

³⁰¹ *Ibid.*, p. 139.

³⁰² *Ibid.*, p. 143.

lirico que se aleja de la concreción autobiográfica para oficiar desde la generalidad de un figurativismo radical, estilístico. De este modo, el poeta no sortea el trasfondo vital de la escritura y, por razones de su propia expectativa literaria y criterio compositivo, tampoco se afinca, lo hemos podido comprobar en el decurso de nuestro estudio, en el anecdótico. Entre la alegoría y la confesión, la tensión de un ritmo semántico que nos dosifica diversos niveles de construcción y múltiples procedimientos declarativos, lo cual, finalmente, proyecta la versatilidad de un sistema creativo que no deja escapar la enigmatización en el despliegue de sus facetas. En síntesis, el sujeto poético que late en los próximos materiales líricos parece decirnos, a modo de subtexto, el parlamento que profieren las Musas temprano en la *Teogonía* de Hesíodo, citada por José Ignacio Úzquiza en su monografía sobre la obra poética del surrealista peruano Emilio Adolfo Westphalen: «Nosotras sabemos contar mentiras parecidas a la realidad pero también sabemos proclamar la verdad»³⁰³.

5.2.1 El vínculo paterno.

Cargada de un amplio expediente en la historia de la literatura, estamos ante la figura más enigmática en el concurso de las restantes por lo que atañe a la obra de Sánchez Peláez. Frente a la madre, el hermano, la aya, los abuelos y las amistades, el padre se presenta como un ente a un tiempo manifiesto y oculto, velado y desvelado, opuesto a los demás en cuanto a que no ofrece un solo comportamiento, un desenvolvimiento uniforme. Por un instante, podríamos apuntar que su naturaleza tiende a neutralizarse por el rango de oscilaciones que en apariencia experimenta. En el padre es patente el cambio, la fluctuación. No siempre es el mismo, como la madre, que constantemente

³⁰³ *La diosa ambarina. Emilio Adolfo Westphalen y la creación poética*, Universidad de Extremadura, Cáceres, 2001, p. 94.

se asocia a valores positivos o, al menos, inermes: cuidado, generosidad, compañía. Aunque de manera salteada, o no precisamente cronológica, en la trayectoria lírica del bardo de Altagracia de Orituco vemos cómo el padre, o la idea que éste representa, se identifica con distintos tratamientos, lo cual dinamita para nosotros la característica de unidad que sí denotan las otras figuras. Al escapar de un perfil sólido e inalterable, el padre aparece y desaparece, se lo muestra en casa y se lo muestra ausente. Instalado en el hogar, en la normalidad de la existencia doméstica, emerge de cuerpo entero y en situaciones circuidas de felicidad; pero, después, se lo mira escurrirse, huir, y eso genera en el sujeto un penoso vacío que habrá de producir una acepción crítica del recuerdo del progenitor. Así, cuando afirmamos que el padre aparece y desaparece, queremos decir que transita de su paternidad activa, responsable, en el ruedo de casa, a una evasión donde la ausencia física se torna, de entrada, en ingrediente dramático. La figura, entonces, comienza a radicar únicamente en la retentiva del niño, el joven, el adulto, que la convocará de un modo alegre o nostálgico, pero nunca con reproches. El yo poético semeja comprender los hechos y asume con resignación la distancia. De pronto aflora la sorna, pero hay que especificar que en un amago de autocompasión, tratando de sobrellevar el supuesto conflicto con un deje, inclusive, de humor negro, en consonancia con la procuración que los surrealistas, particularmente André Breton, realizaron de tal género, práctica o actitud frente a la seriedad de los acontecimientos.

Iniciemos la aproximación a la figura que nos ocupa anunciando el interés de trazar un itinerario evolutivo a partir de las diferentes piezas que acogen el registro. O sea, “armemos el rompecabezas”, con el fin de observar con nitidez la transformación de este perfil, apelando a los asertos del párrafo anterior. En principio se percibe que el desarrollo de nuestro personaje atraviesa tres definidas etapas: una de plenitud, otra de complicación, y una tercera de reconciliación con la imagen del padre, aunque ésta

no conlleve restituir la primera fase, la de plenitud, sino a medias; esto es, recurriendo a la reminiscencia para evocar el espectro del ser querido, probablemente ya fallecido. Los poemas que aportan las evidencias de tales etapas no se encuentran localizados en la obra de manera ascendente o, en dado caso, gradual; hay que rastrearlos en variados libros, por lo que una pieza de los volúmenes de la madurez podrá aportar elementos de la primera fase y poemarios iniciáticos proveen, igualmente, indicios del segundo o último estadio de la imagen paterna en el horizonte locutivo del sujeto. Empecemos, entonces, relacionando los textos que conforman el primer perfil del padre en la lírica del venezolano. Hablamos de tres y todos incardinados en la misma colección: *Animal de costumbre*, de 1959, cuando el poeta suma 37 años de su edad y, presumiblemente, experimenta la madurez vital. Ahí el padre es mencionado con el distanciamiento que sólo concede el recuerdo; no se trata de aquél que el yo poético frecuenta siendo ya adulto —un padre de canas o que comienza a envejecer junto a su mujer, la madre del poeta—, sino de un progenitor seguramente lozano que el propio autor, siendo más bien niño, rememora inmerso en la atmósfera hogareña o el orden de las tradiciones familiares; no sobreviene aún la separación y el padre es una presencia tranquilizadora en el crecimiento del infante, hijo de un núcleo de clase media que vive con holgura y sabe disfrutar el ocio. En el ejemplo inminente, la pieza “III” del libro citado, vemos emerger justamente esta dinámica, la del *modus vivendi* regido por las convenciones hereditarias, especialmente las de índole formativa y que trabajan en pos de un ideal, el temperamento viril, forjado en los deportes que apuntalan la definición del carácter. Sin embargo, lo que concierne destacar en el pasaje que transcribiremos es el clima de convivencia favorable a la concordia para con los mayores, empezando por el padre, eslabón más próximo en el árbol genealógico. Hay, pues, en los siguientes versos, un

tratamiento cordial de la figura paterna en tanto que modelo por imitarse y nudo de afecto. Apreciémoslo:

De hijo a padre o bisabuelo,

En bellos recreos,

Ejercitando el arco y la flecha,

Yo transformo la historia más simple,

Confiado al amor.

¿Escuché esa frase:

«De hijo a padre o bisabuelo»?

Si en el pasaje anterior asistimos a una reivindicación de la paternidad cual sinónimo de amparo, cariño y paradigma didáctico que habrán de infundir en el niño una inusitada confianza en sí mismo y en los demás, para la situación posterior, el desenlace del poema “VII” del mencionado volumen, la figura se humaniza, es decir, se escinde a nosotros como un ser vulnerable que exhibe, a merced de la voz poética, sus aparentes debilidades para ternura nuestra. Del soplo instructivo que impera en el caso previo saltamos al examen de personalidad. Sánchez Peláez brinda una fugaz etopeya, pero suficiente para esbozar al padre de cuerpo entero y hacerlo ver no como un ser disminuido por las limitaciones morales o temperamentales, sino respetable en virtud de la conciencia que posee, de la emancipación que es capaz de acoger respecto a la marcha del mundo, que sigue caminos ajenos. Tenemos, pues, a un padre más fácil de representar debido al adjetivo con que se lo califica, lo que no acontece en el pasaje del texto “III”, el previo, donde la imagen paterna se antoja elusiva y presentida a partir de la emotividad que denota el yo lírico. Observemos las líneas comentadas:

Lámparas, cimas inaccesibles e insomnios de

La vida real.

Fuera de sitio, fuera del bullicio, sin habla

Como un padre púdico.

La timidez y el silencio resaltan a la vista como ideas asociadas que permiten agregar rasgos a la silueta paterna. Pero cuidado, hay que estipular que puede no tratarse del progenitor del sujeto parlante, sino de cualquier otra identidad: el indeterminado «un» que precede al sustantivo que nos incumbe podría insinuarlo: el padre, entonces, como analogía descriptiva. No obstante, sea quien sea, el tipo de progenitor que concurre al discurso pelaciano abona, como señalábamos, características a nuestro perfil. Eso sí, el autor no censura ni reprueba la aparente introversión del padre del que nos habla; al contrario, lo ennoblece de cara a las memoranzas y a la efusividad de la estrepitosa vida urbana, una dimensión en la que semeja no encajar la personalidad en torno a la que discurrimos. Si prestamos atención, hasta ahora no se ha producido una ruptura de la regularidad que presuntamente rige entre la figura que nos ocupa y el círculo al que pertenece y en el cual se halla, lógicamente, implicado el yo poético. La pieza que se verá enseguida ratifica todavía la vigencia de esta fase determinada por el decurso normal de los acontecimientos cotidianos y en la que la placidez indica permear las imágenes de la infancia. Hasta la etapa posterior el drama lírico emergerá y tocará su clímax, para luego atenuarse en el tercer estadio, donde la ya imprecisa memoria opta por invocar la paternidad de una manera neutra, más allá del bien y el mal.

El poema “XXII” de la colección en juego, la plenitud que referimos atrás llega a su culmen. Estamos ante la pieza más feliz vinculada al padre, quien surge tanto de

una forma activa como pasiva, halagueña y apacible. La madre completa el cuadro y refuerza el candor del ambiente. Con ella principia el texto y se pasa, en un segundo bloque estrófico, al progenitor. Sumido en sus pensamientos, el padre contribuye a la saciedad anímica del hijo mediante la compañía. Posteriormente se lo verá prodigando atención a su vástago que, amartelado por la familia, partirá a un rincón a entretenerse trazando «signos». El niño atraviesa la plenitud con sus padres y de sus padres; ambos lo miman, con muecas le transmiten «amor» y lo hacen presa de cuidados; el infante es, en suma, el corazón de la escena. Como se podrá corroborar, la pareja comparte un mismo espacio y el hijo llega hasta ese lugar para dar cuenta de su imaginación, de las campañas bélicas que confabula en su mente, jugando seguramente a los soldaditos. La ternura que destila el material anterior, un fragmento del texto “VII” de *Animal de costumbre*, estalla aquí de comienzo a fin, intensificando el sentimiento, potenciando la conmoción. En ningún otro poema se encontrará al padre y la madre integrados con esa normalidad o viviendo a la sazón la condición matrimonial. Advertimos, incluso, un amago de intimidad en la secuencia. Los vocablos «ellos» y «lecho» lo insinúan. Tenemos casi un retrato de familia. Sólo hace falta el hermano Abel, que aparece más adelante, en otro poema, ya en ausencia del progenitor. Reproducimos la pieza entera para visualizar todas las observaciones:

Mi madre tiene ante sí

Su cachorro sano, brillante, como la espuma del paraíso;

Mi padre contempla una arboleda

En el hueco del jardín.

Al aproximarme a ellos

Bajo hasta el lecho que ocupan,

Les cuento azares e infortunios de guerra

En que estuve mezclado,

Y ellos hacen

Guiños con los ojos

En honor de mi persona.

Más tarde, el ungido de amor

Baja de nuevo hasta la sala grande;

Y erguida la cabeza, rodeado de solicitud,

Permanece el tiempo justo

Dibujando signos y cábalas misteriosas

Arriba de un lecho extrañamente vacío.

La conjugación en presente del indicativo le confiere a la acción un aire de inminencia y actualidad que acabamos cediendo a la contención emocional del poema, avasallado no por una nostalgia, sino por la repentina irrupción de aquel momento directamente asociado a la búsqueda de lo primigenio. Sánchez Peláez hurga en sus orígenes, que son también los albores de la memoria, para explicarse en voz alta los alcances de los afectos parentales en contraposición a la perenne soledad del individuo, algo resumido en el «vacío» que súbitamente capta el niño alrededor suyo, en lo que minutos antes era zalamería y celebración. Pudiera presentirse en los últimos dos versos de la pieza, con antelación, lo que acaecerá en la próxima etapa de la evolución dramática de la figura paterna: la grieta en el círculo de la cohesión familiar. El sujeto lírico percata el

desamparo, la intemperie a la que estamos condenados más allá de afectos parentales o fraternos, en el cautiverio de la individualidad y las dudas metafísicas. Transitemos entonces a la segunda fase del periplo, la de la complicación del vínculo paterno en la totalidad de la diégesis que comporta la obra pelaciana.

Este segundo estadio que implica las mudanzas del enlace paterno se inaugura con una estrofa del poema “V” de la colección *Elena y los elementos*. Cual se percibe, hemos retrocedido un libro en la bibliografía de nuestro poeta. Nos ubicamos ahora en la *opera prima*. Los registros paternos en la poesía de Juan Sánchez Peláez acontecen de modo aleatorio, conforme se apersonan en la retentiva del sujeto y sin deparar en una exposición cronológica de los cambios que sufre la figura. Aquí, por ejemplo, el padre es asumido como una autoridad dominante a la que el hijo, desde el vértice de su inocencia, semeja temer. Esta investidura traerá los bemoles que le corresponden, sus efectos negativos en la perspectiva del mundo idealizado que el infante guarda de la pareja, sus padres. El divorcio fractura esta capa de armonía incorruptible. Así, para hallar consuelo en la generalización de tamaño acontecimiento y la objetividad que le facilite comprender la situación en el marco de un fenómeno social, la voz lírica hace extensivos los hechos al «mundo» que la rodea, pluralizando las cosas y encontrando alivio en el mal de muchos:

Y después, ¿te acuerdas?

Yo me acuerdo

Tu madre subyugada por tu padre.

Y después, ¿te acuerdas?

Yo me acuerdo

Todas las madres del mundo subyugadas por todos los
padres del mundo.

Y después, ¿te acuerdas?

Yo me acuerdo

Todas las madres del mundo divorciadas de todos los
padres del mundo.

Lo único cierto es que priva la decepción, el desencanto. El ambiente familiar que fue presentado en la etapa inicial de la evolución de la figura del padre ha quedado atrás con su aureola de concordia, ingenuidad y calidez. Llamativa resulta la repetición del sintagma «Yo me acuerdo», mediante el cual se da a entender que el trago amargo por la separación de los progenitores constituye un estigma de la memoria, una marca indeleble que trae a colación, una y otra vez, esa insalvable fisura en los anales de la felicidad. El bardo de Guárico, hay que insistir, escribe desde la retentiva y muchas de las peripecias, lamentables o no, que emergen a sus poemas, se exponen a partir de tal condición y a través de ese velo. Pero, trasladados al tiempo diegético en que tienen verificativo estos momentos desafortunados, todo encuentra la forma del misterio para ser comprendido a cabalidad, de manera que la persona literaria —vertida en un niño o un adolescente—, no percibe sino los síntomas del conflicto, la extraña conducta de los adultos que terminan cebando su culpa en él. Los excesos de atención que le son prodigados acaban siendo un tanto sospechosos. Detrás de ello se oculta la inminencia de un cisma. Nos invita a conjeturarlo la estrofa que sigue a la recién transcrita y cuya gradación, que aquilataremos, parafrasea con gesto paródico la crónica de la creación del mundo contenida en el Génesis bíblico:

Y el primer día le daban palmaditas a tu hombro

Y el segundo día le daban palmaditas a tu vientre

Y el tercer día le daban palmaditas a tu frente

Y el cuarto día no tenías hombro

Y el quinto día no tenías vientre

Y el sexto día no tenías frente
Sino enigmas inválidos,
enigmas a flor de piel.

Pero habrá que esperar hasta la pieza “VIII” del volumen *Animal de costumbre* para asistir a la consumación de la separación física del padre. El poeta se aproxima a este crucial momento en la relación del sujeto poético con su progenitor con no poca ironía. El rasgo avala la distancia con la que se visita dicho episodio. El recuerdo, de nuevo, ha servido para aligerar los hechos y asumírselos con sosiego. Por algo la voz lírica aprovecha la coyuntura para declarar o reiterar al padre el cariño que le reserva. No obstante, se trata del texto que expresa con mayor evidencia la indefinida ausencia del progenitor, que se ha venido perfilando desde los pasajes previos. La indefinición de esta ausencia, que semeja prolongarse ya para siempre, dado que no recibimos más noticia, la apuntala el par de recomendaciones que el padre le otorga al hijo antes de marcharse, circunscritas prácticamente a lo profesional. El hijo parece haber crecido y su progenitor, en vísperas de cruzar el Atlántico al mudar de país, lo convida a ejercer con responsabilidad sus estudios para sobrevivir con dignidad a los vaivenes del azar y las condiciones de sobrevivencia. Se respira, pues, un aire de reconciliación durante la partida del padre, al punto de que el sujeto desmitifica los consejos del progenitor, considerándolos ilusos, para abocarse a ratificar su «amor» a quien le ha concedido la existencia, otrora lo colmó de alegrías y, lo crucial, una identidad, una memoria. Lo que importa es, después de todo, que el vínculo sanguíneo, a pesar de la distancia que separa a padre e hijo, continúa intacto como una inmarcesible raíz. Veamos:

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.

Por dicha experiencia de años anteriores

Van y vienen voces ligadas a ti,

Padre.

Y me basta ahora y siempre

El salvoconducto de tu sangre

Mi partida de nacimiento con las inscripciones dúctiles

Del otro reino.

Ahora te digo:

No tengo títulos

Tiemblo cada vez que me abrazan

Aún

No cuelgo en la carnicería.

Y ésta es mi réplica

(Para ti):

Un sentimiento diáfano de amor

Una hermosa carta que no envió.

La remembranza se desvela otra vez cual punto de mira: «Van y vienen voces ligadas a ti, / Padre.» Y, para legitimar aun más el indisoluble lazo que relaciona a uno y otro, la voz parlante entronca el vínculo biológico con la predestinación nombrada bajo el rótulo de «otro reino». La pieza irradia, como sucede con el poema “VII” de la misma colección, ternura y humanidad, sólo que ahora tanto el progenitor como su vástago se

muestran vulnerables a los reveses del tiempo. La madurez los ha igualado. Se hablan de tú a tú como dos amigos que conocen bien sus respectivas limitaciones y se saben mutuamente finitos. No obstante, la nota sarcástica parece modificar, en el último par de módulos, el tono de la composición. En ausencia del padre, el hijo se asincera para admitir carecer de credenciales para afrontar el futuro; no solamente eso, insinúa estar padeciendo incluso dificultades para sobrellevar la vida diaria: «Aún / No cuelgo en la carnicería», leemos. Mas, para el desenlace, se impone la gravedad del afecto cuando, habiendo confesado no poseer ni siquiera «títulos», el yo lírico reafirma sin tapujos su apego emocional hacia el progenitor, aunque éste no llegue a enterarse, pues el poema no es sino una misiva que el remitente decide nunca enviar.

Recalemos, finalmente, en el tercer material del segundo tramo evolutivo de la figura paterna. Se trata de la pieza “Diálogo y recuerdo”, cuya localización nos remite a *Elena y los elementos*, de 1951. Ahí, en un bloque de apariencia prosística, topamos con una ligazón del sujeto poético con la orfandad, o bien, con una autodefinición que éste hace de sí en el contexto de la ficción. En sentido estricto, no estamos ante una directa eclosión de la paternidad, sino frente a una situación que la supone. El pasaje entraña una problemática instrumentada por la carencia, de la cual se desprende una secuencia en la que distintos ámbitos semánticos se involucran en una desconcertante proposición que se aclara en un segmento que pone en la balanza la disyuntiva entre reposo y desvarío. La variedad de sustantivos y calificativos, de naturaleza opuesta, sugieren, por así decirlo, el horizonte que diferenciará los conceptos ponderados. La orfandad que mencionamos arriba forma parte de tamaño dilema o, mejor dicho, lo fecunda, abriendo el módulo estrófico. La alusión a la prescindencia del ente paterno resulta indicativa de un conflicto, al menos dramático, en el marco de la trama, por lo que hay elementos para postular su tratamiento crítico. Apreciémoslo:

Huérfano, y sin trompeta, y la mujer que abre su entrecejo
y es una potestad engañosa y el día que es una nube
efímera, y tú que vienes en el Fasto, Es lo natural,
Simplemente reposas o desvarías.

Igual, el pasaje esgrime una orfandad ilusoria, pero al menos textualmente válida en tanto nominada, aunque la ambigüedad nos impida elucidar si se trata de la madre o el padre; sin embargo, considerando los antecedentes, todo apunta que la figura puesta aquí en duda compete a la paterna, cuestionada ya en la pieza “V” del mismo libro. El poeta frisa casi los 30 años de edad al editar dicho volumen, por lo que las supuestas decepciones, sinsabores o desánimos experimentados por el yo poético, homologado con el autor, han tenido ya verificativo. Así pues, el trozo recién citado, y los restantes de la *opera prima*, no encarnan sino una mirada retrospectiva del sujeto literario hacia el pasado suyo, a la luz —o tal vez valiera escribir a la sombra—, de la relación con el padre que, cual vimos, suele resolverse positivamente, sin *hard feelings*, como patentan el texto “VIII” de *Animal de costumbre* que hemos transcrito, donde el hijo reitera su «amor» al progenitor que se ha marchado a España. Más adelante, en la fracción “III” de “Imágenes”, poema recogido en la colección *Por cuál causa o nostalgia*, de 1981, nos enteraremos que el padre se encontraba al noroeste del país, en Galicia:

Esta es la abeja: Zumba en el fruto elegido
Esta vez es mi padre: Me espera en Vigo

(frente a los humanos debe transcurrir
y hacerme señas)

Si el progenitor aguarda al hijo al otro lado del mar, es porque las aguas han vuelto a su nivel. Sin embargo, dado el contenido del paréntesis, la voz parlante juega con la posibilidad de su muerte: el padre es un fantasma o un espíritu y, como tal, invisible y ubicuo a los demás. El humor del «hacerme señas» sirve para minimizar la añoranza o el melodrama.

Y, partiendo de la codificación de la figura paterna tal un espectro, pasamos al último tramo que comporta su desarrollo, el de la abstracción o sublimación que, cual dijimos, acaba por encubrir la o tornarla más hermética, inasible a la prosopografía, como sí parece acontecer con la madre, quien, pese a la idealización de la que también es objeto de parte del sujeto poético, termina por sucumbir a la concreción del círculo doméstico, la inmediatez consuetudinaria. Desde “Experiencias menos objetivas”, un poema del libro *Elena y los elementos*, advertimos un sugestivo bloque en prosa, que de hecho constituye el cierre del texto, donde este tratamiento encuentra antecedentes:

Un fantasma —muy amable por cierto— mece suavemente mis
cabellos. Y su ternura de león estrangulado sobre la vía láctea
no volverá jamás.

Puede que nos equivoquemos, pero dadas las propiedades del ente y las acciones que ejecuta, a la par de su metamorfosis estelar, todo indica que el trasgo embona con el perfil de la figura que analizamos, la paterna, y las condiciones en la existencia del yo lírico, que hemos planteado con anterioridad. Pero queremos referirnos, entrando en materia, a la pieza “Elegía”, de *Rasgos comunes*, específicamente a dos versos y al título del texto que, igual que el previo, fortalecen el sesgo de nuestras suposiciones al enfatizar la eminente naturaleza personalísima de la locución. No podemos aducir que el poema sea de forma exclusiva un sentido recordatorio del progenitor, pero sí que la

noción del padre embona con la circunstancia anímica y la tónica que implica la utilización de la modalidad poemática que involucra el rótulo, correspondiente a la vocalización del duelo o el quiebro interior. Veamos las líneas:

Sobre nuestra angustia el aura vertical de la
quimera
Padre en la penumbra sin comienzo ni fin

Palabras clave para desmontar la percepción de nuestro tema: «angustia», «quimera», «Padre», «penumbra». Lo curioso es que el progenitor no se manifiesta, si prestamos atención, como un catalizador de la «angustia», sino lo contrario, hace las veces de su compensador. En los momentos difíciles, las horas bajas, el «aura vertical» del padre, aunque sea una «quimera», se aparece para combatirlos; es, por decirlo así, consuelo, paliativo. Su epifanía, igual que la de cualquier espectro delineado por la imaginación y el deseo, e incluso la fe, radica en la atemporalidad, motivo por el cual renace «sin comienzo ni fin» en un rincón de la habitación o en el quicio de la puerta, iluminados con el ilegible resplandor del aparecido. El padre radica en el limbo de la conciencia, o bien, en el inconsciente, por lo que su presencia se activa tan pronto el sujeto lírico la evoca. El ciclo de toda esta crónica de sentimientos encontrados tenderá a culminar en un dístico de la pieza “Narraciones”, del volumen *Filiación oscura*, cuando madre y padre vuelvan a coincidir en la iniciativa de la persona literaria que, en la mente o la realidad, se dirige a la morada de la infancia, que él llama «la casa de mis padres», o sea, el asentamiento originario, la sede del núcleo familiar que se verá fraccionado con la partida del progenitor o la separación. La figura paterna regresa a su acepción primigenia, la de la unidad edénica, articulada por la mancomunidad de los padres y los

parabienes del escenario silvestre que tanto inciden en la configuración del imaginario pelaciano. Observemos el pasaje:

Escojo la vereda del río.

Piso duro en la casa de mis padres.

Más allá del perdón o el resentimiento, la lealtad o el bienestar interior, la figura del padre trasciende peripecias y, de modo quizá un poco vago, la relación del progenitor con el hijo armoniza mediante la decantación de los mejores recuerdos compartidos. Y, aprovechando esta apocatástasis de los padres de nuestro sujeto en la obra que nos ocupa, pasemos a aquilatar la figura materna.

5.2.2 El vínculo materno.

La afluencia de la figura materna en Juan Sánchez Peláez no muestra lo que pudiera constituir un despliegue diacrónico, como acontece en el caso del padre, sino variadas situaciones en las que se mantiene, en el fondo, una inmutable concepción de nuestro personaje, la progenitora. La madre cambia de circunstancia, eso sí, mas no renuncia a ser la misma. La incondicionalidad para con el hijo, o con el mundo, es la virtud que la caracteriza. Siempre está ahí, en casa, el asentamiento de su tribu. Nunca se ausenta ni aleja de la expectativa del sujeto poético que la requiere y nombra, que la sabe en el sitio exacto como propiciadora del confort, guardiana de los sueños y depositaria de la identidad. Debido a ésta última función, la denominación adopta igualmente los usos de la metáfora. El autor refiere una madre biológica y una madre representacional. La madre es también una presencia natural o una entidad orgánica que, gracias al influjo o a las suscitaciones que inspiran la conciencia textual o el discurso profesado, ostenta

propiedades de índole venerativa. Como sea, el término exuda vida, adopta cualidades vivificadoras, ya por su noble ascendencia erótica, indicio protector y relación con los íconos del parto. Lo veremos más adelante. Por ahora nos enfocaremos a discurrir por aquellos poemas que modelan a la madre biológica en oposición a la simbólica, con la cual, no obstante, comparte determinados atributos, algunos ya aludidos: laboriosidad, prodigio, dádiva. Así, dividiremos nuestro itinerario en ambos rubros. Aunque resulta imposible obtener una hipotiposis de la progenitora, iremos completando en cada uno de los pasajes en los que se la mencione un perfil de su conducta de cara al individuo del poema. Hay que consignar, en suma, que tanto el padre como la madre, y los otros seres entrañables que concurren a los textos son, como quien dice, entrevistados. Tal es, al cabo, el ángulo del que se les aprecia o, mejor dicho, la calidad de la impresión que nos hacemos. Más que visualizados en su aspecto físico, estos personajes se dibujan en otra dimensión, la de la altura moral. Su injerencia en la escritura del venezolano nos hereda no una fotografía sino una etopeya, una radiografía del pensamiento y la actitud colectiva que forjó y rodeó un temperamento durante sus primeras nociones del mundo y que, por lo mismo, a expensas de la memoria, derivarían en arquetipos del trato humano, en imperecederas formas de dignificación.

Las apariciones iniciales de la madre biológica las observamos desde *Elena y los elementos*, el primer libro del autor. Inmediatamente, en la pieza “II”, se atraviesa el registro inaugural. En el dístico de salida la voz poética —vertida en la de un niño y donde resuenan los ecos de un yo lírico probablemente autobiográfico— se expresa en los siguientes términos:

Yo di muerte al estrangulado

A pesar de sus signos de indeleble fatiga.

Yo frisaba cinco años de vida

¿Me engendró una cigarra en el verano?

Era un día maldito.

Mi madre no logró reconocirme.

Al margen de que intentemos averiguar quién es «el estrangulado», hay que admitir que el poema involucra una singular tensión dramática. Hay señales de violencia, en tanto símil, en paridad con la edad que denota el yo lírico, la de apenas «cinco años». A la vez, la madre se manifiesta como elemento contrastivo del comportamiento del hijo. Él mismo dice: «Mi madre no logró reconocirme». Ante el violento espectáculo del infante, la progenitora responde con extrañamiento, porque encarna, por apuntarlo de un modo, el bien, la medida, el orden, en oposición a la extrema reacción del niño. Relacionando estos conceptos para definir las connotaciones de la madre no queremos sino ampliar el espectro de sus posibles significaciones. «Era un día maldito», enuncia la voz parlante que, de pronto, siendo todavía la de un pequeño, intuye que una fuerza ajena, una voluntad alterna que escapa a su entendimiento, lo posee; entonces, actúa. La madre —rectora de los buenos modales— queda sorprendida, anonadada. Estamos frente a una reivindicación del temple o de la obstinación como facetas ocultas, o no, del individuo: «Carácter es destino», enuncia Heráclito, y su apotegma parece devenir la cuña de la pieza. El persistente canto de la «cigarra», en pleno verano abrumador, emerge como un vívido síntoma ambiental. No obstante, pese a la perplejidad que la embarga, la madre se comporta a la medida de la circunstancia. El hijo nos ofrece un ensayo de la determinación que, después, lo llevará a decantarse por el camino de la poesía, la opción de vida para los perturbados por los demonios de la inspiración y el verbo imaginativo. Mientras, la progenitora experimentará el desplante, el de la trama,

desde la misión sin reveses que implica la maternidad, tornándose un contrapunto en la anécdota sobre el autodescubrimiento del infante, que deberá tantear sus límites o los insondables abismos del inconsciente y los deseos tozudos, plantando cara a ese muro de las lamentaciones que será el *rôle* instructivo, correccional de la madre. Ella asume por el momento el norte, la brújula de navegación, aportando a la situación la cordura y comprensión que reclamará la ira, la impredecible cólera del hijo —en un remedo de Aquiles— como una afirmación de carácter.

Esta idea de la progenitora como una imagen de contención y mansedumbre la vemos irrumpir en un pasaje que ya revisamos con anterioridad en el apartado sobre la figura paterna. Nos referimos al poema “V” de la misma colección que el texto previo y, concretamente, a ese bloque estrófico donde se ventilan de manera crítica los usos del padre en lo tocante a su trato con la cónyuge. En dicho retazo se pone también a consideración la paciencia del sujeto poético, un chaval, como supuesta víctima de las fricciones entre padre y madre, aunque éstas no se encuentren claramente manifiestas y constituyan una conjetura en la óptica de la voz enunciativa. Ante el papel activo del padre, la madre semeja cumplir aparentemente uno pasivo, dejándose someter por el marido o acatando conformemente su misión de ama de casa, según la perspectiva del hijo, su apreciación de los hechos como testigo privilegiado al ser parte sustancial del ámbito familiar. Sin embargo, es necesario matizar que lo que en la madre puede asumirse como defecto —complicidad acerca de su desventaja en la balanza del yugo marital—, cabe revertirlo para hacerlo ver un reflejo de su desinteresada servicialidad bajo el amparo de la autoridad viril. Pero todo depende del punto de mira. Atendamos de nuevo los versos comentados:

Y después, ¿te acuerdas?

Yo me acuerdo

Tu madre subyugada por tu padre.
Y después, ¿te acuerdas?
Yo me acuerdo
Todas las madres del mundo subyugadas por todos los
padres del mundo.
Y después, ¿te acuerdas?
Yo me acuerdo
Todas las madres del mundo divorciadas de todos los
padres del mundo.

La voz poética exalta, visiblemente, el estoicismo de la progenitora; se compadece de ella, pero sin lástimas de por medio, pues hasta en él mismo, en nuestro sujeto lírico, repercuten los efectos del conflicto, derivando una barrera en que van a estrellarse los remordimientos de los adultos que están al tanto de los hipotéticos roces de la pareja. Simultáneamente, los mayores intentan disimular las cosas para evitar decepciones en el chico. Tras un calvario de atenciones y halagos —que remonta irónicamente a las divinales jornadas de La Creación—, o tras acabar convertido en el amable sumidero de la secuela, el muchacho sospecha, espabilado o intuitivo, y suscribe, recordemos, lo que sigue:

Y el primer día le daban palmaditas a tu hombro
Y el segundo día le daban palmaditas a tu vientre
Y el tercer día le daban palmaditas a tu frente
Y el cuarto día no tenías hombro
Y el quinto día no tenías vientre
Y el sexto día no tenías frente
Sino enigmas inválidos,
enigmas a flor de piel.

Los «enigmas» son esas intrigas que la persona literaria presagia alrededor suyo, esos pruritos interiores que lo inquietan por dentro. Entre la resignación de la madre y los barruntos del hijo, se levanta un puente solidario, un vínculo unificador por el cual la comezón de los sucesos empieza a sobrellevarse por encima de cualquier variante de sufrimiento. No hay recriminaciones mutuas. El chico sintetiza ambas figuras, la de la progenitora y su vástago, mediante el prisma de una misma problemática compartida desde posiciones distintas, pero igualmente tensas. El silencio queda ahí tal una forma de comunicación que ratifica la continuidad del drama y, subrepticamente, la sintonía de la madre con el hijo, sometidos quizás inconscientemente a la hegemonía patriarcal del ámbito privado, una costumbre que echa raíces en la cultura doméstica u hogareña de ciertas sociedades americanas, de generación en generación.

Mudando de libro y circunstancia, tenemos en *Animal de costumbre*, de 1959, tres piezas que siguen enriqueciendo nuestro registro. En la primera, el poema “XIV”, la figura materna abandona definitivamente los tópicos de la diligencia y la resistencia cotidianos para expiar su entrega, a merced de la voz poética, mediante el tratamiento místico dispuesto por la percepción del sujeto, el hijo, obnubilado por la incógnita que le deparan la práctica devocional y la fe cristiana. La progenitora es, por decirlo así, lavada, purificada en el magín del niño que la atisba en el cielo o ascendiendo, como los mártires y los eremitas, al reino del más allá. Impera en el texto, desde luego, un resabio de fantasía que es justo destacar: la intacta floración de la mirada infantil que prescinde del razonamiento para alzar castillos en el aire. Sánchez Peláez aspira a ello: mostrar de modo auténtico, y por tanto simple y fluido, una creencia de antiguo, la leyenda íntima, personal, de la madre que, orando, remontaba el firmamento para unirse con los santos patronos a que se encomendaba. El plano de este lienzo verbal

nos reserva, pues, dos posturas centrales: la de la progenitora que se eleva y suspende, y la de su vástago que, metido en cama antes de caer dormido, arrullado por el rezo, la observa, a la madre, subir en una nube (por agregar un elemento ficticio relativo a la atmósfera del poema) hasta ser acogida por la indemne esfera del paraíso. Veámoslo:

Mi madre me decía:

Hay que rezar por el *Ánima Sola*

Hay que rezarle a San Marcos de León.

Yo me quedaba confuso.

San Marcos de León era un guerrero

Que nos defendía en el cielo,

Con lanzas y escudos.

Y ella, mi madre,

Podía huir

Hacia esa gran isla de las alturas

Misteriosamente protegida.

La mirada del niño despoja a la progenitora de cualquier lastre e impureza; toda ella es pneuma, espíritu que, de tan ligero, tiende a gravitar en el ambiente, atraído por el destinatario de las peticiones, el auditor de sus letanías: «San Marcos de León». En el entorno del hijo es su madre únicamente quien sirve en olor de santidad o, al menos, posee las cualidades humanas para satisfacer a cabalidad los mandamientos del credo. La mamá es, en reducidas cuentas, el ser bondadoso que merece estar cerca de Dios, dado que su mismo vástago la ha visto fungir con entereza, sacrificio y entrega como el alma de casa; mas no sólo por esto, sino también porque intenta inducir al hijo por

dicho camino, el de la solicitud y gratitud divinas y, de igual manera, el de rogar por vía de la plegaria la intermediación, la intercesión de los santos. Lo cierto es que, para fines del texto, la devoción de la progenitora, en particular, semeja fomentar más que otra cosa la fabulación del infante, que la recrea con sencillo aparato, pero *ad hoc* con los ingredientes gráficos del tema. No obstante, soslayando estas inferencias, lo que el sujeto consigue en realidad es cuajar una sublimación de la figura materna a expensas de sus avezadas convicciones religiosas y virtudes humanas.

La segunda pieza que ponderaremos es la “XVI” de la colección en jaque. Aquí la madre desciende del firmamento del hijo y se incorpora a departir con la familia o los amigos, o bien, se la ve socializando y, por ende, su afluencia nos resulta palpable, terrenal o, siendo más exactos, natural. La figura del padre se halla ausente, por lo que suponemos que el círculo en el cual se la ubica, durante un afable lapso de recreo, no es sino el de un grupo de conocidos o de parientes que toman parte en la conversación en las holgadas estancias del domicilio. Nuestro sujeto lírico, el niño, retoza por ahí, con el hermano, jugueteando con el «velocípedo» y una exótica ave de palo. Las notas adicionales, que no advertimos en los textos anteriores, son las del bosquejo de una escenografía doméstica y la del interés que la progenitora muestra por el hijo, que va portar el nombre del autor: «Juan». Nos asomamos, pues, a la casa de los Sánchez Peláez y, a la vez, asistimos a una efusión de los proyectos que la madre anhela para su infante. El sujeto retendrá en mente estos conmovedores matices del momento para volcarlos *a posteriori* en el poema. Quizá por ello nos ubicamos frente a un material cargado de nostalgia, pese a su vívida reproducción del episodio. Observemos entero el poema:

Mi hermano Abel sacudía a los espantapájaros.

Mi madre charlaba en los largos vestíbulos,

Y paseaba en el aire
Un navío de plata.

A su alrededor
Y más allá de los balcones,
Había un extenso círculo
Con hermosos caballos.

Yo quiero que Juan trasponga sus límites, y juegue como los otros niños —
dice mi madre; y con mi hermano salgo a la calle; voy a París en velocípedo
y a París en la cola de un papagayo, y no provocho ningún incendio, y me
siento lleno de vida.

Libre alguna vez de mi tristeza.
Libre de este sordo caracol.

La travesura del pequeño «Juan» se antoja risible, opacada luego por la esperanza que semeja invadir sus impulsos viajeros. Empero, el último tramo de la pieza, un dístico anafórico, echa de menos la inocencia de aquellos tiempos, de la cual no queda más que la inmutable coraza de la «tristeza». Resalta entonces, recapitulando, la atención que la madre parece concentrar en su vástago, haciéndolo presa de afanes e ilusiones. Este orgullo materno para con el crío lo vemos también despuntar en el pórtico del texto “XXII” del mismo volumen, *Animal de costumbre*, cuando la persona literaria se compara, volviendo al componente zoológico, con un «cachorro», vislumbrando a la progenitora como la loba romana que vela celosamente por sus nenes adoptivos, sólo que aquí el poeta invierte los papeles, asumiendo el yo poético la investidura fáunica. Atendámoslo:

Mi madre tiene ante sí

Su cachorro sano, brillante, como la espuma del paraíso;

Después de tales versos tienen cabida aquellos en los que se relaciona la presencia del padre contemplando una «arboleda» en el generoso parterre de una vacación. En esta imagen a dos, la progenitora posa con su hijo como una *madonna* del *Quattrocento*. En un vivo paradigma de maternidad, se respira ahí ternura y protección. No obstante, pareciera estar el propio sujeto más orgulloso de la madre, o del trato que se entiende ella le depara. Estamos, pues, ante un retrospectivo autorretrato del sujeto, a la sazón mozuelo, como un rollizo Cupido en las rodillas de Afrodita, por nivelar los paralelos con un referente pagano. Mas no conforme con intercalar un «cachorro», la voz suma en un alarde de conceptualización al cuadrado, otro ejemplo comparativo —el de la «espuma», y nada menos que la del «paraíso», es decir, las nubes—, gracias a lo cual la descripción recobra la tentativa de pureza de la pieza mística que revisamos en el párrafo anterior a éste.

Para culminar el recorrido por aquellos poemas en que se recurre a la madre biológica, traigamos de nuevo a colación un brevísimo pasaje del texto “Narraciones”, del volumen *Filiación oscura*, en el cual se menciona la morada de los progenitores del personaje enunciador, visitada ficticia o verdaderamente por éste. ¿Viajes físicos o de un abrir y cerrar de ojos? El desenlace del material que referimos comportará la siguiente línea: «La mano se abre a la vanidad del recuerdo.» Así, en la magia de la palma que se despeja a la vista del sujeto, ensanchada por la obsesiva alquimia de la retentiva, discerniremos el despliegue de los viejos escenarios, de los más afectuosos foros del pasado. Se escinde el espacio y, en el llano de la mano abierta a la ansiedad del que rememora, se presenta con nitidez un radiante capítulo:

Escojo la vereda del río.

Piso duro en la casa de mis padres.

Miento.

Estoy en el sur, estoy más allá, muevo las aguas.

El hombre titubea, regresa sobre sus pasos; la inquietud es patente en la crispación de las «aguas», alteradas por el sobresalto de un ánimo trémulo. Estamos ante la tercera de las piezas en las que concurren padre y madre: la primera, el poema “V” de *Elena y los elementos*, donde figura la estrofa de la subyugación y el divorcio; la segunda, el texto “XXII” de *Animal de costumbre* en que se observa a los padres compartiendo las áreas comunes de la residencia: la madre con su hijo enfrente como un «cachorro» y la «espuma del paraíso», regordete y angelical; el padre, con la mirada puesta en una «arboleda». Ahora han transcurrido los años y el sujeto lírico se encuentra de pronto corriendo el telón de la memoria para sumarse a la ya remota masía familiar desde la inmovilidad de la remembranza o la movilidad del trayecto hacia las tierras de la saga particular. Ya en *La terre et les rêveries du repos*, de 1948, Bachelard nos habló de la casa natal y la casa onírica, declarando que

Entre toutes les *choses* du passé, c’est peut-être la maison qui s’évoque le mieux ³⁰⁴

No es que la voz poética deforme los hechos o las representaciones del pretérito, sino que el intangible mundo de lo que sucedió tiempo atrás —tejido de sombras— adopta repentinamente prioridad sobre la alternativa temática del presente, anteponiendo su eterna vigencia mediante la legitimidad de las causas íntimas difíciles de proscribir,

³⁰⁴ *La terre et les rêveries du repos*, Librairie José Corti, Paris, 1988, p. 96.

dado su carácter esencial. En el poema citado, el último en que se aprecia confluir a los progenitores tal una sola entidad, nuestra persona literaria clausura el circuito de la afluencia parental uniendo a sus padres en la supremacía simbólica de la casa que fue propiedad de ambos. Con ello ve cumplido el anhelo de fusión, perpetuando de esta guisa la proximidad, la pertenencia mutua de padre y madre a través del espacio que compartieron.

Y con este párrafo entramos a explorar el estrato de la maternidad metafórica, cuya definición viene a utilizarse para expresar otra idea u otro nivel de contenido que no atañe precisamente al literal en que asumida la maternidad biológica. Comenzamos trayendo a la página un segmento del poema “VIII” —subtitulado Primera Juventud— de la colección *Lo huidizo y permanente*. Hay que acercarse al texto entero, una prosa parva, a fin de enmarcar con fortuna la declaración y aquilatar el contraste que opera el tramo que nos interesa. En síntesis, la anécdota reseña la oposición de las edades: la del brío, la euforia y el optimismo, junto a la del escepticismo, la relatividad y, sobre todo, el desencanto. En vez de luminosidades alentadoras y habitables resplandores, el sepia del año en agonía, la soledad, el reflejo espúreo. Por su contribución y necesidad obvios, el sol es tratado como una añorada deidad de género femenino, a causa de su potencial apto para remediar, tal una madre salutífera y generosa, la suma global de nuestros pesares y carencias. Cotejémoslo:

Qué fuerte esperanza, me decías. Y flotábamos en las nubes
del recinto dichoso. A uno y otro lado, la cascada luminosa
de mi amor. Elegí el flanco justo donde brilla el río. Por
breve lapso salté hacia el destello no esquivo. Ahora es
el otoño que horada mi casa solitaria, el espejismo de la
visión a espaldas de nuestra reina madre el sol.

Tanto el vocablo «madre» como el término «sol» resultan consagrados a razón de su respectiva vinculación con el concepto de «reina» que los honra y promueve al rango de una entidad panteísta que se distingue por su incidencia tutelar en una cosmovisión astrológica del entorno. Lo curioso es la transferencia de género que experimenta la denominación «sol», cuya identidad sexual —como acontece con las divinidades— se ubica arriba de las opciones. Tanto la firmeza andrógina como la autoridad estrógena se coluden para infundir completud a la formulación, que el bardo pretende desplegar en toda su omnipotencia resolutive. El fragmento V del poema “En fin”, de *Rasgos comunes*, encauza un tratamiento similar para aludir a la lluvia, que no se la menciona pero que se le adivina por la calidad de los verbos, sustantivos y, principalmente, las sensaciones que se ahí intentan plasmar. Aunque no se explicita una veneración del fenómeno pluvial, sí se lo exalta a partir de su personificación o, más bien dicho, de su metamorfosis fáunica manifiesta en el tipo de acercamiento que se le depara al yo poético. Como una gata maternal la madre, que es la lluvia, enjuaga al crío o, mejor, al sujeto, con el fluido de su precipitación, el manto líquido de su epifanía:

Esta madre con saliva y vestido taciturno,

lame mi pómulo;

 toca el rayo que cuelga entre ambos

 y es

 comienzo y fin.

Se dilata en mis dedos para prometerme

el dios de soslayo

y la luz por los poros abiertos.

Para mi sed y mis vasijas grandes

en nombre del silencio de las palabras

con sonido o color o énfasis

el tallo virgen, único, que oye y sesea

contra el viento.

Hemos transcrito íntegra la pieza con el propósito de compulsar nuestros comentarios. Mediante este parangón, Sánchez Peláez renueva su filiación con el medio ambiente o las efusiones de la meteorología. El arquetipo de la progenitora cobra las propiedades de la madre naturaleza, trascendiendo de lo concreto a lo vasto, lo vital a lo animista, ensanchando así los horizontes semánticos de la aplicación.

Otra de las referencias con que se topa el registro la conforma, en sintonía con las acepciones de la tierra como uno de los más difundidos símiles de la maternidad, la del parto y conceptos aledaños. La palabra clave es aquí el «surco», que despierta distintos sentidos: siembra, germinación, cosecha; e, igualmente, nacimiento. El texto “Condicional”, de *Rasgos comunes*, recoge el ejemplo, donde la figura materna se induce por una de sus funciones primordiales. Se trata de un sintagma; no obstante, pese a la dificultad hermenéutica del pasaje, eslabonado con segmentos de sintaxis

telegráfica, presentimos la positiva manipulación del componente en juego gracias al marco discursivo que aglutina el poema. El «surco madre» surge tal una condición a la que se aboca la voz para apoyar el grado de complicación de su planteamiento; sin embargo, dicho sintagma mantiene intacto su valor en semejante conflicto, hallándose al margen de cualquier ambigüedad y eventualidad, propios de la trama, para encarnar una suerte de entidad ulterior a la que la persona literaria acude nominalmente para medir los impedimentos que la determinan. Acerquémonos a los renglones indicados, parte de una pieza en prosa de puntuación y espaciamiento heterodoxos:

y me reconozco indemne si abjuro del latigazo el sufrimiento
las inhibiciones de persona a persona si fijo fuera de tono
en fila surco madre mi socorrida mustia aureola evanescente

El mensaje de índole procreativa, depositado en la expresión «surco madre», fomenta una lectura benéfica, o al menos vitalista y erótica, bajo la amenaza de contingencia que irradia la tónica de la pieza. No es el caso del material “El círculo se abre”, que inaugura la misma colección y donde la delimitación significativa de la figura materna transferida a tropo deviene más específica, unilateral. La última acepción de nuestro registro encubre a la memoria, ese dominio al que mucho adeuda la poesía de Juan Sánchez Peláez y gracias al cual suelen resucitar sistemáticamente los naufragios y las alegrías. La retentiva es la otra gran madre en la obra del bardo de Guárico porque le reitera el origen, le otorga conciencia de sí y le permite contener, en suma, el pasado, que auspicia su noción de la familia y los afectos parentales. La memoria constituye el conjunto del ser, o tal vez debiéramos apuntar, la plenitud de éste, la individualidad totalizada. Transcribimos las líneas, también incardinadas en una prosa:

A fondo, memoria mía, para que no extravíes en la estación final
ni un átomo en las cuentas de la angustiosa cosecha. No te vayas
a olisquear recuerdos, proseguía el encantado jardín; no nos
abandones, reina madre, murmuraba nuestra familia de huérfanos;

Sin los «recuerdos» no existe conciencia de maternidad y, por ende, se incurre en una especie de orfandad identitaria. Tal parece ser el corolario del poeta venezolano. De nueva cuenta la ecuación «reina madre» torna a aparecer, elevando, como ocurrió con el sol en el poema “VIII” de *Lo huidizo y permanente* que citamos atrás, la dignidad de la memoria a escala mayor. Mediante la procuración de este rango, la voz lírica trata de igualar las inmanencias de la realidad objetiva con las del orden interior, alineando su correspondiente urgencia con el poderoso influjo que ejercen las connotaciones de los vocablos *reina* y *madre*.

5.2.3 El vínculo fraterno y otros seres entrañables.

Virando de enlace afectivo, ingresamos ahora a ponderar aquellos poemas en que el autor confiere importancia locutiva al lazo que el sujeto establece con su hermano, o el modelo que éste representa, así como con la nodriza, que pasa a integrar la familia no en la perspectiva sanguínea o política, sino propedéutica y, claro, emocional. Hay que agregar, también, la injerencia de la profesora de nuestro personaje, que se hace presente a través del recuerdo; e, igualmente, la afluencia de ese plural anónimo, pero imprescindible en calidad de colectivo, que son las amistades y los antepasados. Así, este tercer apartado de subcapítulo que ha venido discurriendo en torno a los prójimos sentimentales del sujeto lírico que ampara la escritura de Juan Sánchez Peláez, se fija itinerar por semejante archipiélago de personalidades que sin duda ahorman su galería

íntima; esto sin considerar las diversas facetas que adopta la mujer de rostro y nombre en el sustrato de los textos, una asignatura ya tratada en otro momento de este trabajo. En un primer plano comentaremos materiales referentes al hermano, la nodriza y la profesora, y, en un segundo, los que conciernen a las amistades y los antepasados. Empezando entonces por el principio, tenemos que la cuña del componente fraterno encuentra cabida en dos piezas de época diferente, lo cual implica distancias de índole atmosférica, narrativa, tonal y, por supuesto, propositiva. En orden cronológico, nos topamos inicialmente con la pieza “XVI” de *Animal de costumbre*, que citamos cuando hablamos de la figura materna. Ahí, madre e hijos toman parte del mismo receso. Es el tiempo de infancia y las pueriles maldades: causar desmanes, escaparse sin permiso a la vía pública. La progenitora vigila a uno y a otro mientras dialoga con alguien: una vecina, una pariente, una comadre. En la fiel estampa que el poeta reproduce aparece insoslayadamente el hermano, que abre el texto con una secuencia por demás risible; después, se lo mira correteando con ese otro chico que es el yo lírico, identificado con el apelativo del autor. El hermano también posee nombre propio y la objetividad que sugiere tratárselo en tercera del singular refuerza el empate de la ficción poética con la verosimilitud, lo cual torna aun más biográfico el perfil del poema. Transcribimos los pasajes en que emerge el elemento que nos incumbe:

Mi hermano Abel sacudía a los espantapájaros.

Mi madre charlaba en los largos vestíbulos,

[...]

Yo quiero que Juan trasponga sus límites, y juegue como
los otros niños —dice mi madre; y con mi hermano salgo
a la calle; voy a París en velocípedo y a París en la cola de

un papagayo, y no provoco ningún incendio, y me siento
lleno de vida.

Libre alguna vez de mi tristeza.

Libre de este sordo caracol.

El hermano Abel es consubstancial a la placidez de la mocedad, cargada de la típica hiperacción, audacia e ilusión. En el desenlace, la voz parlante confiesa la recurrencia del episodio tal un modo de eludir la «tristeza», concediéndole de esta guisa sincronía, aislándolo de las incesantes decepciones de la vida adulta. El lazo fraterno se vuelve aquí, pues, un emblema del paraíso intemporal que constituye, en un cerrar de ojos o un parpadeo, un viaje a los momentos de la niñez, obsesivos por regeneradores.

En otra latitud de la obra pelaciana tiene verificativo la restante pieza fraternal que mencionábamos. Se trata del texto “Preámbulo”, de la colección *Rasgos comunes*. Las circunstancias se han modificado. Ahora estamos frente a una lectura crítica de, al parecer, la realidad social. Impera la ironía y, hacia el final, la nota de extrañamiento incrementa su mordacidad, sin llegar, claro está, a exacerbarse. El poema destaca por su contención, producto de la austeridad de medios con que se ha compuesto. Apenas nueve líneas versales de arte menor lo articulan, desprovistas todas ellas de adjetivos, salvo una. Las palabras caen verticalmente como el síntoma formal, o poemático, de la escasez que se denuncia en la composición. En dicha tesitura, el procesamiento de la figura fraterna encuentra por encuadre una situación diametralmente opuesta, hostil a la candidez que advertimos en el anterior ejemplo. No obstante, hay que distinguir el concurso de la solidaridad que subyace en uno de los renglones, «solloza hermano», por medio del cual la voz poética busca un eco a su denuncia, afianzada en la relación

de parentesco que priva entre las entidades involucradas. Contra la desgracia, una sola actitud, sea queja o lamento, la reconfortante condición de unidad:

Prueba la taza sin sopa

ya no hay sopa

solloza hermano

prueba el traje

bien hecho

a tu medida

te cuelga te sobra por

la solapa

nos falta sopa.

La pieza está zurcida de contrastes. La carencia resalta por la afluencia negativa del vocablo «sopa», aunada a otros verbos y sustantivos que denotan abundancia y, a la vez, compostura y descompostura, regularidad y anomalía, tales como «bien hecho», «te cuelga», «te sobra», «nos falta». Pero, insistiendo, resarzamos la participación de la hermandad como un estado idóneo para sobrellevar las embestidas del hambre y los reductos de la contingencia. No hay que descartar, finalmente, la posibilidad alterna

de que la aplicación del término «hermano» funja, por otra parte, como sinónimo del prójimo, compañero, semejante, camarada, en un afán por acudir a esta denominación cuasi-religiosa para dirimir la indignancia con las nomenclaturas del trato bondadoso, amable o, en suma, fraternizador, y afirmar con ello, todavía más, el deje sarcástico. Independientemente de los propósitos de uso del vocabulario, lo cierto es que el poeta ha conseguido asumir dicho vínculo afectivo desde un par de poemas de intenciones y entramado disímulo que, pese a su lejanía en el tiempo cronológico y diegético de la trayectoria pelaciana, conservan incólume la noción de hermandad, no obstante la munificencia o la penuria que se respira en los respectivos ambientes de los textos. El yo poético evoluciona y padece nuevas y desalentadoras peripecias, enfrenta, sí, el mundo, pero transfiere de una empresa a otra, de un reto a otro reto, el bagaje de los afectos primordiales, los de sesgo familiar, núcleo de su identidad, que nunca o jamás olvida, sino que aprovecha para lavarse en salud y reestablecerse; es decir, mantenerse moralmente erguido.

Transitemos ahora del estrato sanguíneo al del cariño extrafamiliar, pero igual de restaurador que aquél y en donde localizaremos el papel de la nodriza, la profesora, las amistades y los antepasados que, punto y aparte de su rango genealógico, se hallan físicamente más distantes, aunque presentes mental y genéticamente. Detengámonos en Felipa, la aya de nuestro individuo y segunda madre. La pieza “XIX” de *Animal de costumbre* nos la muestra tal una presencia confesional a la que el sujeto recurre para cebar la vocalización de sus cuitas. A la vez, podemos advertir en el retrato moral que deducimos a entre líneas una suerte de ser luminoso que abarca con su muy generosa y comprensiva personalidad la memoria del sujeto parlante, quien, en un momento de desolación, a solas, en su cuarto de paredes eventualmente iluminadas pero no vívidas ni alegres, invoca a la «Querida Felipa», o bien, intenta entablar con ella un diálogo

telepático o disponer una misiva oral, a través de ciertos motivos zoológicos y florales cuya ausencia delata la imposibilidad de conciliar los ánimos o consumir el coloquio de almas por encima de las distancias, ya que se entiende que nuestro personaje y la nodriza se encuentran separados. Veámoslo:

Es inútil la queja
Mejor sería hablar de esta región tan pintoresca;

Debo servirme de mí
Como si tuviera revelaciones que comunicar.

Es inútil la queja
Querida Felipa,
Pero
En este hotel donde ahora vivo
No hay siquiera un loro menudito.

El sol golpea en los muros, pero
Adentro
No se encienden tulipanes,
No se enciende nunca una lámpara.

La voz poética echa de menos el «loro menudito» y los «tulipanes», embajadores de un ecosistema con el que se ha convivido durante largo tiempo, o desde siempre, y en el cual se cifran las expectativas, los presupuestos de la dicha consuetudinaria. He ahí, en parte, las dos causas de la «queja». Lo crucial a destacar es que tales elementos, de profundas implicaciones candorosas, están destinados a cumplir más que una función

decorativa u ornamental, por lo que su misión reside en restituir, finalmente, la calma, hacer regresar las aguas a su nivel de bienestar y apaciguamiento, neutralizando de un modo la angustia. La nana es relacionada, pues, con este par de componentes sonoros y plásticos, animales y vegetales, en los que cabe el consuelo. Sólo queda, entonces, y provisionalmente, opción para el desahogo. Esta misma feliz significación que cobra la injerencia de Felipa se ratificará años después, en la fracción I del poema “En fin”, de *Rasgos comunes*, cuando, bajo la carpa de las constelaciones, la nodriza reaparece, probablemente ya fallecida, transformada en un astro cintilante. El poeta mitifica a su cuidadora de infancia elevándola a coeficiente cosmogónico que, con su característica simpatía, ejecuta «el tamunangue», danza típica de la region de Lara, en Venezuela, que conjunta ingredientes autóctonos, coloniales y afrocaribeños:

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 baile el tamunangue.

El poeta se encomienda, de nueva cuenta, a su nodriza, sólo que ahora nominándola a partir del abanico de atributos y dignidades que la definen en el universo psíquico y afectivo de la persona literaria. Contra el «miedo» y la «inquietud», el «clamor» y la «melancolía», Juan Sánchez Peláez impone el parapeto de su recuerdo de Felipa, que, proveniente del principio y el confín de los tiempos, o sea, de la muerte y las edades remotas, posee las claves para oponer resistencia a la inanición. La nana se desvela, pues, como una entidad memorial que ampara los desvaríos del sujeto, dueña de la *sindéresis* y el entusiasmo, la solemnidad y el baile: Minerva y Dionisos.

Cambiando de rumbo con la profesora de nuestro individuo, tangencialmente recordada desde una actualidad ensombrecida por los desajustes que nos lega el tópico del *temps fugit*, verifiquemos en qué medida se consuma la correspondencia entre el vínculo afectivo y el episodio traído a colación. Para empezar, hay que anunciar que nos acercaremos a la pieza “XX” de *Animal de costumbre*, donde comprobamos hasta qué punto Sánchez Peláez contrae una deuda emocional con su inalienable pasado, en el cual destaca casi siempre el período de la infancia, embebido de alegrías genuinas y aparentemente interminables, descubrimientos y misterios cuya dificultad infunde un horizonte de esperanza para resolverlos. En el poema que veremos, el sujeto parlante echa de menos sus instrumentos didácticos en la lección de aritmética, rastro tangible del instante vivido y, en un plano metaliterario, correlato de una ensoñación preterida ubicada en el coto de la niñez y, en términos escolares, en las escalas de la educación básica ligadas a la revelación del mundo y los prolegómenos de su asimilación. Sin más preámbulo, valoremos el texto:

Por paradójico que así sea... (decía mi maestra)

Luego cabalgaría sin darse cuenta

A través de pupilas enigmáticas,

Uniendo las cifras del ábaco,
Las breves islas
Ilusorias de nuestro mundo.

Hoy puedo subir
Hacia la alta colina verde
Donde la cascada resplandece.

Sin embargo, no me considero feliz.
No regresaré nunca hasta mi ábaco de madera.

Ya no tengo la inocencia de mis primeros años.

Una lámpara se tambalea en el tiempo.

El vagabundo también grita de un bosque a otro
Y conoce
Más a fondo
El olvido.

Desde la primera línea despunta la figura de la pedagoga, cuya frase «Por paradójico que así sea» se vuelve el puerto de partida de la pieza, mas, sobre todo, de la fuga del yo poético, a la sazón un mozuelo, hacia las altas esferas de la divagación vacacional que tanta ilusión prodigaban. Lo sugiere el anacoluto que sucede al verso de apertura, reforzado con el uso de la tercera persona con que la voz relatora se autorefiere. Ya para el tercer bloque estrófico la trama se actualiza y la primera persona asume el hilo narrativo. El contenido es muy explícito; sin embargo, los últimos renglones siembran la intriga con un ingenioso planteamiento sobre la desmemoria o la desprogramación

histórica a base de apuntalar «el olvido». La disposición de las líneas, que gotean una a una, infunden de igual manera la idea de la caída libre al «fondo» de lo irreversible que significa la fluidez de los años y, en efecto, el extraviado edén de lo irrecuperable, no obstante la fijeza del paisaje y su «cascada resplandeciente» que no puede resarcir la vieja circunstancia trayendo consigo a los compañeros de clase y la apódosis de la profesora: «Por paradójico que así sea». El siguiente poema, titulado “Variaciones II” y recogido en *Rasgos comunes*, es intertexto y prosificación casi entera del previo. De hecho, el material se repite hasta «ábaco de madera» (modificación de por medio), de donde, para este nuevo caso, se emprende una desacralización del *lapsus* nostálgico, la incontenible morriña, para equilibrar la carga evocativa y sortear el melodrama, una de las tácticas sorpresivas más características de nuestro poeta, dado a la convulsión tonal y la vuelta de tuerca de cualquier desenlace predecible. Observemos:

Por paradójico que así sea... (decía mi maestra). Luego cabalgaría sin darse cuenta, a través de pupilas enigmáticas, uniendo las cifras del ábaco, las breves islas ilusorias de nuestro mundo. Hoy puedo subir hacia la alta colina verde donde la cascada resplandece. Sin embargo, no regresaré nunca hasta mi ábaco de madera. Saco la lengua para no encontrarme melancólico o llamando a ciegas. ¡Las murmurantes voces, como el gorjeo de un pájaro, ellas, entre las ramas profundas y ligeras de un árbol a otro!

La imagen de la «maestra» —así se estila llamar al profesor en América Latina— se perfila, en ambos poemas, como una irrupción nominal que catapultase un episodio vital de particular relevancia, mismo que terminara por ratificar la conmoción que el individuo prosigue experimentando con determinados recuerdos y los personajes que los representan.

E ingresamos así a la órbita de las amistades, ese registro grupal en el que se engloban los rostros sin apelativo que vendrán a constituir para el sujeto una segunda familia, dada la cercanía afectiva que los trances difíciles o ratos de juerga, según la época, han ido consolidando. Ya desde *Elena y los elementos*, en un pasaje de la pieza “Retrato de la bella desconocida”, atisbamos la filtración del vínculo en un puñado de proposiciones que oscilan entre la condena y la liberación, el olvido y la emergencia. El panorama de arranque es otra vez la infancia y pensar en las amistades semeja una suerte de antídoto contra las crisis de soledad. La voz lírica evoca a los compañeros, que abandonan el limbo de la memoria —esa insondable caverna de sorpresas— para unirse al yo poético como entidades inmunes, invulnerables a la tentación, a usanza de un coro angelical, pese a las implicaciones de la «prisión», cualquiera que venga a ser su connotación. Apreciémoslo:

Me empeño en descifrar este enigma de la infancia.

Mis amigos salen del oscuro firmamento

Mis amigos reclusos en una antigua prisión me hablan

Quiero en vano el corcel del mar, el girasol de tu risa

El demonio me visita en esta madriguera, mis amigos son

puros e inermes.

Otra de las suscitaciones del término en juego ocurre en el libro posterior, *Animal de costumbre*, en concreto el poema “XXVI”. Ahí nuestro personaje remonta nuevamente los mares de la memoria para toparse con la escena de una vacación donde interviene una mujer, «La Extraña», y la célula de camaradas. El mismo versículo establece los tiempos en su pórtico. La reminiscencia del momento, o del cónclave fraternizador, se enlaza con las condiciones de su atmósfera meteorológica, que con no poca nostalgia

es también consignada para añorar, parejamente, un estado sensorial relacionado con el optimismo y la vitalidad de otros lustros. Veamos los pasajes de interés:

La Extraña mueve el fulgor de mi sien.

Oh donna, Oh madonna, I love you.

[...]

Parece que fue ayer. Veo de nuevo el puerto. Amigos que
 extienden el índice, y grandes abanicos, como una lluvia
 desde las terrazas.

La secuencia, por demás fotográfica, destila curiosidad juvenil y una sutil manera de entregarse a disfrutar los aderezos del entorno —la playa—, retratado con el finísimo esmero plástico de un óleo impresionista. Hay, entonces, una profunda implicación de las amistades en la retención de los plácidos instantes del yo poético, como si éstas se encontrasen fielmente aherrojadas a los procesos de búsqueda y reafirmación que no cesan de involucran la aventura y el esparcimiento, es decir, sin importar la naturaleza de la coyuntura. La persona literaria desvela los arcanos del gozo y el dolor junto con su prójimo entrañable. El ocio recalca en el hedonismo, pero igual en la penitencia y la resignación. La pieza “Uno se queda aquí”, del volumen esencial *Rasgos comunes*, apuntala en uno de sus renglones dicha estimación. Como la casa o el hogar, la rutina o adicción a ciertos sitios; como el terruño y como la costumbre, los compañeros son consubstanciales a uno, de manera que es algo menos que imposible renunciar a ellos por cambiar de hábitat, mudar de ciudad, morir lejos. Ahí está su hombro para llorar, ahí su mano para celebrar brindando. Apreciemos las líneas comentadas:

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, aun en puerto seguro, a los brazos de la alta y baja marea.

Las amistades son, en el discurso pelaciano, una constante en el terreno de los afectos poetizados. Igual que el padre, la madre, el hermano Abel, la aya Felipa y la maestra, las amistades consolidan la galería de apegos del poeta venezolano, humanizando así, todavía más, el carácter hermético de su obra, muy poco dado a la ventilación diáfana o directa de las emociones. El título del poema recién citado justifica veladamente la imprescindible contribución vital de la camaradería. Tras valorar lo que se tiene, “uno se queda aquí” por los amigos, verdadera ancla de amor. Ese parece ser el mensaje. A este respecto cabe traer a colación un pasaje del escolio de Herrera —contenido en las célebres *Anotaciones*— a la “Epístola” de Garcilaso, poema-carta que éste dirige a su amigo Juan Boscán:

Es l'amistad una onesta comunión de voluntad perpetua. Salustio, en la *Conjuración de Catilina* [XX, 14], dize que aquélla es firme amistad cuando quiere uno lo mesmo que su amigo i no quiere lo que él dexa de querer.³⁰⁵

La afirmación del historiador romano puede resultar un tanto exagerada, pero sin duda ilustra las implicaciones afectivas que conlleva el sentimiento amistoso, mismo que articula estos lazos adhesivos, estas cohesiones en torno a la «voluntad perpetua» y las voliciones compartidas. De ahí que Montaigne, por su lado, hablara ya de cuatro tipos

³⁰⁵ *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, edición de Inoria Pepe y José María Reyes, colección Letras Hispánicas, Cátedra, Madrid, 2001, p. 669.

distintos de amistad —natural, social, hospitalaria y amorosa³⁰⁶—, sin que la suma de ellos garantice la pureza del sentimiento fraterno, basado no precisamente en el rédito, la contraprestación o el provecho, sino en el desinterés.

Pasemos ahora a sondear la relación que el sujeto enunciator mantiene con sus antepasados, de los que su aportación se disgrega en dos funciones primordiales: la de servir como intercesores, en el marco de una visión mágica y trascendentalista de la experiencia terrena; y la encarnar otras entidades que fungen a su vez como motivos figurativos para legitimar un temperamento. Cual sea, en ambos casos los antepasados ostentan atributos, por así decirlo, semidivinos, incidiendo en la expectativa del yo lírico de un modo que altera, aunque metafóricamente, las leyes naturales. Más allá de las razones retóricas que puedan alegarse, se presiente un sistema de creencias basado en la actividad ultraterrena y la visión mítica. Los difuntos participan del orden de los mortales, envían señales mediante la hipersensibilidad del individuo que reserva una confianza en el poder rectificador de las ánimas. Lo ausente y lo presente se traslapan. Los espíritus de los muertos y vivos se mueven en el mismo tablero, el mismo nivel de conciencia. Un versículo del poema “Mitología de la ciudad y el mar”, del libro de *Elena y los elementos*, nos habla, eso sí, de una condición esencial para que prive esta concordia entre uno y otro estrato, el de la realidad tangible y el de los pneumas en circulación, que Sánchez Peláez vincula con el inevitable proceso descompositivo que padecen los cuerpos bajo la tierra, inmerso a su vez en el ciclo evolutivo del universo. No está de más recordar aquí que el segmento rimbaudiano citado a continuación será apelado por el venezolano en torno al tema que comentamos. Las líneas pertenecen al poema “Voyelles”, primer terceto, versos 10 y 11:

³⁰⁶ “De l’amitié” [Livre I, Chapitre XXVIII], *Les Essais*, Presses Universitaires de France, Paris, 1965, p. 184.

Paix des pâtis semés d'animaux, paix des rides
Que l'alchimie imprime aux grands fronts studieux;³⁰⁷

La semejanza, que más bien sería paráfrasis, se afianza cuando apreciamos que aquel verso que precede al que transcribiremos de Sánchez Peláez es el siguiente:

Paz para las campiñas sembradas de animales preciosos.

Y veamos ahora sí el pasaje que nos interesa:

Paz para mis antepasados de ojos dulces asidos al cuenco
de astros desarraigados.

Pero tan pronto el poeta logra fijar a los antepasados en un contexto específico, desde el cual velan telepáticamente como ángeles de la guarda, la denominación se desdobra en otras situaciones, escenografías, posiciones o encuadres que minan la cohesión del término. Los frutos de esta fragmentación constituyen la nueva genealogía de nuestro personaje que cabría asumir como una serie de tomas poéticas respecto a cuyo signo la voz parlante aspira a justificar, como escribíamos arriba, su temperamento. Se trata de una estrofa del texto “Profundidad del amor”, de la mencionada *opera prima*. El autor está por alcanzar 30 años y, de algún modo, insinúa, quizás inconscientemente, reinventar los símbolos de su ascendencia sanguínea, patriótica o gremial. Valoremos el pasaje que nos incumbe, donde se aprecia la asunción metafórica de las variadas acepciones de la parentalía:

³⁰⁷ *Obra poética completa*, traducción de Miguel Casado y Eduardo Moga, DVD Ediciones, Barcelona, 2007, p. 162.

Por antepasados, los parques que sueñan en la nieve, los
árboles que incitan a la más grande melancolía, las puertas
de oxígeno que estremece la bruma cálida del sur, la mujer
fatal cuya espalda se inclina dulcemente en las riberas
sombrias.

El coeficiente ecológico y el principio femenino, asignaturas perennes en la escritura del bardo de Guárico, están ahí manifiestas. Desde *Elena y los elementos*, su pulsión lírica tiembla al contacto de esos temas que cimentan, por un lado, el edificio de una trayectoria, y, por el otro, inseminan el genoma de una poesía fuertemente atraída por el tratamiento de la «melancolía»; la visitación tropológica de la vegetación y de los fenómenos ambientales, y de la física y ontológica de la «mujer» por vía del erotismo, la maternidad y la veneración de la femineidad como causa fundante. Los antepasados se revelan aquí, pues, tal una especie de predestinación en lo poético y moral.

Dijimos que los antepasados influyen mágicamente entre nuestro sujeto lírico y los conflictos que éste parece confrontar en la diégesis del texto. Las piezas “IV” y “Retrato de la bella desconocida”, de la misma colección del párrafo anterior, guardan un par de versículos que respaldan este uso. Pese a la adversidad que experimenta, la injerencia de nuestra denominación reconstituye al yo poético o le concede seguridad. Hablaríamos, en resumidas cuentas, de una especie de *deus ex machina* que ocurre en el lapso exacto, o sea, en el de la «derrota» que avanza sobre uno. La desventaja no es vista, entonces, de forma definitiva sino provisional, mientras que el individuo viene a convocar a los ancestros, confía en el más allá, ese conjunto de fuerzas invisibles que pueden concentrar su reivindicación o relativizar la negatividad del conflicto. Veamos el primer ejemplo citado:

Yo atravesaba las negras colinas de un desconocido
país.

Yo era lúcido en la derrota. Mis antepasados me
entregaban las armas del combate.

Hay un resabio de orgullo en la actitud de soportar el obnubilamiento, sobre todo si se posee una fe absoluta en la dimensión ulterior que tarde o temprano permitirá verlo abolido. Estamos ante una paradoja que, tras el punto y seguido del vocablo que sigue al vocablo «derrota», mencionado arriba, halla argumentación en la funcionalidad del registro, los antepasados, que revitalizan a la persona literaria con la concesión de una panoplia, emblema de la autodefensa. En el delirio de la batalla o el combate interior, el personaje encuentra una puerta de salida, la luz de la intermediación extraordinaria, de lo cual se tiene plena conciencia, de ahí que el individuo sea «lúcido» en paridad con la “pérdida” que permanecerá entredicha en el resto de la trama. La línea que se lee a continuación, y la concerniente al desenlace, aportan ciertas pautas que facilitan resolver la decantación del poema. Las «armas» representan el abanico de valores, de conceptos y de principios de carácter deontológico que le permiten al sujeto contrastar su criterio con el extravío que parecen mostrar los acontecimientos de la vida secular censurados indirectamente, dicho sea, por la voz relatora. Sopesemos los segmentos, separados por un asterisco:

Yo rehuí el universo por una gran injusticia.

*

El mármol se despide del hombre porque éste
es una estatua irreverente.

En el otro texto que relacionamos, “Retrato de la bella desconocida”, se declara, aun con mayor explicitéz, la necesidad cooperativa de los antepasados. Frente a la «visita» del «demonio», ahora el individuo es un espectro, o bien, ha llegado a tal luego de la purga de alguna “tentación”. La analogía no cesa de ser paródica. Sin embargo, hay un instante en que la voz poética, abrumada por el desespero, baraja la posibilidad de rogar auxilio a quienes lo han precedido en el periplo vital, familia o antepasados, y que, poseyendo la ubicuidad de los muertos podrían, compadecidos de él, socorrerlo del suplicio. Veámoslo:

El demonio me visita en esta madriguera, mis amigos son
puros e inermes.

Puedo detenerme como un fantasma, solicitar de mis
antepasados que vengan en mi ayuda.

Para resultar visible a la instancia que evoca, nuestro personaje propone mimetizarse, adquirir consistencia de holograma y comunicarse visual, gráficamente con aquellas invisibles potencias del azar, la física o el destino. Así, Sánchez Peláez se aproxima a este registro de una manera radical, involucrando a la persona literaria en lo orgánico y metafísico, en lo entrañable y ontológico, donde la gama de facetas que integran de modo pleno al ser hallan cabida en toda su verticalidad: inframundo, mundo y, desde luego, estrato superior. El remedo dantesco.

Y, para culminar nuestro itinerario en torno a los enlaces afectivos que expone el bardo de Guárico, pasaremos revista a un vínculo a caballo entre aquel de carácter sanguíneo y el ambiguo que constituyen los antepasados. Nos referimos a los abuelos, una categoría de la que hasta este punto habíamos prescindido. Estamos, sin embargo, ante un colectivo que aporta cruciales elementos para intuir los criterios psíquicos del personaje: las preocupaciones y adhesiones, inquietudes y obsesiones. Comenzaremos ponderando la fracción II de la pieza “Signos primarios”, de *Rasgos comunes*, en la que sobresale el tema del entendimiento remoto entre abuelos y descendientes, en el supuesto de las enormes diferencias que privan entre las de la época que vivieron unos y en la que residen otros. El abismo de tiempo y alternativas de asumir sentimientos deviene, pues, el argumento del texto. La voz parlante reconoce tal varianza, o la da por un hecho, cimentando sobre ella la intriga. No obstante, las diferencias permiten la comunicación, es decir, la utilización de otros medios que presuntamente violentan la mortuoria dormitación en que se encuentran inmersos los abuelos. De nueva cuenta, Juan Sánchez Peláez semeja añorar los antiguos modos de sentir de los ancestros y los contrapone al pragmatismo y la desgarradura, la trivialidad y la acepción demasiado carnal de la felicidad y el dolor que parece albergar la conducta del hombre actual. En el fondo, asistimos a una paridad entre el pensamiento civilizado y, por así decir, el pensamiento primitivo que, al menos en el texto, desemboca en una dicotomía que únicamente puede salvarse a través de artificio contemporáneo o la medida de antaño. Observemos la pieza íntegra:

¿Atizaron leña aquí, dádivas o leyendas tus abuelos? A ellos les tocó en su momento vivir de otra forma, y aún en sus horas vacías por nosotros, su tristeza es inconsciente amoroso. Nuestra adhesión que es de huesos, médula y espuma visceral, los despierta del más largo sueño. Tenemos dos opciones frente a ellos, la fidelidad y el candor, y

durante el diálogo, sacudir la memoria a merced de nuestro ayer o mostrarles un delgado volumen de estrellas errantes aquí en la tierra, o fanáticas rosas muertas con el fuego oscuro que bordea los precipicios.

Lo que sí es palpable es el retorno de la acción ritualística en el montaje pelaciano, pero impregnado esta ocasión de una espontaneidad que elude la fórmula simbólica para calar en el estambre de las emociones interpersonales, la templanza anímica y, quizás en consecuencia, comportar un velado estoicismo. El autor relaciona entonces tales virtudes con la etopeya de los abuelos que sirve de paradigma a las mudanzas de la actualidad o el presente. Esta mirada de corto alcance que define, por el contrario, la conciencia del individuo en la Tierra, limitada a la vez por su misma condición de mortal, tornará a repetirse en el trozo IX del poema “Por cuál causa o nostalgia”, que otorga título al volumen homónimo. El *status* de los abuelos es de nuevo exaltado como un paradero de ancho diámetro, o sea, de holgada visión y diáfana perspectiva. Mientras la voz lírica lamenta el no precisamente óptimo confinamiento y la estrechez de miras de la experiencia vital, los muertos se hallan disfrutando ya de otro régimen espiritual, asumiendo en la experiencia orgánica, también ya consumada, el punto de partida de una acepción más simple y profunda, frugal y trascendente de la existencia. Un deje pesimista recorre dicho tratamiento, en detrimento, por supuesto, de la vida terrena, zurcido de inútiles afanes y en favor de un sano conformismo. En suma, no se trata sino del tópico del pequeño mundo del hombre, cuya necesidad de «hacer real tu verdadero nombre» es desproporcional al verdadero y definitivo paradero de nuestros deseos:

Lo inmediato

claro y fugitivo

marcharse a otro país. Sin embargo, hay que anotar que los sentimientos del hijo al progenitor se mantienen intactos, orbitando en torno a la remembranza plácida en las proximidades de la naturaleza. La madre, muy en cambio, suele encarnar un modelo de cuidado y apego presencial, de sublimación y acatamiento de su designio. Entre el pragmatismo del padre y la escrupulosidad de la progenitora, nutrida en la diligencia y la devoción, nuestro yo poético dibuja el perfil de sus padres. Vinculado también a la memoria del origen, el hermano Abel será el más viejo cómplice del sujeto, por lo que estará siempre ligado a las instantáneas del regocijo y, sobre todo, a valores positivos, tales como la solidaridad y la lealtad. No olvidemos que la memoria preservará en el individuo lo mejor de estos seres; o, planteado de modo distinto, la reminiscencia de la familia es para el autor el filtro esencial para destilar una recepción amable, grata y benévola de estas figuras, toda vez que la retentiva constituye para Sánchez Peláez el santuario de su identidad. Así, podríamos conjeturar que lo que aflora en la memoria, o sobrevive a ella, constituye ya de entrada el repertorio de la locución amorosa. El fenómeno aplica, igualmente, para la aya Felipa y, asimismo, la profesora, que arriban al poema gracias a la labor de la memoria que las convoca nítidamente a fin de ser ponderadas en el cuadro de su respectiva sincronía, al margen de historiales comunes. Debido a esto, cada una de estas figuras adquiere un peso único en las remembranzas del sujeto, justificando su autonomía y legitimando su relación con él. Las amistades acentúan más la gravedad del vínculo afectivo del discurso pelaciano, humanizando el tejido poético, dotándolo de una conmoción que rebasa el mero ejercicio recordatorio. Por lo demás, ya los antepasados llegan a respaldar el fundamento de las convicciones del individuo, asegurando su transmisión a través de los conductos más indicados y efectivos para tal propósito: la tradición, el cuño de la descendencia.

Ahora bien, por cuanto atañe a los rastros del surrealismo —y mejor todavía, del surrealismo meridional— en los contenidos que se han consignado a lo largo de estas páginas, tenemos que el conjunto de recuerdos y visiones que el sujeto auspicia de sus relaciones parentales y amistosas, así como de sus respectivos afectos, integra lo que podríamos considerar un imaginario familiar y fraterno que echa hondas raíces en el lejano tiempo de la infancia. En virtud de esta condición memorialística de las relaciones y los afectos con las personas más cercanas de nuestro personaje, y por qué no, de nuestro autor, la visitación que se hace de algunos de estos emotivos vínculos comporta una cuota de onirismo en función de la distancia cronológica que ostenta el origen de tales reminiscencias. No sabemos hasta qué punto se trastocan las estampas de los recuerdos de la madre, el padre, la aya, el hermano y las amistades; pero sí que podemos apreciar que surgen de un estado de fruición comparable al de la ensoñación, o bien, al de una suerte de entusiasmo delirante. El efecto: una atmósfera de candidez y conmovedora luminosidad por lo que respecta a la resucitación de los sentimientos positivos. En cuanto a los negativos, la ironía y el humor negro pasan de nuevo revista a las trepidaciones de la trama. No es casual, pues, que la expresión de los apegos que prendan el ánimo del yo poético tengan por canal el uso de la imagen, quizá el recurso capital de la típica composición surrealista. Juan Sánchez Peláez aglutina hasta en su tratamiento de la emotividad la retórica axial del movimiento bretoniano, mismo que logra trascender mediante la afluencia de nuevos códigos ilustrativos, nuevos motivos de índole entrañable que otorgan a la propuesta del venezolano un matiz idiosincrático que, a la vez, ponen de manifiesto un temperamento y una sensibilidad. ¿Cuáles? Los de las sociedades hispanas de América Latina, centradas en torno del papel fundante desempeñado por esa zona franca de los vínculos parentales, fraternos, amistosos que, dicho sea, resultan indiscriminadamente efusivos. La meridionalidad del surrealismo

pelaciano queda, entonces, provisionalmente justificada a través de las implicaciones locales de sus rasgos, atributos y facultades. Sitiando las polaridades que rigen el gran texto de la vanguardia creacionista, *Altazor*, Paco Tovar escribe sobre Huidobro unas palabras que podrían resumir este perfil de la lírica pelaciana. Apunta Tovar que

En este orden fragmentado y digresivo, nos atrevemos a considerar *Altazor* dentro de un proceso de conocimiento que recoge, bien entendida, la idea de la modernidad, proponiendo una actitud personal y una práctica poética en sintonía con un particular creacionismo, arriesgando con ese mestizaje, a todas luces universal y cosmopolita, un localismo plenamente asumido, capaz de ampliar sus horizontes más allá de cualquier rancia y estricta postura indigenista, así como de saltarse limpiamente las barreras de una larga sumisión colonial.³⁰⁸

Mientras el inconsciente trabaja puliendo las imágenes del recuerdo y alumbrando la proyección de los mitos personales, el lazo unitivo que el individuo mantiene con sus personajes ratifica la vigencia de los afectos y, por ende, afianza el tejido sentimental de la lírica que nos ocupa. Por otra parte, la calidad anecdótica de algunos momentos poéticos adquiere, en el contexto del imaginario familiar que mencionamos, un valor simbólico que eleva la narración por encima de las particularidades, acercándola a la universalidad de la esfera mítica, legendaria, en la que todas las peripecias humanas, por nimias que parezcan, hallan una razón de ser. De ahí que los nombres propios, por ejemplo, cobren en la poesía de Juan Sánchez Peláez el revelador sentido de un signo evocador por excelencia, tal como lo veremos en el subcapítulo que sigue.

³⁰⁸ “Ciertos registros románticos en *Altazor*, de Vicente Huidobro... quizás”, *Actas del XXIX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, Promociones y Publicaciones Universitarias, Barcelona, 1994, p. 1173.

5.3 EVOCACIÓN, ADVOCACIÓN E INVOCACIÓN.

Dando continuidad al hilo de las particularidades valoradas en las páginas anteriores con el acercamiento a los enlaces humanos que componen el reparto afectivo de la poesía de Juan Sánchez Peláez, ponderaremos ahora, en los párrafos siguientes, las denominaciones que reciben algunos de los enlaces y la peculiaridad de la tensión que logran encauzar a la trama. No se trata, pues, de aquilatar el nombre por sí mismo, en la afasia que conlleva su aislamiento, sino de relacionarlo con su contexto para atisbar su calado. Hay que aclarar, sin embargo, que la procuración de la nominación propia no tiene por móvil ningún tipo de funcionalidad operativa más que la necesidad del autor por recurrir a ella tal una forma de honestidad para con la situación y el actor que inspiró el poema o el sentido en que figura. El poeta no asume en el onomástico una táctica de patetismo, o bien, un recurso de conmoción a través de la empatía; no, su nomenclatura, por distinta que sea la peripecia, el sustantivo o ente que designen, responde a un ejercicio de fidelidad con la experiencia poética, la cual, por sí, corre ya el riesgo de transfiguración en el proceso de confección figurativa a la que sometido el texto literario. El nombre pudiera ser columbrado, entonces, como un sedimento de circunstancia que ha propulsado el poema, rastro de aquel lejano pero efervescente o intenso episodio de realidad que inspiró la pieza lírica. De ahí el interés de acercarnos al, en apariencia insustancial, rubro de los motes personales y referentes a santorales, lugares geográficos y ciertos autores axiales de la literatura y el arte consignados en los versos del venezolano. Evocación, advocación e invocación se cumplen, así, en la medida que encarnan las acciones a expensas de las cuales se verifican y sacian las denominaciones en jaque, esgrimidas con un propósito específico. Antes de pasar a

explorar el ámbito de los nombres personales definiremos los vocablos que encabezan el rótulo del subcapítulo para evitar confusiones y esclarecer el trasfondo conceptual en que nos moveremos. La Real Academia Española entiende por evocación «Traer algo a la memoria o a la imaginación», y, en una acepción sofisticada, «Llamar a los espíritus y a los muertos, suponiéndolos capaces de acudir a los conjuros», mientras que por la advocación se comprende «Tutela, protección o patrocinio de la divinidad o de los santos a la comunidad o institución que toma su nombre» y, también por otro lado, «Denominación complementaria que se aplica al nombre de una persona divina o santa y que se refiere a determinado misterio, virtud o atributos suyos a momentos especiales de su vida, a lugares vinculados a su presencia o al hallazgo de una imagen suya». Y, para afianzar nuestro asedio, la palabra invocación significa «Demandar ayuda mediante una súplica vehemente» y «parte en que el poeta pide inspiración a una deidad o musa». Entre estos tres registros potestativos, la balsa de nuestro marco teórico tenderá a conducirse. Sin mayor preámbulo, entremos en materia.

5.3.1 Los nombres personales.

Para llevar a cabo la aquilatación de los nombres personales que concurren a la poesía del bardo de Altagracia de Orituco, empecemos por establecer un orden. En principio, nos abocaremos a tratar los nombres femeninos, pero no precisamente por competir a este género, sino por suponer de manera homogénea un tratamiento de índole erótico-emocional radicado en la intimidad afectiva y la proximidad sensorial. Posteriormente abordaremos los onomásticos relativos a otro grado de sentimentalidad, como es, en concreto, la fraternal y de cariño materno. Posteriormente, daremos paso a una tercera división nominal en la que tendrán acogida amistades, colegas, compañeros de causa.

Y, para finiquitar el apartado, discutiremos someramente en torno a los apelativos en que se alude a determinadas entidades personales que carecen de nombre específico a favor de uno descriptivo. Sobra decir que los ejemplos correspondientes a la particular nomenclatura del discurso se encuentran dispersos a lo largo de la obra pelaciana a tal punto que, como lo apreciamos, llegan a constituir una línea de análisis hacia adentro del *corpus* estudiado. De los siete títulos que cohesionan la poesía completa de Juan Sánchez Peláez, *Animal de costumbre*, el segundo, de 1959, amalgama el más amplio número de nombres propios. Ahí acuden, como en ninguna otra colección, los amores, las figuras de la infancia y los camaradas. Seguirán *Elena y los elementos*, de 1951, la *opera prima*, y *Rasgos comunes*, de 1975, el gran libro de la madurez. Poco a poco, el autor va ahondando en una locución tan esencial que prescinde de ciertos registros del mundo, al menos de los anecdóticos. Los nombres quedan atrás, diluyéndose en aras de una argumentación tanto más espiritual, levemente emanada de algunos referentes nominales que impliquen aferramiento a la existencia. No obstante, hay que confesar que los nombres personales siguen proliferando con intenciones que no son *a fortiori* las del hondo lirismo o de la experiencia subjetiva, sino, como lo veremos en los dos apartados que prosiguen a este, los de la hagiografía, la toponimia y los homenajes literarios, donde la nominación, aunque por momentos personalizada, se disgrega con pretensiones metapoéticas, impersonales y descriptivas, basando el despliegue de la acción dramática alrededor no de nombres propios cuanto de términos genéricos de madre, hermano, padre, el mismo yo poético; o igualmente, en torno a determinados sustantivos. Ingreseemos, pues, al estrato de los nombres femeninos, pero no sin poner a consideración unos renglones de Leo Spitzer, ubicados curiosamente en una nota de pie de página, acerca de la fenomenología de los onomásticos:

Los nombres propios, por su semimisteriosa arbitrariedad, por su semiclaridad etimológica y por estar fuera del caudal común de las palabras y asociaciones de la lengua, tienen una *vis magica* que aprovechan las frecuentes listas de nombres en las letanías cristianas e hindúes.³⁰⁹

Nuestros apelativos no están sometidos ahora a ningún remedo de «letanías», salvo en lo tocante a los descriptivos que se verán hacia el final del apartado. Sin embargo, por lo que respecta a la «*vis magica*», hay que apuntar efectivamente que uno de los frutos esperados de la afluencia del nombre personal en la lírica del venezolano sería la del aura mágica que podrían llegar a involucrar como los más comunes y los más fiables instrumentos de evocación. Prueba de ello, dos versos del fragmento I del poema “En fin”, del libro *Rasgos comunes*:

Arduo y reseco clamor,
yo vengo de ti con melancolía en el nombre.

Cinco son los nombres femeninos que parecen habitar la intimidad amorosa y afectiva del sujeto poético en Juan Sánchez Peláez: Ondina, Blanca, Elena, Sirena y Malena, los tres últimos rematados, curiosamente, con el sufijo *ena*. El rótulo que irá a merecer el primer volumen de nuestro poeta da la pauta: *Elena y los elementos*, una colección profundamente influenciada por el surrealismo pero en la que se presiente el aspecto telúrico de la escritura pelaciana, esa mágica irracionalidad que lo acercará a la conciencia primitiva y sus fórmulas propiciatorias más que a la pugna entre la razón y el onirismo que arrebató el sueño a los adeptos de Breton. En esta tesitura, hay algo de antediluviano en la propuesta de *Elena y los elementos*. Para comenzar, el nombre

³⁰⁹ “La enumeración caótica en la poesía moderna”, *Lingüística e historia literaria*, Gredos, Madrid, 1989, p. 259.

propio que se involucra en la denominación del libro, que encuentra su origen en la antigüedad griega, en los horizontes más distantes, y por ello fundantes, de la cultura y literatura occidentales. Elena es, en los poemas homéricos, el móvil de la guerra de Troya; mas, antes que nada, el arquetipo de la belleza femenina. Paris rapta a Helena, mujer de Menelao, porque ésta bien vale una guerra. El apelativo proviene de la voz *helane*, que denota “luz brillante como el sol”. El atributo lumínico aparece, entonces, como atributo de la belleza. Con la intensidad que evoca la del sol, la belleza ilumina. Estamos frente a un orden psíquico que juzga a las entidades de la naturaleza deidades vivientes y pensantes. Es la era de Helios. Lo mismo que el sol, la belleza es venerada y su correspondiente signo es Afrodita, de ahí que la dimensión estética de la mujer, o la del varón, se vuelva tan preciada como un tesoro. Paris secuestra a Helena cual si se tratase de una riqueza incomparable. La expedición de los Atridas es la expedición que tiene por objeto tanto la restitución de un tesoro humano como la del honor de un nombre y de un pueblo. Pero Helena no renuncia a representar lo que su apelativo. El título del libro pelaciano no es, a este respecto, gratuito. El nombre de Elena comporta la hegemonía del fuego, el protagonismo de la llama, uno de los primordiales cuatro elementos asociado a Heráclito y, por siempre, al proceso evolutivo. Es probable que esa sea la connotación que Sánchez Peláez pretende filtrar en el rótulo de su colección inaugural, asentando, desde un principio, su apego a un programa divergente al de los surrealistas en su distanciamiento del mundo contemporáneo y sus emblemas. Nuestro autor profundiza en las edades del hombre para salir en busca de su identidad plena, unitaria, con el medio ambiente y el universo, misma que traerá, por efecto benéfico, una felicidad duradera, firme, del individuo en armonía con el entorno que le concede los dones de la vida. Por ende, no es casual traer de nuevo a colación el argumento de los elementos. No se trata sólo del fuego iluminador, representado por el nombre de

Elena, sino también del agua, la tierra, el aire. El resto de los onomásticos que hemos mencionado, en concreto Ondina y Sirena, tienen ahí su justificación.

Si Elena representa el fuego y sus metáforas, Ondina una entidad híbrida que conjunta el agua y la tierra, aunque con mayor fortuna lo primero que lo segundo, en concordancia con su leyenda. Sánchez Peláez se posiciona ahora en el repertorio de la mitología germánica. El apelativo de Ondina habrá de figurar dos ocasiones en la obra del bardo venezolano: una en *Elena y los elementos*, la otra en *Animal de costumbre*. La primera de ellas incumbe al poema “II”, donde la voz relatora parece confesar a un supuesto auditor de género femenino una especie de narración lírica sobre el pasado del yo poético; o, más que del pasado, de la forma de venir al mundo y saberse vivo, cobrando noción de sí y de lo que le rodea. Entonces, hay un momento en el que la recordación se detiene y el emisor actualiza el tiempo de la trama frente a su receptor:

Sabedlo tú, Ondina ondulante del mar y alga efímera
de la tierra.
Un hombre alto fue al cementerio
Espantó a un perro que ladraba
Su camisa de fuerza lo estrangulaba
Cayó estrangulado.

La estrofa puede sonarnos extraña debido al cambio drástico que implica transitar del vocativo para retomar el hilo del relato sin abrir otro módulo con las últimas cuatro líneas. Estamos ante una variante de anacoluto. Pero lo que atañe es la expresión, por demás reveladora, en la que actúa el nombre. De entrada resulta llamativa la ingeniosa aliteración que producen la denominación y su participio activo, «Ondina ondulante», apoyada exactamente en la funcionalidad del nombre. Ondina: ninfa marítima de las

ondas, las olas, cualidades de las aguas trepidantes o inquietadas. El complemento de «ondulante» le infunde al segmento la viveza que bien le suponemos a la auditora del vocativo que el sujeto define. El verso enlaza el «mar» y la «tierra» en virtud de la incursión que Ondina semeja protagonizar en el fuero del hablante, encarnando de tal guisa dos ecosistemas, como organismo anfibio, pese a que finalmente termine siendo «alga efímera». Ondina es la ola que llega y se marcha, la onda que asciende por el declive de la playa y, una vez en la arena húmeda, se transforma provisionalmente en «alga» hasta que la marea de las circunstancias viene otra vez a recuperarla. Ondina está condicionada por la temporalidad; su permanencia o compañía son eventuales, por lo que los secretos confesionales o las confidencias que le profiere la voz parlante acerca de su pasado íntimo, de sus estigmas temperamentales, se irán con ella, con Ondina, al fondo de las aguas. Aunque la leyenda reza que Ondina es una especie de nereida a la que es imposible procrear críos o ayuntarse con terrícola alguno, a riesgo de perder la inmortalidad o sufrir envejecimiento progresivo, Sánchez Peláez acude a este apelativo para cifrar, pues, el perfil de la mujer con la que comparte los enigmas de su niñez, la convulsividad de sus dudas metafísicas.

La segunda epifanía de Ondina tiene verificativo en el poema “VI” de *Animal de costumbre*, la pieza a la que concurren las manifestaciones de Elena y Sirena. De hecho, las tres denominaciones hallan cabida en una misma estrofa, densificando así el tejido identitario del período sintáctico, dotándolo con un alto voltaje nominativo en el que, paradójicamente, los tres nombres parecen desembocar en una sola persona. Estamos frente al modelo proteico de mujer que desarrollaron los surrealistas en tanto ente inspirador. Ya el escritor Ennio Jiménez Emán ha discurrido sobre la «mujer fugitiva» de Sánchez Peláez que se desdobra en «Diosa-Madre-Novia-Amante»

que invita a ser devorada y poseída, generadora y renovadora de vida, de que hablan antiguas tradiciones, para lograr así el conjuntamiento con cierta forma de energía primordial.³¹⁰

En su famoso poema extenso *Piedra de sol* (1957), Octavio Paz nos refiere una figura femenina que «tienes todos los rostros y ninguno» y que puede encarnar a un tiempo en «Laura, Isabel, Perséfone y María». Jiménez Emán tampoco vacilará en ver en la Elena de Juan Sánchez Peláez la Nadja y la Melusina de André Breton, personajes de la novela homónima *Nadja* (1928) y de la obra en prosa *Arcane 17* (1944). Aludimos, en palabras del crítico, a

la dama feérica y fugitiva, especie de deidad que nos inicia en el arcano misterioso del universo.³¹¹

A este respecto, no podemos olvidar destacar la debilidad de las vanguardias, y de sus precursores parnasianos y simbolistas, por los apelativos de mujer. He ahí *Aurélia*, de Gérard de Nerval, *nouvelle* de 1855, y el título de ciertos poemas de Arthur Rimbaud, cualquiera su papel: “Invocation à Vénus”, “Ophélie”, “Vénus Anadyomène”, “Les réparties de Nina”, “Les mains de Jeanne-Marie”, “H” (de Hortense); luego, adentro de la pieza “Ouvriers”, Henrika; y de “Fairy”, Hélène; y, finalmente, de “Dévotion”, Louise, Léonie, Lulu. Así las cosas, el uso de los nombres personales no constituye en nuestro vate un fenómeno aislado en la sinergia de sus lecturas y padres literarios. La diferencia, en favor del venezolano, reside en el simbolismo de estas denominaciones, aprovechadas como verdaderas navetas de inmersión en lo primigenio. Juan Sánchez

³¹⁰ “La mujer fugitiva de Juan Sánchez Peláez: *Elena y los elementos*”, «Papel literario», *El Nacional*, Caracas, 22 de noviembre de 1987.

³¹¹ *Op. cit.*

Peláez quiere ir, calar más abajo en la historia de la humanidad y del conocimiento. Los apelativos ejercen sobre él la tentación por conservar a través de ellos los rituales fundantes del acto de amor, una asignatura meramente experiencial, pero también la necesidad de insertar en la formulación poética, y merced al citado simbolismo de los onomásticos, el germen fecundador de la «energía primordial» de que habla Jiménez Emán. La Ondina de *Animal de costumbre* es, así, inseparable de Elena y Sirena:

En realidad, Elena
Conoce las cosas simples,
Porque antes de ser doncella
Fue Sirena y Ondina,
Y antes de ser
Sirena y Ondina,
Nadó en el torbellino, en el número, en el fuego.

La estrofa respalda claramente la tesis sostenida. No es únicamente la afición por los nombres lo que obsiona al sujeto enunciador sino, a la par de exaltar la evolución del vínculo amoroso, que es una rendija al redescubrimiento del ser, escrutar igualmente los misterios del origen de la vida. El trasfondo filosófico está patente, queda a la vista. Heráclito, Tales, Jenófanes, Anaxímenes, Pitágoras. El fuego, el agua, la tierra, el aire, la cifra numérica. Elena, Sirena y Ondina son la existencia o varios apóstrofes de ella, y la voz poética baraja sus enigmas, intenta hurgar el fondo de la cuestión, los albores del pensamiento occidental, ese horizonte del cual Elena, “luz brillante como el sol”, es uno de sus remotos testimonios nominales. Para Juan Sánchez Peláez las denominaciones personales están cargadas de pulsiones vitales, cognitivas y, por casi

poco, arqueológicas, pero siempre de una frescura y una sensualidad que hace pasar por lirismo puro el impulso del acto de conocer.

Contrario a lo que pudiera creerse, para la conciencia textual los conceptos de amor y conocimiento, belleza y sabiduría, cifrados en el nombre de Elena —que antes fue Sirena y Ondina, acordes a la trama—, están asociados a «las cosas simples», es decir, al despojamiento técnico, la naturaleza potencial expresada mediante el instinto, la intuición y, lo crucial, la inocencia. El rango de «doncella» que ostenta Elena alude probablemente a una suerte de pacto sentimental con el sujeto de cara a la sociedad, o bien, a la definitividad que pudiera caracterizar el tipo de relación de la dama para con el individuo. Opuesta a la definitividad, Ondina representa, como se apuntó en otro de los párrafos, la presencia provisional. Sirena compartirá la misma acepción, a caballo entre el mundo terrenal y el mundo acuático, o el mundo terrenal y el mundo aéreo, tal como lo exigen las versiones iniciales de este personaje imprescindible de la fantasía milenaria, primero mitad mujer y mitad ave, y después, cual se consta generalmente en el imaginario, mitad mujer y mitad pez. Como sea, la sirena (con minúscula) por lo general asume un papel fatídico, perdiendo a los marineros con la melodía de su canto para atraerlos a sí con los peligros que esto implicase. No podemos aseverar que Juan Sánchez Peláez pretenda homologar los usos de la sirena con los de Sirena (ahora con mayúscula), pero sí al menos nos atrevemos a aventurar la lectura de que la hibridez que caracteriza a la criatura pudiese representar la idea de eventualidad, lo mismo que Ondina, entre uno y otro aspecto y ecosistema, una y otra situación; entre el deseo de estar y la necesidad de partir; en suma, en la imperiosidad de dividirse y pasarlo, cual Perséfone, en la vacilación de la estabilidad y la amenaza de vacío que comporta la ausencia. ¿Refiere acaso la voz poética los amores transitorios de la juventud que, no obstante, ejercen adicionalmente para el sujeto el *rôle* de sibilas, orientadoras, o bien,

confidentes? Aunque de firme injerencia, la persona que anima el apelativo de Elena en la pieza “VI” de *Animal de costumbre* no escapa, hasta cierto punto, a la volatilidad de Sirena y el escurrimiento de Ondina, el aire y el agua. El fuego es más estable; sin embargo se encuentra, igual, amenazado por la fluidez de uno u otro de los elementos, incluyendo la tierra, que lo neutraliza. La permanencia de Elena es tan relativa como la de Sirena y Ondina que, al cabo de todo, son distintas maneras de llamar a la misma entidad. Veamos el bloque de apertura del citado poema, previo al transcrito atrás:

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.

Si prestamos atención a los pasajes que hemos reproducido en lo que va del apartado, notaremos que el autor traslada la misma estructura sintáctica del fragmento del texto “II” de *Elena y los elementos*, referente a Ondina, al que acabamos de leer. Mientras allá se pone «Ondina ondulante del mar y alga efímera de la tierra», aquí «Elena es alga de la tierra / Ola de mar.» Los atributos son idénticos; tanto Elena como Ondina son el «alga» y el reflujó de la marea, la transitoriedad. Empero, Sánchez Peláez va a introducir una añadidura: la humanización. Elena se vuelve más plena al experimentar «la nostalgia», soñar y confiar, en vilo entre la seguridad de «la roca» y la nada que late al fondo «de los abismos», el incierto futuro. Esta proporción de vulnerabilidad le

permite contener, a su vez, el resto de los «elementos», cobrando noción de haber sido «alga» y «Ola», componente primigenio, sí, pero también «efímera de la tierra».

Las denominaciones de Blanca y Malena ocupan un sitio aparte, dado que su nexos con los de Elena, Ondina y Sirena es inexistente desde la perspectiva diegética en la medida que no participan de una trama conjunta ni de un triángulo identitario tan determinante como el que ya hemos visto. No obstante, estos nombres de Blanca y de Malena surgen en contextos no precisamente disímbolos pero muy distanciados, sobre todo si verificamos la colección en la que se los incardina: el primer onomástico en el libro *Elena y los elementos*, la *opera prima*, y el segundo en el volumen postrero, *Aire sobre el aire*. Treinta y ocho años median entre ambas colecciones, de 1951 y de 1989 respectivamente. El poeta se halla en el amanecer y en el anochecer de su trayectoria vital. La visión de la existencia presenta otros ángulos de mira. El poema en el cual irrumpe «Una mujer llamada Blanca» está permeado de esa ambigüedad onirista que sella el volumen inaugural del venezolano, pero a un tiempo insuflado de profusión imaginativa que exhibe una vitalidad en deuda con la iniciación en el amor erótico; las secuencias que se reproducen lo constatan. Veámoslo:

Una mujer llamada Blanca manipula la jaula escarlata del
misterio

Sobrepasa el límite una oscura potencia.

¿Grita, imagina, siente?

Teje una cáscara densa de brisa matinal, alivia piedras
decrépitadas.

La joven pálida me conduce a un jardín en ruinas.

La veo desnuda, bajo un gran suburbio de palmeras,
exportando el oro del crepúsculo hacia un milagroso país.

Se trata apenas de un pasaje, mas de aquel que acoge el apelativo que nos interesa y el momento de mayor tensión narrativa. La elección del onomástico parece ser auténtica; es decir, acorde a la intención expresiva y el matiz significacional. No en vano el uso de ciertos giros cromáticos que refuerzan la coherencia del nombre: «brisa matinal», «piedras decrépitas», «joven pálida». El participio «llamada» lo viene a constatar, por otro lado, concediendo a la denominación un carácter espontáneo, casual, que podría asumirse, lateralmente, como un ejercicio de sinceridad declarativa. La voz no miente; por el contrario, tiende a corresponder la verdad mediante la utilización de este verbo tan contundente y taxativo que semeja una declaración, un acto de fe notarial, crónica personal, relación de los hechos: «Una mujer llamada Blanca». El apelativo, por otra parte, como insinuamos, combina con la descripción del semblante de la chica. Blanca es una «joven pálida» y, por si no fuera suficiente, se la muestra, en una deslumbrante imagen paradisíaca que remonta a Eva en el Génesis, «desnuda, bajo un gran suburbio de palmeras», o sea, privada de un color que no sea el de su «pálida» tez. La blancura se proyecta entonces como un elemento indicativo, un correlato del «misterio» al que se intenta poner asedio a través de la vivencia sexual. Pero, más allá del simbolismo cromático, el nombre de Blanca se perfila como el término que engloba y consiente estas conjeturas, a expensas del cual logran constituir una perfecta intriga. Verbigracia ¿qué es «la jaula escarlata»? El profesor Argenis Pérez Huggins, al orbitar alrededor de estas incógnitas del texto, aducirá que

Todo este trasfondo erótico está ligado a la mujer que aparecerá persuadida de una transfiguración casi cósmica, idealizada y mitificada a nivel de un eros panteísta.³¹²

³¹² “Juan Sánchez Peláez: Tres constantes temáticas en su poesía”, *Nueva lectura crítica*, Universidad de Los Andes, Consejo de Publicaciones, Mérida, 1979, pp. 77-110.

Las resistencias ofrecen parcialmente una explicación: el afán del bardo de Altagracia de Orituco por materializar en una forma tangible e irisada —«la jaula escarlata»— la puerta de la gracia ulterior, el inefable estado a que induce la entrega física. Ludovico Silva, por su lado, en su ponderación de este sugestivo poema, hablará de una especie de «transfiguración mística», o bien, de una «volatilización de la carne», apelando a la «placidez»³¹³ que se percibe en el dibujo de la secuencia, que tiende a la dilución de la figura humana en aras de un paisaje evanescente. En nuestra opinión, el sesgo místico que aduce el filósofo Silva no llega a cuajar. Los elementos naturales que enmarcan el desarrollo de la pieza —«brisa matinal», «jardín en ruinas», «suburbio de palmeras», «oro del crepúsculo»— apuntan, en todo caso, al reforzamiento del universo panteísta que condiciona la poesía de Sánchez Peláez como el principal recurso analógico, mas no, a nuestro parecer, a la posibilidad de un misticismo ecológico. La lírica pelaciana es, en efecto, carnal, pero su vinculación al medio ambiente fortalece, más que nada, esta característica, por un lado y, por el otro, constituye el filtro de una cosmovisión. Respecto del apelativo Malena, hay que anticipar que su injerencia no acontece en el texto, sino en la dedicatoria. Sin embargo, debido a ello, la pieza está prácticamente dirigida y es, por lo mismo, imposible no leerla a la luz del onomástico. Se trata del fragmento VII de “Aire sobre el aire”, que da rótulo al volumen que lo incluye. Ahí, en el desenlace, la voz lírica equipara probablemente a la dedicataria con una «piragua azul». De nueva cuenta, lo pigmentario. Si Blanca es la muchacha «pálida» que basa su magnetismo en la cautivadora «jaula escarlata» inherente a su condición femenina, Malena es la nave «azul» por medio de la cual el hablante transcurre por la vida, en el culmen de la madurez, y ya vislumbra la trasposición del umbral de la existencia. Al

³¹³ “Juan Sánchez Peláez: Lo real y lo ilusorio”, *La torre de los ángeles*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1991, pp. 57-79.

discurrir en torno al dilema «Yo no soy hombre ni mujer / yo sólo tengo resplandor propio», el sujeto abandona la perorata, la disquisición, para improvisar una digresión por demás tierna y desacralizadora que atenua el tono argumentativo, concentrando la atención no en la destilación de los grandes temas en los que resulta inútil demorarse, sino en la entidad femenina cifrada en el sintagma «piragua azul». Veamos el poema entero para apreciar con sutileza estas variaciones:

Yo no soy hombre ni mujer
yo sólo 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

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

—y qué más
qué más por ahora

piragua azul

piragüita.

La respuesta a las arduas interrogaciones sobre la identidad no descansa, pues, en la sagacidad reflexiva. Estriba, ya, en el amor natural, los reclamos del corazón, el imán del instinto, donde «el alma» no depara tanto en géneros cuanto en afectos. Es lógico. Malena: María Magdalena Coelho, viuda del poeta Juan Sánchez Peláez. Sirva un testimonio del filósofo venezolano Carlos Rocha para cerrar este párrafo:

Muchas cosas me acompañan de JSP en tan cercana amistad con el poeta, sostenida a través de los años bajo el mismo signo fraterno y fervoroso. Al final de tantos avatares y nostalgias, llegó la causa última del amor a su vida, encarnando en Malena a la mujer evocada en la figura mítica de sus primeros versos. Se inauguran entonces otras vivencias y relaciones determinantes, que aflorarán en la alquimia verbal de inéditos poemas. Se disipan antiguas señales y se perfilan otros rasgos comunes. Los símbolos primordiales se refugian en la alta mirada de la nueva residencia del amor. El poeta comienza a dibujar en silencio sus círculos invisibles, con el índice encantado por el rumor nocturno del follaje y el canto alborado de los pájaros de su jardín; recinto familiar donde JSP ha permanecido fiel a su escritura, soñando despierto y compartiendo sus veladas con amigos, para conjurar entre todos la dura aventura de la realidad, con el tornasol de palabras de oro y de afectos cordiales. Malena, la compañera definitiva, advendría en tiempo providencial para acompañarlo.³¹⁴

Y con este nuevo tramo paragráfico mudamos de registro y pasamos a abordar los nombres relativos a otro grado de sentimentalidad, como es, para adelantarnos, la fraternal y fraternizadora. Con lo primero queremos referir la afluencia del apelativo

³¹⁴ “La poesía de Juan Sánchez Peláez”, *Juan Sánchez Peláez ante la crítica*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1994, p. 277.

del hermano Abel en coexistencia con el de Juan, concerniente al yo poético; con lo segundo, deseamos perfilar la participación de la aya Felipa y el amigo Madel. Eso sí, la presencia más poderosa y recurrente es la de Felipa, que aparecerá en dos piezas distintas separadas por un lapso de dieciséis años de acuerdo a la fecha de publicación de las colecciones en que figura. Sin embargo, por orden cronológico, Abel emerge al texto antes que ningún otro nombre de los tres mencionados arriba, reforzado aparte por los motivos sanguíneos o familiares que lo amparan. Su ingreso sucede en la pieza “XVI” del libro *Animal de costumbre*, y es inevitable no asumirlo a la luz del vínculo afectivo que estudiamos en el subcapítulo anterior. Citemos el módulo en el que se lo menciona:

Mi hermano Abel sacudía a los espantapájaros.

Mi madre charlaba en los largos vestíbulos,

Y paseaba en el aire

Un navío de plata.

El hermano Abel está aherrojado a la memoria del sujeto lírico, metido en la cápsula de ámbar de las más bellas remembranzas de la niñez. Por ende, podemos codificar su denominación como un indicador del pasado identitario, esa película de imágenes y episodios que, de entrada, subrayan la singularidad y, a la postre, confieren conciencia del origen y, por tanto, de valoración de lo primigenio, una de las asignaturas torales del discurso pelaciano. El nombre de Juan, en el cual se columbra al yo poético, lo habremos de topár en otro bloque del mismo poema, cuando la voz relatora pone en boca de la madre de Juan la siguiente *desiderata*, acotada por la persona literaria que recupera el hilo de la narración:

Yo quiero que Juan trasponga sus límites, y juegue como los otros niños —
dice mi madre; y con mi hermano salgo a la calle; voy a París en velocípedo
y a París en la cola de un papagayo, y no provoco ningún incendio, y me
siento lleno de vida.

Abel y Juan se encuentran, pues, a merced de los recuerdos y por voluntad de ese yo parlante homologado con Juan, apelativo bajo el cual asoma nuestro autor. Estamos, abusando de las coincidencias, frente a un texto biográfico o al menos ostentador de tales carices: los onomásticos, el realismo de la escena doméstica, la fiel emulación de la psicología infantil. Madel, en quien suponemos una relación de amistad con nuestro sujeto, irrumpirá en la pieza “XXIV” del volumen citado, ubicándose en un entorno mítico tanto por el escenario, de corte edénico, como por lo que el poeta coloca, igual que con la progenitora, en los labios de Madel: una versión sobre la pervivencia o la perdurabilidad de los hombres autóctonos que recurre a la «tinta china» en calidad de correlato. Mas hay otros componentes adicionales que afianzan la postulación de esta acepción legendaria del paisaje que reproduciremos, tales como «las carabelas», «el gran río», «las lanzas», que de nuevo echan raíces en la premisa del lirismo panteísta que ya exploramos previamente. Apreciémoslo:

Para qué hablarte entonces de las carabelas, de mis
recuerdos de los indios y el gran río.

Madel ha dicho que una leyenda nos cubre con lanzas y
carruajes de tinta china,

Que la tinta china es sangre de los indios
Y que los indios existen todavía.

Madel se vuelve, así, vocero y emisario de un orden ancestral que habrá de afectar, a largo plazo, radicalmente, el perfil psíquico y la visión escritural de Sánchez Peláez, cual lo dicta la secuencia, que se remonta a la mocedad del individuo pero que tendrá una vigencia definitiva.

Del nombre de Felipa podemos hacer la misma aclaración que se hizo respecto al de Abel: no es posible abordarlo sin recordar su vínculo afectivo, sopesado, como se dijo, en el subcapítulo anterior. Ahí apuntamos que Felipa actúa, *grosso modo*, tal una segunda madre, en su papel de nodriza de la persona literaria; empero, también se mencionó, aparte, que la voz poética la contextualiza en una dimensión trascendental y, por así decirlo, mágica. Felipa, cualquiera que resulte su procedencia, se la percibe como la embajadora de un mundo autónomo que resguarda la capacidad de consolar y velar, de “sanar” a través de sus emanaciones anímicas y espirituales, transmisoras de una apacibilidad compatible a la mentalización ecológica del hablante. De ahí que en la pieza “XIX” de *Animal de costumbre*, donde emerge por vez primera, se la relacione con el «loro» y los «tulipanes». El individuo lamenta la ausencia de viveza fáunica y alegría floral, la falta de aunque sea una mínima fracción de forma, sonido y color de esos dones naturales propios del hábitat nativo, o de la infancia, pero que el domicilio en que se aloja, siendo ya adulto, no es muy apto de prodigar. Se echan de menos tales ingredientes zoológicos y botánicos, mas, en el fondo, lo que éstos representan en la aparente orfandad interior. Lo uno como lo otro son figuras de un paraíso inaccesible y una inquietante reminiscencia. Felipa está, desde luego, inserta en la frecuencia del coto vedado, por lo que la voz enunciativa la evoca para, como en los viejos tiempos, cantar ilusamente sus cuitas en un intento por solicitar de modo indirecto, tal un *deus ex machina*, la intermediación de la aya. Dado que Felipa no se encuentra físicamente

junto al individuo, como en los holgados momentos de la niñez, la trama se resuelve en una paradoja. El poema adopta la traza de una misiva en verso, o, mejor dicho, un parte de guerra. Observémoslo íntegro:

Es inútil la queja
Mejor sería hablar de esta región tan pintoresca;

Debo servirme de mí
Como si tuviera revelaciones que comunicar.

Es inútil la queja
Querida Felipa,
Pero
En ese hotel donde ahora vivo
No hay siquiera un loro menudito.

El sol golpea en los muros, pero
Adentro
No se encienden tulipanes,

No se enciende nunca una lámpara.

El texto ha sido transcrito varias veces en el curso de este trabajo, dada su riqueza de flexiones dramáticas en que coinciden la actitud telepática, la disposición mediúmnica y una contenida emotividad rayana en la ternura. A principios de la década de 1970, el periodista cultural Jesús Sanoja bosquejó en una breve entrega una revisión crítica del discurso pelaciano en el que postulaba similitudes entre la obra de Vicente Gerbasi y la de Juan Sánchez Peláez en torno a la fragua, emprendida por ambos, de «una zona

autárquica de evocaciones infantiles» en la que caben los personajes de la niñez de un modo por demás apoteósico. Ahí apuntaba Sanoja que

en la necesidad de examinarse a sí mismo, tanto Gerbasi como Sánchez Peláez (y de una manera simbólica Ramos Sucre), recrearon una zona autárquica de evocaciones infantiles, y entonces en *Animal de costumbre*, surgen las glorificaciones del papagayo y los viajes imaginarios, de la madre y «su cachorro sano, brillante, como la espuma del paraíso», del hermano sacudiendo los espantapájaros y del aya Felipa, traída en auxilio, con sus loros y sus tulipanes, en esos momentos de soledad sin emancipación, que son los de sentirse echado en una pieza de hotel o arrojado en una región extraña.³¹⁵

La otra participación de Felipa sucede en el trozo I del poema “En fin” que clausura la colección *Rasgos comunes*. Se trata, igualmente, de un material ampliamente referido en el presente documento. La nodriza semeja haber pasado a “mejor vida”; pero, en virtud de la potente influencia afectiva y pensamental que ejerce en el sujeto, parece ocupar un alto sitio en la perspectiva cosmogónica de aquél. Nuevamente se acude a la aya buscando consuelo en su recuerdo, otra vez se la encumbra con su despliegue semántico en «amuleto» y «amiga», en «señora» y «reina núbil». Estas atribuciones dignificadoras culminan en la estelaridad que Felipa termina asumiendo, con peculiar optimismo, en el firmamento, ejecutando el «tamunangue», danza típica del estado de Lara que conjunta elementos indígenas, coloniales y afrocaribeños, y suele llevarse a cabo a manera de ritual cada 13 de junio, día de San Antonio. Apreciemos entonces el poema que comentamos:

³¹⁵ “Juan Sánchez Peláez”, *El Nacional*, Caracas, 10 de septiembre de 1972.

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.

El onomástico de la nodriza adquiere, entonces, la sinonimia de una realidad ulterior de suma importancia en las convicciones ideológicas y espirituales del individuo.

Viremos ahora de registro para sopesar el rubro de los apelativos de colegas y compañeros de causa u ocasión cuya injerencia puede ser extensiva a la amistad y que aparecen en la poesía del venezolano. Descartamos a quienes figuran en dedicatorias a razón de que su nombre embona con mayor fortuna en el homenaje literario que en la enunciación absolutamente textual enraizada en el terreno de una velada, pero honda, afección empática, lo que tampoco descarta que la nomenclatura ubicada en la sección de homenajes literarios no depare cierto vínculo de simpatía personal con el autor. Por ello, las denominaciones que por el momento cabe enumerar son las correspondientes a Hesnor, Ramón, Susana y Berenice. Curiosamente las tres primeras se incardinan en el mismo poema, el “XIII” de *Animal de costumbre*, lo que aumenta su cuota de intriga

en la globalidad de la composición, pues interpretamos esta conjunción de apelativos tal una suerte de guiño no a la literatura sino, como se apuntó arriba, a las vivencias compartidas. De hecho, en su recepción del libro mencionado, el crítico y antropólogo Elio Mujica, escribió que Sánchez Peláez

Cuando habla de Elena, Susana, Madel, Hesnor y Ramón, se muestra efusivo. El hallazgo de ese estremecimiento hondo despierta esa dramática cotidianidad del amor y la amistad. Sorprende a las relaciones humanas en su ausencia inagotable, e inadvertidamente llega a la veta profunda de la verdad en toda su dignidad vital.³¹⁶

Mujica circunscribe a la proteica Elena y al visionario Madel que antes valoramos en el mismo ámbito de afectividades. Estamos, pues, frente a nombres radiantes que han marcado con fuego el corazón y la memoria del individuo. Pero, volviendo al poema, tenemos que, en principio, el mensaje de los vocativos, jaspeados de una intimidad ni siquiera sugerida, posee sólo valor para quien lo profiere, el hablante; nos referimos a información de las personas nombradas que únicamente conoce el poeta, cuando no la gente cercana a él o a los portadores de los onomásticos. Tratemos de acercarnos a los contenidos a la luz de lo que exponen, toda vez que se trata de proposiciones de una gran estatura poética, no obstante su brevedad. Apreciemos el texto entero:

Hesnor:

A cien metros

Exactos

De profundidad

La botella no es siempre tortuga de mar.

³¹⁶ “Juan Sánchez Peláez y la poesía actual”, «Papel literario», *El Nacional*, 19 de marzo de 1959.

Ramón:

Tú llamas vientres a los polluelos
Y crees que son dioses a altas horas
De la noche.

Susana reposa debajo de un árbol para conjurar
los maleficios.

Pero, ¿quiénes son los hombres de los que nos habla el bardo nómada de Altagracia de Orituco? Aventuremos una hipótesis, aprovechando nuestras nociones: se trata de Hesnor Rivera y Ramón Palomares, poetas venezolanos, y probablemente de Suzanne Martin, pintora a quien se dedica *Animal de costumbre*, donde localizada la pieza que comentamos. Estamos, otra vez, ante un material sospechosamente biográfico, o bien, con indicios de realidad autoral. Pero lo que concierne es la urdimbre de la expresión lírica. A este respecto, por lo que atañe a la catáfora de Hesnor, habría que destacar la acertada equiparación de la «botella» y la «tortuga de mar» en virtud de los elementos metonímicos, y por ende unitivos, que son el contenido de la «botella», habitualmente líquido, y el agua de mar. Como saldo, podríamos tener una perifrástica definición de la embriaguez, cualquiera que sea el insumo, tal una especie de experiencia abisal y, a un mismo tiempo, fatídica, riesgosa, según el grado de involucramiento. Por lo que incumbe a Ramón, asistimos también a una equivalencia, pero ahora triangular, entre los «vientres», «los polluelos» y, para rematar, «los dioses». La «noche» interviene cual telón de fondo para constituir la condición propiciatoria que consiente la cadena metafórica que culmina en la fusión de los componentes, misma que deja por lección la asunción de la poesía como actitud de síntesis con los inefables misterios, postura

confluyente a la del propio Sánchez Peláez. Como sea, hay que destacar el sentido de humor cómico que corona las expresiones, acorde a la poética de nuestro autor.

La acción que se atribuye a Susana resulta quizá la más enigmática de los tres nombres personales, considerando los de Hesnor y Ramón, y no tanto por su nivel de irresolución como de aparente contradicción. Por un instante dudamos si tal personaje femenino, apenas dilucidado en su apelativo, es un cuerpo sepultado que rinde frutos abstractos mediante el abono que implica su descomposición o, por otro lado, se trata simplemente de una figura humana tumbada al pie de «un árbol» para anular con esa sola imagen «los maleficios» que trabajan en contra. El versículo está impregnado de una fina poeticidad onírica denotada por el presente indicativo «reposa», el adverbio de lugar «debajo» y el infinitivo «conjurar», quedando sembradas de esta manera las semillas conceptuales del personaje como alguien-que-duerme-confiado-al-subsuelo-que-es-el-orbe-del-ensueño, donde el inconsciente conspira con sugerentes imágenes para compensar la inercia de una realidad unidireccional que nos tiende a perder. ¿Se está acaso frente al tópico del sueño como simulacro de muerte, por medio de cuyos límites podemos atisbar la sabiduría que permita «conjurar los maleficios»? Sánchez Peláez insiste en la poética del conjuro por vía de la ensoñación y el delirio, la poética de la formulación mágica que tentativamente enlaza el mundo de los vivos con el de los difuntos en un afán por capitalizar la vivencia extrema o aspirar a imitar la síntesis como alternativa de invocarla. Los nombres de Hesnor, Ramón y Susana parecen ser apuntalados con la intención de establecer contacto con otra realidad, sea ya inferior o superior, pero distinta a la tangible e inmediata. En esta tesitura, las denominaciones sirven, pues, como puertas de tránsito entre un sentido y otro, uno y otro plano de la discursividad: el literal y el alegórico, el experiencial y el especulativo, el concreto y el abstracto. La injerencia de Berenice, suscitada en el breve poema en prosa “Nuestro

presente”, de ese volumen-parteaguas que es *Rasgos comunes*, va aun más lejos que el previo. Se trata, ahora sí, de un ser fallecido, el cual funge de punto de referencia para denunciar la rapidez de la existencia terrena, la celeridad del periplo vital que pone en ridículo los plazos de tiempo y regímenes diurnos que rigen la actividad o, peor, la percepción del momento actual y el que está por venir. El autor somete a juicio, con no poca ironía, claro está, sorteando el melodrama, las ilusorias categorías temporales que no hacen más que reiterar la caducidad de cada uno con la idéntica presteza o el mismo carácter repentino que aplicó en la persona de Berenice. Observémoslo:

Nuestro presente es futuro. Nuestro futuro, inalcanzable. Vivimos en el sueño y en la realidad. Comemos nuestro pan cada mañana con los dientes de Berenice que está tranquila en su tumba, y sepultada.

Para Sánchez Peláez la muerte es un destino a entregas, prorrateado en el número de jornadas que nos será dado vivir, por lo que con igual regularidad con que acudimos a la mesa reposaremos de pronto bajo la tierra, sin mayor alteración que la de mudar de lecho. La situación de Berenice ayuda a la voz parlante a franquear los supuestos del tema, concentrando en la anécdota la suficiente dimensión humana y merecida carga de emotividad para abordarlo con elipsis narrativa, ahorrando circunloquios. Una vez más el nombre es, entonces, un vocablo embebido de radiación conmovedora y drama íntimo, apto para auxiliar al poeta a trascender de lo nominal a lo significativo. En una aproximación a *Rasgos comunes*, el ensayista Antonio López Ortega cita este poema donde emerge el onomástico Berenice, “Nuestro presente”, para hablar justamente del vínculo conflictivo que el poeta establece con la percepción del tiempo cronométrico, u ordinario, en paridad con la asunción de la muerte. Dando punto y aparte al párrafo, reproduzcamos su opinión:

El presente de Sánchez Peláez es un presente de muerte, incapaz de conformar su independencia frente al abrumador peso de las gestas pretéritas que lo determinan, que le señalan constantemente su anacronía, su orfandad con respecto a la contemporaneidad.³¹⁷

Y para concluir el apartado, pasemos a cotejar las advocaciones personales, no apelativos de pila, con el objeto de considerar esta otra deriva que comporta el sistema nominal del bardo de Guárico. El libro *Elena y los elementos* es el que acoge el mayor número. Su eclosión se advierte por razones ortográficas consistentes, en resumen, en el uso de mayúscula para iniciar el sintagma denominativo, en función de la afluencia del artículo femenino o masculino precedente al sustantivo, o al sujeto gramatical; y por otro lado, a la anteposición del pronombre. El factor de la mayúscula es crucial, ya que deja patente el propósito del autor por personalizar o convertir en absoluto un término común o, al menos, no considerado, lógicamente, un onomástico. Hablamos, pues, de frases, caracterizaciones, definiciones a partir de ciertos atributos negativos o positivos. En el poema “III” del volumen citado, encontramos, por ejemplo, cuatro en sucesión en un solo versículo, los dos últimos haciendo del posesivo el comienzo del apelativo. Valoremos el pasaje:

Aún quien te subyuga, Oh tú, Huésped turbado, Tu máscara
desgarra, Tu dedo es un liviano ruiñeñor.

En tanto califica, la voz poética nombra y nombra justamente al yo lírico, referido en la segunda del singular. La ponderación ensalza las cualidades inherentes a ese delirio

³¹⁷ “El pez vivo en la red”, *Escandalar*, 4, octubre-diciembre, Nueva York, 1982, pp. 74-76.

creador que ya percatamos al discurrir en torno a los métodos compositivos de la obra pelaciana. El texto “Diálogo y recuerdo”, de la misma colección, es más sardónico en cuanto a su postulación del sujeto parlante, la cual, en consonancia con el caso previo en sortear hablar en primera persona, se cumple en tercera, aprovechando la distancia crítica que concede este alejamiento empático. Veamos las estrofas de interés:

Desde el instante mío:

El que tañe en la raíz del húmedo fósforo
El de pulposo corazón, El que dilapida con
Ojos de ironía la escritura visible,

El de la parodia chirle, El de batir las
palmas, El suplicado, El que huye y tropieza
Con la máscara y el atavío,
El que amaina en la médula,

La enumeración trae a la memoria el modo en que se “cantan” las estampas de oficios y profesiones de la popularmente llamada lotería mexicana; no el sorteo: el juego de mesa. Ciertas denominaciones legan un deje satírico. El poeta venezolano desemboca otra vez a la tentativa desacralizadora del hecho de ser y el acto de escribir, mostrando en el individuo y la persona literaria una entidad en apuros, contingencia o alarma, en permanente estado de fuga, desaparición o desmarcaje. Las advocaciones surgen así para asediar la escurridiza fijeza conceptual del sujeto lírico, que se disgrega siempre y se confunde con el yo autoral, con quien comparte también los desafíos que plantea el texto. Los registros de *Animal de costumbre* serán menos incisivos. En el pórtico de la pieza “XXV”, nos topamos con el siguiente:

Las nimias causas humanas, Esas que en lo íntimo
Sugieren: «Yo era muy despabilado. No era iluso»,

Me tuercen la oreja.

Las «causas humanas»: personas: «Esas». Sánchez Peláez opta aquí por el deíctico en el que cabe el colectivo. Reculan los nombres propios. Más urge el argumento que la peripecia. El pretexto es ahora una frase común y no la circunstancia de alguien como punto de partida, arquetipo o conclusión vívida, viviente. El *incipit* del poema “XXVI” acapara otro ejemplo con un personaje femenino. Veamos los pasajes en que figura:

La Extraña mueve el fulgor de mi sien.

Oh donna, Oh madonna, I love you.

[...]

Extraña, ¿mandarías mi alma, mi ánima sin cántico,
al diablo?

[...]

Detengo a la Extraña en la penumbra del zaguán. Váyase
con lo que usted quiera.

Estamos ante una situación más difundida en el historial de la poesía contemporánea. La «Extraña» no es la Innombrable que muchos poetas suelen mencionar por ocultar su verdadera identidad, sino una mujer efímera y, por ello, desconocida. Mediante dicho apelativo, la voz relatora postula un personaje y arroja luz en las condiciones de

la anécdota: el azar de unas vacaciones con los camaradas. Uno de los versículos lo sugiere:

Parece que fue ayer. Veo de nuevo el puerto. Amigos que
extienden el índice, y grandes abanicos, como una lluvia
desde las terrazas.

No concordamos con el crítico Pérez Huggins en cuanto a que la «Extraña» represente la muerte en tanto metáfora de lo absoluto desconocido y, también, de lo seductor por intrigante; sí, en cambio, que el nombre alusivo irrumpa al poema como un renovado prodigio que abre la puerta a la evocación no únicamente del recuerdo en que figura la «Extraña» sino en aquel en donde moran los otros rostros femeninos que completan la mujer totalizada que se forma con la suma memorial de todas las damas primordiales. Leamos la acotación de Pérez Huggins:

la magnificación se estrofa en la mujer-madre-tierra, pero también alcanza a la mujer como encarnación mítica de la muerte. «La Extraña» es la muerte que como Blanca o Elena también realiza ante el poeta un sortilegio mágico.³¹⁸

Lo huidizo y permanente, de 1969, el cuarto de los siete libros del venezolano, depara un par de casos adicionales. La pieza “X” empieza con

Oh Tú, Fetiche Solar que nos devuelves huracán el mundo.

³¹⁸ “Juan Sánchez Peláez: Tres constantes temáticas en su poesía”, *Nueva lectura crítica*, Universidad de Los Andes, Consejo de Publicaciones, Mérida, Venezuela, 1979, pp. 77-110.

donde la interjección y el pronombre se funden con la unidad nominal del sustantivo y el complemento. El texto “XI” renuncia a tales licencias, pero al designar a «la mujer» eleva a categoría de nombre personal, que de hecho existe, un componente astral, pero el autor se mueve, conscientemente, en la zona indecisa del apelativo y su denotación literal:

Si la mujer sensible se inclina de nuevo a la tierra, Estrella
cálida, azul y azur.

Contra el lugar común, los adjetivos y la aliteración matizan el nombre, reivindicando la dignidad literaria o artística de este recurso de la denominación alusiva, no menos importante, por ello, que la personalizada. Y así, con esta reflexión sobre el fenómeno de la nomenclatura en la poesía de Juan Sánchez Peláez, transitamos a pulsar aquellas nominaciones tocantes al terreno de la religiosidad y la geografía.

Recapitulando, tenemos, así, que los nombres personales que hemos revisado en el apartado se disgregan en dos categorías generales: los onomásticos, de una sola palabra, y las denominaciones alusivas, que acogen, por su naturaleza descriptiva, dos o más vocablos. Entre los segundos hallamos los recién glosados: «Huésped turbado», «Tu máscara desgarrada», «Tu dedo es un liviano ruiñeñor», «El que tañe en la raíz...», «El de pulposo corazón», «El que dilapida...», «El de la parodia chirle», «El de batir las palmas», «El supliciado», «El que huye...», «El que amaina...», «Esas que en lo íntimo», «La Extraña», «Fetichismo Solar», «Estrella cálida...». Hablamos de apelativos, como se aprecia, expresamente dirigidos, o sea, utilizados para designar una persona. El uso de la mayúscula lo manifiesta desde la perspectiva ortográfica, pero más lo que es la aplicación de sustantivos, pronombres y posesivos. Unas líneas del maestro Leo Spitzer acerca de la poesía de Whitman, pero en el fondo sobre el carácter litúrgico y

teológico que significa la pluralidad de nombres eslabonados para abocarse a Dios, arrojan un poco de luz a la cuestión, o bien, la ilustran o complementan nuestras ideas aquí insinuadas:

Lo que alimenta estas enumeraciones es, en suma, la lista de los nombres y atributos de Dios: la omnipotencia de Dios sólo puede describirse por una poderosa orquesta verbal con que el hombre procura expresar en su lenguaje aquella que trasciende todo lenguaje humano. Es la inefabilidad del Dios monoteísta lo que multiplica sus nombres, como que cada nombre traduce sólo un aspecto particular de la divinidad; el monoteísmo, paradójico, pero dialécticamente necesario, lleva a esa fragmentación idiomática de lo Único. Llamar a Dios *Uno* por medio de todos esos nombres innumerables, para que no pueda rehuir nuestra invocación es, en suma, un procedimiento mágico, y esta magia de la apropiación de Dios es lo que Walt Whitman ha transportado a las cosas mismas, consideradas como divinas en su conjunto.³¹⁹

La entidad que designan nuestros apelativos, los arriba mencionados, no es justamente divina pero la reflexión funciona para tratar de comprender la manera en que podrían llegar a nombrar de forma velada un sujeto encubierto. Hay también, en la retahíla de nominaciones encubiertas de frases definitorias, tintes de un vocabulario zoológico y astronómico, acordes con nuestra premisa del lirismo panteísta en el discurso que se despliega ante nuestros ojos. He aquí algunas voces: «ruiseñor», «Solar», «Estrella». Esto, aunado al deje enigmático de otras formulaciones, como «turbado», «máscara», «lo íntimo», «Extraña», «Fetiché», acumula suficientes proposiciones para confirmar en dicho microcosmos las constantes de la poesía que estudiamos. Cada demarcación del *corpus* del venezolano suele devenir un compendio de muchos de los rasgos que la definen, cual si cada porción que pudiésemos elegir al azar portara, en pequeña escala,

³¹⁹ *Lingüística e historia literaria*, pp. 262-263.

las cualidades de la totalidad. El resabio de intriga y rareza que recorre la escritura de Juan Sánchez Peláez se encuentra dosificado en tal nomenclatura. Por lo que incumbe a los onomásticos, la clasificación es un tanto más sofisticada. Tenemos, en un primer lugar, los correspondientes a la mujer en vínculo amoroso, donde ubicamos a Ondina, Blanca, Elena, Sirena, Malena; luego, en otro nivel no menos crucial, nos topamos los nombres del tratamiento fraternizador y maternal en que se incardinan los apelativos del hermano Abel, la nodriza Felipa y el amigo Madel; después, en un tercer estrato tal vez menos apegado a la intimidad memorialística, pero no por esto menos afectivo, observamos a los compañeros de causa —literaria, política, amistosa—, encarnada en Hesnor, Ramón, Susana y Berenice. Tres dimensiones, pues, tres esferas nominativas desde las cuales el autor intenta pronunciar con nombre propio las incógnitas del amor y el embrujo transformador de la entrega física; la gratitud, la ternura y la experiencia de la libertad infantil; y, finalmente, las confidencias de la camaradería. Como sea, ya independientemente de los tratamientos, el enfoque de aplicación del apelativo, en los tres dominios el poeta intenta justificar la pertinencia de la memoria. A través de ésta, la voz enunciativa auspicia la dicción de los onomásticos en, justamente, episodios de aparente trascendencia existencial. Uniendo los episodios en que figuran cada uno de los nombres personales, de contenido amoroso o fraterno, podemos compilar la suma de momentos esenciales de la retentiva del venezolano, desde luego, pero también del curso de su vida; asimismo, de la importancia que para él posee la codificación de la experiencia en la función evocadora de los apelativos. Los nombres emergen cargados de historia y ejercen una función ambivalente: revelar una remembranza y, por otro lado, ocultar una parte de ella para estilizarla con fines literarios, aunque, como hemos visto, esto sucede más respecto de los onomásticos femeninos. Sánchez Peláez recurre a los nombres en tanto vehículos de penetración en los hondos pliegues de la memoria

y, a un tiempo, para hacerlos fungir en calidad de convocantes de la vivencia pretérita; sí, para reafirmar la propia identidad, pero igual para tratar, a partir de ese merodeo de lo primordial, el procesamiento de las materias esenciales. Mudemos ahora de sección y pasemos a aquilatar la aplicación de las advocaciones pertenecientes a la actividad religiosa y la elocuencia litúrgica que Juan Sánchez Peláez traspola para uso poético; todo ello, junto al caudal de los topónimos.

5.3.2 Hagiografía y toponimia.

Cambiamos de registros. Los ámbitos de la imagería y el vocabulario devocionales, así como de las coordenadas locales que tachonan la obra que nos ocupa, serán ahora la materia de exploración. Proseguimos, no obstante, en la frecuencia de los nombres propios. Bajo el rótulo de este apartado reunimos asignaturas quizá no relacionadas en apariencia, pero confluentes en el decurso de la nomenclatura pelaciana. En principio nos abocaremos a ponderar los tintes de hagiografía, dicción, identidad y fabulación religiosas que salpican la locución del venezolano, para luego, en un segundo tramo, remitirnos a valorar el influjo de los apelativos de lugares concretos y su vínculo con la efusión y el rumbo semántico del texto. Respecto a la cuestión de índole teológica, hay que aclarar que no se pretende especular sobre las creencias del autor, o bien, de insinuar el perfil de su credo, sino, en todo caso, reconocer la influencia del universo y la vocalización cristianas, inherentes a un entorno social y cultural, en una lírica fiel a las estampas del recuerdo; coherente con el sincretismo psíquico de la inteligencia latinoamericana, a caballo entre la herencia colonial y el sustrato autóctono; y, al fin, por otro lado, caracterizada por el aprovechamiento, a un tiempo serio y paródico, de las fórmulas de invocación religiosa, en particular las provenientes del catolicismo.

Ya hemos dicho antes cómo Juan Sánchez Peláez acude a los formatos del rezo o la plegaria, o a la disposición litúrgica, para imprimir cierta elocuencia al fraseo pero, ante todo, para activar en el poema una atmósfera especial colindante a las ceremonias eclesiales y las sesiones de oración, de hondo arraigo popular, asegurando de tal guisa determinados rasgos que hacen de la poesía una avenida de carburación espiritual y, por ende, de entendimiento con el mundo ulterior. Este apego a la terminología, los procedimientos y el santuario del credo de Roma, también paralelo a una predilección por el orden sobrenatural rayano en la superstición, responde a la transpiración de una poética, motivo por el que su coyuntura no es meramente léxica, nominativa, sino que echa raíces en la conciencia del sujeto, integrando una parte de su memoria afectiva, visual y auditiva, producto del medio y la herencia familiar. Lo mismo acontecerá con la toponimia, de la que su constelación de sitios permitirá atisbar sobre la alfombra de nuestro análisis el mapa de las andanzas de la persona literaria en el pasado lejano y reciente que vendrían a constituir, en amplio sentido, una guía de indicios para viajar por la remembranzas del yo poético que late bajo los versos, presunto representante de un yo autobiográfico que se filtra a la urdimbre del poema, como sucede no siempre, pero sí en repetidas ocasiones a lo largo de la obra pelaciana.

En el entendido, pues, de que con religiosidad queremos denotar hagiografía, superstición, vocabulario e imaginería sobre el género, pasamos a pulsar los primeros ejemplos. Posicionémonos en el poema “XIV” de *Animal de costumbre*, un material ya citado al discurrir acerca del vínculo materno páginas atrás, en el primer apartado del subcapítulo previo. Entonces apelamos a la pronunciada iniciativa devocional a través de la cual la progenitora tiende a sublimarse en la visión del hijo, al punto de vérsela ascender por el cielo, versada para el niño en el volátil asunto de los misterios divinos, hasta quedar arrojada en una nube. Sin embargo, la madre concita a encomendarse a

San Marcos de León, no sin pedir a su vástago «rezar» también por el «Ánima Sola». Tenemos, así, dos entidades muy específicas para efectos de nuestra aproximación, colocadas, incluso, consecutivamente, en el mismo dístico. Recordemos el texto:

 Mi madre me decía:

 Hay que rezar por el Ánima Sola

 Hay que rezarle a San Marcos de León.

Yo me quedaba confuso.

San Marcos de León era un guerrero

Que nos defendía en el cielo,

Con lanzas y escudos.

Y ella, mi madre,

Podía huir

Hacia esa gran isla de las alturas

Misteriosamente protegida.

El sujeto acepta la obnubilación, el desconcierto que le generaban las elucubraciones pictóricas de la fe en la pantalla de su pensamiento. Con ello, el chico teje su propia versión del santo inducido por la progenitora, incluyendo la evasión, el rapto místico de ésta como el culmen de tamaña cadena de fantasiosas deliberaciones en el criterio del infante, donde la verosimilitud es proporcional a la capacidad imaginativa. El yo poético reconfigura de esta guisa la definición del patrono, quien no es ya el secretario de San Pedro ni el evangelista, ni el que temió a los salteadores de caminos al sumarse

joven a la riesgosa empresa misionera de San Pablo y San Bernabé³²⁰; ya no es más el notario de los hechos de Cristo, sino un personaje temerario que vela por sus adeptos, «Con lanzas y escudos», furtivo en la invisibilidad del olimpo celeste. La mentalidad del sujeto trastoca los atributos y la emblemática de San Marcos de León, bajo cuya advocación se encuentra asentada, dicho sea de paso, la ciudad de Venecia. Para el mozo de la pieza que comentamos, el término «León» concede a la denominación una insoslayable ferocidad, dada su inesquiva connotación fáunica que acaba seduciendo el tinglado de la fabulación. San Marcos de León es el santo que, acompañado de su felino, planta cara a los enemigos, o bien, las fuerzas del mal. La oración a que alude la madre es probablemente la siguiente, difundida entre sus prosélitos:

¡Oh Dios! que sublimastéis a vuestro evangelista San Marcos con la gracia de la predicación evangélica; os suplicamos nos concedas que nos aprovechemos siempre de sus enseñanzas y seamos defendidos por su intercesión.

Os suplicamos Señor, que vuestros sagrados misterios nos presten auxilios continuos, y por las súplicas del Evangelista San Marcos, nos defiendan siempre de toda adversidad.

Por Nuestro Señor Jesucristo. Así sea.³²¹

Tanto el contenido de estas líneas como el apelativo que sopesamos, nutren la cabeza del hijo. Préstese atención a las palabras clave: «defendidos», «intercesión», «auxilios continuos», «defiendan», «adversidad». El verbo *defender*, que figurará dos veces, es utilizado, curiosamente, por el poeta: «San Marcos de León era un guerrero / Que nos

³²⁰ <http://www.churchforum.org/santoral/Abril/2504.html>. (2007)

³²¹ <http://www.ennuevaera.com.ar/oraciones.html>. (2007)

defendía en el cielo». La pieza está determinada por las suscitaciones del nombre y los influjos léxicos de la plegaria transcrita. La advocación ejerce, a este respecto, sus funciones en dos sentidos: uno, estimulando la imaginación poética; otro, postulando la hagiografía tal un correlato para relacionar el vínculo materno y depurar el carácter, a un tiempo sublime e inocente, de la espiritualidad, al margen de alegatos teológicos. Juan Sánchez Peláez cree en lo que imagina porque, asimismo, la imaginación es una forma de creencia y quizá de salvación.

El «Ánima Sola» es la otra gran figura de la pieza. Su injerencia sucederá por dos ocasiones más en el resto de la bibliografía del venezolano, aunque en la última de ellas con minúscula. No obstante, en un tercer material nos topamos con el plural «ánimas», vocablo que tangencialmente roza aquel que nos proponemos dirimir. Para enmarcar nuestro escolio, hay que recordar que el *Ánima Sola* es el concepto genérico para referir ese conjunto de almas que se hallan penando en el Purgatorio, aguardando ser admitidas en el Paraíso o, en su defecto, recibir condena definitiva. Se representa con el aspecto de una mujer rodeada por las llamas y con ambas manos encadenadas. Existe la versión de que se trata de una gentil, Celestina Abnegada, que, estando Jesús en la cruz, se negó a darle de beber, limitándose sólo a los ladrones Dimas y Gestas. En consecuencia, y apelando a la balanza de la justicia divina, esta mujer es destinada al Purgatorio a padecer una sed insaciable y el calor del fuego. Suele identificarse el *Ánima Sola*, como sea, con esa alma que precisa de oraciones para afianzar su tránsito al reino de Dios, en el supuesto de que se encuentre cumpliendo una temporada no ya en el Infierno, sino en el Purgatorio. La progenitora del sujeto lírico lo convida, pues, a consumir dos plegarias, una por el *Ánima Sola* y la otra, como lo vimos, dedicada a San Marcos de León. La segunda parece apuntalar la primera. ¿Invita la madre a orar por algún difunto? No lo sabemos ni tampoco nos importa. Lo que atañe es la huella

que la denominación deja en la imaginación poética del autor y en la configuración de su galería de nombres significativos y, por qué no también, supersticiones. Pasemos a transcribir la plegaria del *Ánima Sola*, la cual debió escuchar y tal vez pronunciar la voz parlante del poema citado previamente:

Ánima mía, Ánima de paz y de guerra, Ánima de mar y de guerra, deseo que todo lo que tengo ausente o perdido se me entregue o aparezca. ¡Oh, Ánima, la más sola y desamparada del Purgatorio! Yo os acompaño en vuestro dolor, compadeciéndote al veros gemir y padecer en el abandono de esa dura y estrecha cárcel, y deseo aliviaros vuestra aflicción: ofrendaos todas aquellas obras meritorias, y he pasado, paso y he de pasar en esta vida para que paguéis vuestras culpas a Dios, y alcancéis su gracia esperando me haréis el gran beneficio de pedirle que dé a mi entendimiento lo necesario para que yo cumpla su Santa Ley, amándole sobre todas las cosas como a mi único y sumo bien, a mi prójimo como a mí mismo, pues así mereceré de su “Divina Majestad” y misericordia infinita mi salvación.³²²

Tras este voluntarioso ejercicio de fe y devoción, resulta factible visualizar al infante de la pieza “XIV” del libro *Animal de costumbre* mordido por el asombro, estupefacto ante la elocuencia del rezo e, igualmente, contaminado por la atmósfera de petición y entrega que se fraguaba en la habitación. La persona literaria llevará siempre consigo reminiscencia del *Ánima Sola* tal una aparición recurrente. En el texto “Narraciones”, de *Filiación oscura*, de 1966, colección que será publicada siete años después que la de *Animal de costumbre*, atendemos el siguiente pasaje:

³²² <http://www.populardelujo.com>. (2007)

Esta es la historia
de aquel verano en el azul perplejo

La tierra niña subía con los bambúes
Verídica y amorosa,

El *Ánima Sola* se columpia en la chispa fastuosa de
los follajes.

Ahora la iconografía no emerge asociada con un momento de culto religioso, pero sí, en cambio, que es todavía más importante, al inconsciente de la memoria como parte constitutiva del ser. Más allá de la retórica la natural efusión de un apelativo que ha marcado la mocedad y, de modo repentino, irrumpe al diorama de una visión poética. En el fragmento citado el «*Ánima Sola*» se desvela cercada por el componente ígneo, «la chispa», pero la temperatura anímica del recuadro no es justamente lamentatoria, sino optimista, alegre. La inversión del contexto responde quizás a un desarraigo de la figura con el objeto de renovar su utilidad en otro plano distinto: el de la retentiva que encuentra solaz demorándose en los perdurables elementos fabulativos de la niñez. El *Ánima Sola* está unida, así, al presente mediante la añoranza y el papel que el nombre juega en la reactivación de la imaginación creadora.

Otro poema de *Filiación oscura*, “Persistencia”, ostenta en su desenlace una floración adicional de la nominación *Ánima Sola*, pero en minúsculas. Prescindiremos del requisito ortográfico o editorial y asumiremos la expresión tal una réplica más del nombre que exploramos. No se trata ya de una advocación ni una invocación, sino de una evocación, apelando a las definiciones que vertimos al inicio del subcapítulo. Ésta última se caracteriza por traer «algo a la memoria o a la imaginación», según la Real

Academia Española, en tanto que las otras dos brindan «protección o patrocinio de la divinidad» y entrañan una «súplica vehemente», respectivamente. Aquí la voz refiere al «ánima sola» (sic) tal un sustantivo o, mejor dicho, una entidad consubstancial a la del yo poético. El autor concede a la identidad del hablante la calidad del *Ánima Sola*; como ésta, nuestro sujeto podría devenir un alma en pena una vez que sobrevenga la «muerte». Lo curioso es que el epíteto de «sola» parece aludir simultáneamente, en el caso, a la soledad en que se verá desterrado el individuo cuando acaezca la separación definitiva. Soledad respecto del mundo y soledad en el hipotético más allá nombrado Purgatorio, acordes a la historia del *Ánima Sola*. La estrofa versicular del poeta bien constituye una micropoética, o una no deliberada filosofía de la composición acerca de la vida y la muerte y lo que sigue a la defunción del cuerpo. Sin embargo, estamos frente a una pieza de tema amoroso³²³. El rótulo la prefigura: el afecto y la atracción, el cariño y la conciencia del origen, son formas de persistir, son formas de aferrarse a la realidad sensible y abstracta, emocional e intelectual, que depara nuestra condición de mortales. Después de proferir una serie de reactivos anafóricos sobre el vocativo «A Ella», el texto concluye así:

A Ella, los abismos que hay de mi amor a mi muerte
cuando caiga a plomo sobre la tierra y en lugar
de señales desaparezca el sitio de mi *ánima sola*.

Este puente tendido entre las ecuaciones locutivas de reminiscencia religiosa, propias de la poesía de Juan Sánchez Peláez, y el discurso teocéntrico, no resulta, finalmente, tan descabellado en el contexto del poeta venezolano. Ennio Jiménez Emán, a cuyas

³²³ En la primera edición de *Filiación oscura* (Editorial Arte, Caracas, 1966), el poeta dedica este poema a Ellen Lapidus, no así en la de su *Obra poética* (Lumen, Barcelona, 2004). ¿Hay acaso en el nombre de la dedicataria un indicio de la Elena de su *opera prima* y de *Animal de costumbre*?

aproximaciones ya recurrimos líneas atrás para hablar de la mujer proteica de nuestro autor, establece una coyuntura entre la misión discursiva del bardo de Guárico y la de la tendencia estética a la cual se le adscribe, la del surrealismo:

Breton concebía el erotismo, la unión con la mujer, como una vía de acceso a lo sagrado del cosmos: otra forma de religarse con la realidad a través del éxtasis, como sucede con otros estados como el misticismo religioso.³²⁴

Volviendo al poema, lo que la persona literaria desea es la dilución del «ánima sola», la redención en el vacío, ¿acaso la plácida gravitación sin cuitas de los orientales? En el fondo, hay que considerar la alternativa de que la pretensión del sujeto resida en el anhelo de que no sea necesario colocar el onomástico en el retablo del *Ánima Sola*, tal como se usa en la tradición popular, en el supuesto de que la aspiración del individuo auspicie una especie de “salvación” como estado de gracia para el alma. Desmarcar el propio apelativo del *Ánima Sola* equivale a comenzar a entrever el Paraíso. El ánimo tendrá, empero, una aparición final, pero sin el complemento «sola» y, aparte, puesta en plural. Aludimos al trozo I del poema “Aire sobre el aire”, que otorga título al libro homónimo, el postrero de la bibliografía pelaciana. Ahí, a veintitrés años de los textos de *Filiación oscura*, el poeta escribe el siguiente pasaje:

Yo le dije: no vas a lamer mi mano,
estrella errante de las ánimas.

Y esto bastó. No lo vi más. Él
se había ido. Porque al

³²⁴ “La mujer fugitiva de Juan Sánchez Peláez: *Elena y los elementos*”, «Papel literario», *El Nacional*, Caracas, 22 de noviembre de 1987.

caballo no se le pueden nombrar
las ánimas ni siquiera lo que dura
un breve, vertiginoso relámpago.

Mencionamos atrás el término de superstición. Con las líneas reproducidas asistimos a una epifanía de esa actitud. Juan Sánchez Peláez personifica, en principio, al equino, atribuyéndole la vulnerabilidad de un ser humano ante las «ánimas» innombrables. Se cumplen y entrecruzan, de esta manera, dos licencias, por así decir, parapsicológicas, de hondo calado espiritual: la de un amago de nagualismo y la de la interdicción vocal de los onomásticos. El bardo de Guárico insinúa, entonces, un perfil de convicciones que bascula entre la metempsicosis y la correspondencia plenaria de la naturaleza. No está de más citar un párrafo de J.G. Frazer, para complementar esta reflexión, acerca de los nombres tabuados:

La repugnancia a mencionar los nombres y aun las sílabas de nombres propios de personas relacionadas por matrimonio con el que habla, es difícil de diferenciar de la repugnancia que tantos pueblos evidencian al decir sus nombres propios o los nombres de los muertos y los de los jefes y reyes; si la renuencia a estos últimos nombres surge principalmente de la superstición, podemos deducir que la renuencia a los primeros no tiene mejor fundamento. Que la repugnancia del salvaje a mencionar su propio nombre está basada, al menos en parte, en un temor supersticioso del mal uso que de él podrían hacer sus enemigos, ya sean hombres o espíritus, acabamos de mostrarlo.³²⁵

Renglones arriba, en el texto recién comentado, el autor consigna la injerencia de Dios, aunque retóricamente, en una exclamación. La entidad figura con mayúscula,

³²⁵ *La rama dorada. Magia y religión*, traducción de Elizabeth y Tadeo I. Campuzano, Fondo de Cultura Económica, México, 1965, p. 298.

acorde con su acepción de absoluto. Como nombre propio, hay un guiño a la unicidad que lo respalda; la voz lírica alude, no cabe duda, al Dios de los cristianos, aparte de que la frase hecha a la que nos referimos lo ratifica. La estrofa dice así:

Un caballo redondo entra a
mi casa luego de dar muchas vueltas
en la pradera

un caballo pardote y borracho con
muchas manchas en la sombra
y con qué vozarrón, Dios mío.

Pese a estar frente a un material de acusado talante ultramundano, la voz enunciativa menciona a Dios, pareciera, de un modo epitelial, o sea, producto de una expresión de asombro o perplejidad y no precisamente a partir de una locución meditada, como sí lo sugiere la reflexión alrededor de la trascendencia espiritual, o la vulnerabilidad de las «ánimas» —en relación con el mundo real metaforizado en la hipersensibilidad del «caballo»—, que dimana el tejido semántico de la pieza toda. La otra nominación de Dios aparece, curiosamente, en el polo contrario, la orilla opuesta de la travesía lírica de nuestro poeta, la *opera prima* de *Elena y los elementos*. Entre uno y otro volumen, éste último y *Aire sobre el aire*: el comienzo y el fin de una carrera literaria, el alfa y el omega. En el libro inicial, Dios se postula en plenitud de sus poderes. Las funciones de la divinidad son vigentes en el discurso del joven bardo, como, igual, pueden serlo cuando alcanza la madurez. Del Dios nominal de *Aire sobre el aire* pasamos al Dios sustancial de *Elena y los elementos*, zurcido también de antinomias. «Dios» ostenta la «magia», pero los «cuerpos» ardientes van a cebarse en él para derivar en «cenizas»

que, impregnadas aun con las secretas igniciones de la pasión, continúan encendidas, como el polvo enamorado de Quevedo. Veámoslo:

Yo veía un niño agonizando en los jardines
El que arrojaba uvas delirantes a las duras bahías
Y los cuerpos ahogados en la noche
Cuando arden cenizas en la magia de Dios.

Se trata del poema “El cuerpo suicida”. Dios, ahí, es una realidad cuya verosimilitud se da por sentada, es el fondo alquímico en que nos diluimos para despertar cada día convertidos en una energía distinta. No obstante, tampoco podemos aseverar en dicho ejemplo un rasgo de teísmo concreto por medio del cual el sujeto filtre su predilección por tal o cual credo. Una golondrina no hace verano. El poeta puede estar recurriendo al Dios cristiano tal una cuestión de índole cultural a la que no es posible sustraerse. Lo que sí es imperativo destacar, o que es pertinente de afirmar con mayor seguridad, es la galopante tendencia introspectiva que impacta la poesía de Juan Sánchez Peláez, quien ofrece reiteradas muestras de indagación en sí mismo y hacia afuera, donde los insondables estratos del misterio cosmogónico. Este ineludible bagaje de referencias literarias y culturales que significa para un latinoamericano el mundo judeocristiano, tendrá llamativas efusiones, una de ellas localizada en el pórtico de “Trayectoria”, una pieza de la colección *Rasgos comunes* abastecida de varios registros nominales. Para designar una abundancia que remite al Génesis bíblico, para aludir al maná de la Edad de Oro, el poeta acude al simbolismo de «Adán» como metonimia del primer hombre o del hombre primigenio:

Cuando os veo vacas verticales y sagradas, os veo vacas pródidas, os veo de cerca
saltonas en las veredas, hembras para el macho con aquellas ubres, dando tumbos
vuestro blanco licor, fuente de Adán en nuestros paraísos,

El párrafo abre el texto y, por tanto, emprende la “trayectoria” diegética con un pasaje originario que subraya por partida doble la tentativa religiosa de la injerencia adánica mediante la consideración de «vertical» y «sagrada» que merecen las «vacas», bestias no comestibles en ciertas regiones de Asia. Sánchez Peláez exhibe aquí, pues, lo que sería un conato de ecumenismo que ya hemos visto en otros aspectos de su escritura, como acontece, recordémoslo, en la síntesis esencial que realiza entre el surrealismo europeo y la sensibilidad autóctona de su país.

Antes de valorar los poemas tocantes a la formulación de algunos sintagmas de la plegaria, o bien, a la dicción cristiana en la poesía que nos ocupa, procedamos a centrar la atención en otros personajes que detentan la traza, en función de la trama, de fungir tal una bisagra entre la dimensión terrena y la sobrenatural, en sintonía con el sesgo de velada religiosidad y espiritismo que hemos venido percatando en el orbe lírico pelaciano. Para ello, hay que retomar el volumen de *Animal de costumbre*, y en concreto los materiales “XV” y “XVII”. Empecemos con el primero. Situados ahí, en el segundo segmento estrófico, topamos con el «Ángel» y el «Desconocido», dos figuras que por su denominación semejan situarse por encima de la condición mortal y frisar la intangibilidad de la jerarquía celeste. No obstante, la definición del «Desconocido» se mantiene en ambigüedad, dado que no aduce ni asegura ninguna categoría; es una denominación genérica, vaga, pero con la suficiente dosis de hermetismo que denota, lo cual permite aventurar su acepción parareligiosa. Como sea, el contexto colabora. Hay en la secuencia de la pieza una disposición de rezo con su respectivo aparato: un remedo de altar. La petición y el componente figurativo que involucra, equiparable a

un cirio, nos invita a inferirlo; de igual manera, la preposición con que se inaugura el texto, mismo que sintomatiza el cansancio anímico y parece deponer la simulación del sujeto, que ansía indirectamente la tregua en la consecución de sus afanes. La persona literaria emprende la retirada y, en la soledad del aislamiento, al margen del paso del tiempo, solicita la intercesión del «Ángel» y el «Desconocido» para que medien tales entidades a fin de que el yo poético obtenga ya no el favor del hado, sino al menos su consideración y amparo, la generosidad de una luz que suplanta el miedo y la fatiga. Apreciemos el poema entero:

Ahora, cuando vamos a reposar de nuestra ilusión y de
nuestras máscaras,

Pido al Ángel y al Desconocido

Noche y día

Que sólo ocupe mi sitio

Tu llama única

Que tú no me abandones.

El posesivo «Tu», en el antepenúltimo verso, subraya la pervivencia del vocativo que se esconde a esa invisible y, a la vez, ubicua entidad que se puede juzgar divina y que, por ello, resulta inútil u obvio nombrar. Y por divinidad queremos significar la fuerza o la energía superior a la que el hablante eleva la petición: azar, destino; tiempo, señor de la historia, potencia amorosa asumida en la mujer ausente. La pieza “XVII” refiere,

por su cuenta, un «antiguo guerrero» que podría corresponderse con el «guerrero» con que se define a San Marcos de León en el texto “XIV” del mismo libro, previamente comentado. Si entonces «San Marcos de León era un guerrero / Que nos defendía en el cielo, / Con lanzas y escudos», aquí al nuevo «guerrero», que ya es «antiguo», se lo observa «danzando entre las hojas verdes y la hoguera». Un «guerrero» cristiano, por una parte, a usanza del cruzado medieval; y, por la otra, un «guerrero» profano y, paradójicamente quizá, pacificador. ¿Dos caras de un solo personaje ejemplar, la del «guerrero» identificado con la iglesia de Cristo, herencia cultural de la Colonia, y la del «guerrero» indígena identificado con la divinización de la naturaleza? Otra estrofa aporta más elementos:

Cuando el Océano es infranqueable,
Cuando la limitación humana es grande, y
 corremos en busca de perdices, maíz y el
 somnoliento fósforo como la lluvia,
Vuelvo a hablarle al antiguo guerrero.

El yo poético torna a dirigir la palabra al «guerrero» forestal que, aparte, «Me detiene en el umbral de su casa, / Con un gesto / Ciego / De amor.» Nuestro vate personaliza, de esta guisa, la sublimación de los seres queridos y entrañables: en el poema “XIV” la madre «Podía huir / Hacia esa gran isla de las alturas / Misteriosamente protegida»; y, ahora, en el “XVII”, el propio sujeto se siente conmovido por el «guerrero» selvático, al cual aúpa como un paradigma de bondad, concordia y sencillez.

Transitemos así, finalmente, a ponderar ciertos términos del oratorio litúrgico diseminados en la poesía de Juan Sánchez Peláez. Ya focalizamos este aspecto de la verbalización del venezolano al discurrir sobre la mixtura idiosincrática, por llamarla

de un modo, que habita la expresión que nos embarga, promediada entre los vocablos nominativos de la devoción cristiana y los jaloneos de la herencia nativa, y depositada en el subsuelo mental de los pueblos hispanoamericanos. El virtuosismo, pues, de la síntesis; el prodigio de un realismo mágico nutrido con los respaldos culturales de los virreinos contrarreformistas que tanta huella dejaron no únicamente en el cuerpo de convicciones espirituales de los territorios de ultramar, sino, asimismo, y con parejo ahínco, en el idioma. El léxico pseudo-católico del poeta de Guárico —por su carácter tentativo respecto del orden con el que se equipara— surge, al parecer, de esta fusión de tintes antropológicos, pero fruto de la vivencia personal, ya que no sonaría viable ni tampoco honesto una suplantación de la locución devocional en una voz lírica fiel a las emanaciones de la memoria. Para no alejarnos de la colección que exploramos el párrafo anterior, en *Animal de costumbre* acudimos a una epifanía del componente de estirpe religiosa desde la perspectiva lingüística que nos interesa. Nos referimos a un breve segmento del texto “XXVI”, aquel en el cual se relaciona a la «Extraña» como nombre alusivo y en que trabaja el vínculo fraternizador a través de los «amigos» que se presentizan en un episodio de una lejana vacación, antes de unos versículos en que se apoya y desarrolla una dramaticidad ascendente, donde concurren el recurso de la interrogación requisitoria y el tratamiento hiperbólico de una supuesta contricción. El lector duda si se halla ante la natural deriva de la trama que incrementa el voltaje de la emotividad implícito en el recuadro de la añoranza, o bien, frente a la parodia de un melodrama potencial, de los ritmos del oficio eucarístico y de la dicción litúrgica, en consonancia con «la resurrección de la carne» suscitada por el vivificador influjo del recuerdo. Veamos el segmento y los pasajes aledaños:

Extraña, ¿mandarías mi alma, mi ánima sin cántico,
al diablo?

Me postro de hinojos. Bajo la cerviz. Me auguro, bullicioso,
la resurrección de la carne.

Y la vida perdurable. Amén.

La participación del «diablo» afianza la pertinencia del «Amén», compensando la balanza de las fuerzas que se debaten en el individuo. Más adelante, en la fracción XIII de “Aire sobre el aire”, pieza del libro homónimo, toparemos de nuevo con el mismo registro del *amén*, esgrimido al cabo de un bloque estrófico cuya “perorata” linda con la naturaleza del sermón debido al talante de arenga que adquiere hacia el desenlace, permeado, a su vez, de un aire de provocación y elocuente convocatoria. Observemos:

persona indivisible que nos unes a la vida
nos es urgente
tu anillo nupcial, tu esmeralda en nuestro dedo
y que distribuyas entre nosotros
albas o penumbras
y una rosa húmeda
con numen y sílabas de tus vergeles y praderas
amén y amén
al avistar nuestros puertos.

El módulo articula, en sí, una plegaria, motivo por el cual probablemente la voz lírica consigna la terminología de la oración, el final de la letanía, en el penúltimo renglón. Para concluir, traigamos a colación un dístico del mismo poema “Aire sobre el aire” incardinado en el fragmento XII, donde el sintagma latino *ora pro nobis*, traducido por “ruega por nosotros”, figura tal un recurso para demandar las condiciones idóneas u

óptimas para la continuidad del ciclo vital a partir de la ronda de las estaciones y sus dones intrínsecos. Apreciémoslo:

ora pro nobis ave de buen augurio, ora
pro nobis en tu niebla finísima y fija

ruega por nosotros
mientras llegan las tardes sin color
y abundan los inviernos

Tanto ésta como las anteriores formulaciones de calado devoto alternan en Sánchez Peláez con la vocación primitivista, manifiesta en el apego a la visión panteísta de los fenómenos externos y, por ende, la manera de asimilar la experiencia. Los nombres y los sintagmas particulares trasponen su carácter nominativo y sirven para reafirmar, una y otra vez, los alcances de una poética en estrecha conexión con las más eficientes formas de advocación e invocación, cualquiera que sea el credo al que pertenezcan o que las respalde. En reducidas palabras, la provechosa paráfrasis del legado histórico.

Pasemos así, con esta división en blanco, a itinerar el ámbito de la **toponimia**, un tipo de nomenclatura sistemáticamente desplegada en el discurso pelaciano. Casi podemos afirmar que, dando seguimiento a la aparición de los apelativos de lugares, es posible rastrear la cronología de las huellas del yo poético, sus paraderos, respondiendo, a un tiempo, a la pregunta de qué sitios le obsesionan o interesan más en tal o cual etapa de la obra, qué sentido porta su mención de acuerdo con la tentativa del texto. De todo el conjunto, son las colecciones de *Rasgos comunes* y *Por cuál causa o nostalgia* las que acaparan las cifras superiores de topónimos, publicadas, respectivamente, en 1975 y

1981, cuando el autor suma 53 y 59 años de edad. ¿Es acaso la madurez un signo de esta profusión? Probablemente. Lo cierto es que el poeta ha vivido y en consecuencia ha ido acumulando recuerdos de pueblos y ciudades, tomando en cuenta que se trata de un hombre viajero que desempeñó, aparte, los más diversos oficios en su país y el extranjero, dentro, pues, y fuera de Venezuela. La mención de algunas coordenadas responde, de hecho, al tránsito por ellas, la estadía del autor, pero no solamente por ejercer una profesión o ganarse el pan, sino igualmente por desplazarse en calidad de turista ocioso, en la buena aplicación del adjetivo. Juan Sánchez Peláez, a quien ahora conviene identificar con el personaje literario de sus poemas, conoció profundamente su patria, dado que su labor poética destaca justo por la revaloración del imaginario nativo, cargado tanto de originalidad plástica y locutiva cuanto de hondura psíquica, como lo hemos reiterado a lo largo de estas páginas. Los ritos autóctonos alimentan la fabulación lírica del poeta; el componente indígena, indicio de la dimensión mítica de la civilización mesoamericana, está ahí presente en su escritura, unas veces agazapado y otras muy visible, dependiendo, casi siempre, del grado de sugestividad descriptiva, sintáctica o actitudinal que comporte la pieza. Sin embargo, hay que recordar, a la par, que Sánchez Peláez abreva en la tradición lírica occidental, concretamente en las vanguardias que atraviesan su fase de apogeo cuando ingresa al orbe en Altagracia de Orituco. Comulga hacia 1942 con los surrealistas de Argentina y Chile, orbitados en torno al grupo Mandrágora; se identifica con las incursiones de Breton; descubre a otros poetas que marcarán sensiblemente su noción de la poesía. En el apartado de homenajes, que seguirá a este, podrá apreciarse el nivel de pertenencia y la intensidad de la experiencia que involucró la aproximación a determinados poetas señeros de la modernidad: Nerval, Stevens, Pound, Pessoa, Tzara, por citar los de lengua ajena a la suya. El tren del mundo está, pues, implicado en la vida, formación y poesía de Juan

Sánchez Peláez. Los referentes literarios y geográficos lo patentan. Santiago de Chile, Buenos Aires, Maturín, Barquisimeto, Cumaná, Maracaibo, Carabobo, Trinidad, Salto del Ángel, Bogotá, Sabana Grande, Madrid, París y tantos otros destinos intermedios y terminales. Aquilatemos por el momento éstos últimos, procediendo libro por libro, según muestren su afluencia. El planisferio de las andanzas prefigura indirectamente una teoría lírica a través del cúmulo de preferencias geográficas implicadas.

La sola ficción local que auspicia el *corpus* pelaciano la hallamos en la pieza “Experiencias menos objetivas”, de *Elena y los elementos*. Se trata de Wonderland, una tierra que posee de inexistente lo que tiene, asimismo, de legendaria. Metáfora de una sociedad tan feliz como ingenua y tan ingenua como artificial en su esfuerzo por cristalizar obstinadamente la utopía, Wonderland merece en el universo del hablante un procesamiento crítico. Para la voz parlante dicho paraíso de la perfección añorada encarna la uniformidad de los sueños de la ciudadanía dado que acoge la acumulación de los anhelos de superación del conglomerado; someterse a la estandarización de ese modelo de vida, ansiado por la mayoría, significa renunciar al privilegio de labrarse una personalidad, un mundo inalienable por delirante, extraordinario que sea. Así, tras exponer el yo poético a los argumentos de su postura, su empecinamiento de ser «mi propio ángel y mi único demonio», se lanza una mirada de compasión a los que creen a pie juntillas en la consecución de las ilusiones de prosperidad material a través de la urbanización aséptica, el orden legislado, las buenas costumbres, el sacrificio espurio; el «mundo de la comodidad»³²⁶ dirá, resumiendo, el poeta Octavio Armand. Veamos el pasaje del texto pelaciano:

³²⁶ “La poesía de Juan Sánchez Peláez: Un discurso contra el método”, *Revista Nacional de Cultura*, 227, octubre-noviembre, Caracas, 1976, pp. 109-119.

Pacientes trabajadores de un Wonderland embrionario: sois demasiado escrupulosos para comprenderme. En un arroyo vulcanizado, con la sandalia de oro de los desiertos, por la puerta de coral de los infiernos entraréis vosotros, con vuestro código matrimonial, con las leyes tiránicas, con las grullas del horizonte.

No parece difícil atisbar una ponderación del capitalismo neoliberal que ha terminado ligando el concepto de civilización con la capacidad de consumo, el poder adquisitivo, para los que el lujo, o las condiciones suntuarias, asumen el deseo supremo, el motor de los afanes. No obstante, más ceñidos al texto, la censura del *modus vivendi* burgués resulta poco menos que evidente. La evocación del nombre funge aquí entonces tal un significativo instrumento problematizador. Para la poeta y ensayista Hanni Ossott, que fue una atenta lectora de la obra pelaciana, Wonderland es digerido, efectivamente, no sólo de manera confrontativa, sino también increpante. Lo consigna su comentario al texto, en el cual la escritora advierte, a la par de la denuncia de un mundo de ficción alienante, la ventilación de una estratagema para complotarlo:

Luego viene el hombre que se rebela, la ruptura con la realidad inmediata, la guerra frente a valores delimitados, porque hay que ir más allá, traspasar lo inefable y es ésta su conciencia; pareciera que intentara descubrir una revolución que conmoviera las estructuras intrínsecas de los hombres, y entonces increpa y maldice³²⁷

En el poema “XI” de *Animal de costumbre*, por lo contrario, la denominación localista reclama un matiz positivo en tanto sinónimo de la belleza auténtica, el genuino edén

³²⁷ “Sánchez Peláez y su realidad mágica”, *Letras Nuevas*, 3, marzo, Asociación de Escritores Venezolanos, Caracas, 1970, pp. 9-10.

no impostado aún por la técnica, o sea, virgíneo, ajeno a los fines corrompidos. Nos referimos al paraíso de la Gran Sabana, extensión del Parque Nacional de Canaima, al sur de Venezuela, en la región de Bolívar, próxima a la frontera con el Brasil y a unos 1,200 kilómetros de Caracas³²⁸; y, también, al Salto del Ángel, cascada de una caída de 979 metros, la más grande del planeta, ubicada, de igual modo en el citado Parque, específicamente en el Auyantepuy, una de las famosas y abundantes montañas que se cortan súbitamente en inmensos muros verticales³²⁹. El texto semeja destilar un drama personal, mas no con la acepción de la localidad, que se la ensalza como un simbólico motivo de peso —por su abrumadora espectacularidad— para no abandonar la patria, es decir, para ahorrarse reproches y remordimientos por partir al extranjero o ejercer una suerte de activismo inquietante que ponga en amenaza la calma, la estabilidad, la quietud que no genera envidia. Veamos:

Hubiera bastado que me quedara tranquilo, saciarme con
nada, no invocar una leyenda dentro o fuera de mi país,
en la Sabana donde el Salto es del Ángel.

No formulé súplicas ni deseos. No extendí la mirada
más allá de mi cubil.

Ahora me hacen muecas horribles
El esclavo y la bestia que desprecié.

Ahora, para franquear la orilla de mi casa,
estoy obligado a pedir perdón.

³²⁸ <http://www.venezuelatuya.com/gransabana/index.html>. (2007)

³²⁹ El Salto del Ángel debe su nombre actual al aviador estadounidense Jimmy Angel, que lo descubrió en 1937. Sin embargo, los indígenas de la zona, los Pemones, ya lo conocían anteriormente, habiéndolo bautizado como Churín Merú. Ver <http://www.venezuelatuya.com/canaima/saltoangel.html>. (2007)

Sobre la mesa los temas de la dignidad y el orgullo. El sujeto recurre a la insuperable hermosura del paisaje venezolano para ejemplificar, o, mejor dicho, para evidenciar lo fácil que hubiera sido conformarse con la contemplación de ese panorama singular, en vez de andar buscando la emotividad en otras luchas u horizontes, para después pagar el precio con la altivez y el honor propios. La pieza, como se intuye, está marcada por una contenida ironía. Cautivo por las limitaciones de su temperamento, condicionado por un cierto pudor, el yo poético se descubre, al paso del tiempo, imposibilitado para visitar la angelical catarata («donde el Salto es del Ángel») sin «pedir perdón» por un supuesto agravio.

Otro poema del libro *Animal de costumbre*, el “XXIII”, depara un toponímico, el de Trinidad, que se repetirá en *Rasgos comunes*, que acoge tantos más: Valparaíso, Maturín, Kioto, París, las Indias. Mas vayamos poco a poco, empezando con Trinidad, de la colección mencionada primero. El apelativo de lugar aparece como subtítulo, no integrado al texto; sin embargo, debido a ello, se encuentra en el mismo a través de la inducción epigráfica. Salvo el final, la trama destila aquí mayor optimismo y placidez, respira con holgura. Prácticamente no hay conflicto, sino hasta el desenlace, cuando sobreviene la despedida, la separación de ese momento y espacio de «vigilias felices». No hablamos de nostalgia; es el desprendimiento, más bien, en presente del indicativo merced al reposicionamiento, por cuenta del sujeto, en aquel instante poético, el que la voz ensalza. La subjetividad figurativa de las últimas tres líneas afianza la tesitura lírica del texto, privándolo de cualquier riesgo de incurrir en la estampa geográfica y el exotismo gratuito. El color local se justifica por la medida en la recreación de los matices ambientales y, también, por el dístico del pórtico que antepone la pasividad diegética —basada en un estado de ensoñación del yo parlante— a la predictibilidad

que pudiese inspirar la expectativa del toponímico. Juan Sánchez Peláez modela las facciones de Trinidad hasta el segundo bloque estrófico, mostrándolo, efectivamente, cual incumbe a su poética, con el cariz primitivo con que exhibió el Salto del Ángel. El paisaje se despliega sin precisar de atributos ni calificativos. Luego, las actividades elementales y, finalmente, la compañía de una mulata. De nuevo, la insinuación de la Edad de Oro y un atisbo de la *aurea mediocritas*, los tópicos ovidianos y horacianos, aunque no aplicados al dominio campestre del Lacio ni a las colinas del pastorilismo renacentista, sino, oh diferencia, al trópico antillano. Atendamos la pieza completa:

Cuando todos cavilan, me arrulla
Me arrulla mi melodía pueril.

Luego, me voy de súbito a una isla,
Y allí las tiendas, la pesca de ranas, la obsequiosidad de
una muchacha negra,
Me hacen formular vigilias felices;

Soplo una gran bujía:

Es el adiós sollozando en mi corazón.

El ancla que pesa al fondo del mar.

Para culminar esta fugaz acuarela del momento vivido que se difumina en la mente de nuestro individuo tras la evasión de la «melodía pueril», la luz que el sujeto apaga para representar la dilución del recuerdo no es una lámpara ni una vela, sino, como vemos, una «bujía». El poema se resuelve, también, en la coherencia de la utilería con

la añorada rustiquez de la escena. La otra concurrencia de Trinidad tendrá cabida en la pieza “No te empecines”, de *Rasgos comunes*, incorporada, esta sí, al cuerpo textual en uno de los segmentos versales. Se trata de un imperativo negativo por el cual el yo poético intenta encauzar su destino, o adivinarlo tajantemente, convenciéndose de que el pasado no vuelve, cancelando así las posibilidades del eterno retorno. Apreciemos el renglón de interés y los adyacentes con el objeto de valorar en el justo contexto lo que comentamos:

La memoria olfatea a tu reina vestida de gala.

Consta de unas cincuenta plumas el gavilán. Cincuenta.

Sin embargo

No devorarás más tiza en Trinidad o Maturín.

Sánchez Peláez hace alusión a sus años como profesor de escuela en las mencionadas localidades. Pero qué manera de enunciarlo: «No devorarás más tiza...» La línea tiene algo de cómico al equipararse las demandas del oficio con el hecho de tragar, en el día a día, como los mineros, la «tiza» que permite anotar en la pizarra. Pese a la negación que condiciona la proposición, el autor deja abierta la opción de asumir el no-regreso de aquella época tal una suerte de nostalgia latente. Trinidad se nos revela, entonces, como un paraíso perdido y, en efecto, una reafirmación de la memoria y la linealidad del sino personal que no consiente puntos de retorno.

Y, basculando alrededor del verso trinitario, en el que se menciona igualmente a Maturín, donde el poeta ejerció la docencia, apliquemos a este toponímico la misma

connotación que a Trinidad del texto previo. El episodio de Maturín se encuentra, así, depositado en un pretérito con nulas posibilidades de repetición. Pero, lo que parece intrigar a la persona literaria no es la sincronía de aquel lapso sino el paso del tiempo. A modo de lamento, Sánchez Peláez incurre, por táctica retórica, en la redundancia de afirmar, en resumidas cuentas, que no volverá lo que ya fue, o, dicho de otro modo, que la circunstancia de la estadía en «Trinidad o Maturín» no se dará jamás en virtud de que ya no se es el mismo: los años han transcurrido sobre uno y sobre los demás, los cómplices, modificando escenarios, individuos y condiciones. El bardo de Guárico siempre rememorará su tránsito por ahí. Lo declaró en una entrevista:

Mi adolescencia en Chile había sido triste. Y el regreso a Venezuela no podía serlo. Fui a Maturín como profesor en el Liceo «Miguel José Sanz». La primera noche se fue la luz en la ciudad y me sentí mal, triste de nuevo. Pero eso pasó muy pronto. Me hice amigo de los estudiantes mayores y conquisté la ciudad. La amé. Conocí al poeta Lira Sosa. Fui yo quien le recomendó irse a París donde vivió largo tiempo. Años después lo volví a ver en Margarita y fue cómico, porque me decía «...tanto tiempo buscando un poquito de sol en el Sena y ahora, mira, ¡todo este sol!». ³³⁰

Quizá por ello el rótulo del poema: “No te empecines”, o sea, olvídale. La voz poética considera, entonces, perdida la batalla contra las leyes de la naturaleza. Maturín queda atrapada en la cinta de la historia, de la sucesión, cual si una prenda de su irreversible carácter. Otra pieza que contiene, igual que en la anterior, dos coordenadas regionales o cercanas al cabotaje nacional del autor, es la de “Hora entre las horas”, del volumen *Rasgos comunes*. Se trata de un material de forma variante en el que se pasa de líneas fluctuantes a bloques estróficos donde los renglones se componen de un solo vocablo,

³³⁰ Miyó Vestri, “Juan Sánchez Peláez: Entre abismos y plenitudes”, «Papel literario», *El Nacional*, Caracas, 17 de octubre de 1982.

sobre todo sustantivos, para saltar después a segmentos y a versículos gráficamente aislados entre sí. Nosotros reproduciremos sólo el par de dísticos que abren el poema y auspician las denominaciones que interesan:

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

La entrada de la pieza fija la tónica. Estamos ante un poema de viaje que amalgama dos movimientos: en primer plano, la lectura en que se ve inmerso el protagonista en el destino del trayecto o el recorrido hacia él; posteriormente, la impresión de gozo y saciedad manifiesta en el correlato del «tren contento de echar humo». A cada módulo su lugar: Valparaíso, La Guaira. Literatura y ocio se enlazan para denotar las pasiones que embargaban los propósitos del yo en una mirada presuntamente retrospectiva a su pasado. Recordemos el nomadismo de nuestro bardo, su debilidad por la fuga, que lo llevó a mudar de latitud en latitud tanto en América como en Europa³³¹. Valparaíso es, aquí, «Hora entre las horas» dedicadas a los libros y, de manera parcial, a la escritura; o sea, libertad para invertir tiempo ilimitado en las verdaderas aficiones. No obstante, el sujeto no se deja consumir solamente por el magnetismo de las letras, la asignatura intelectual, pese a que «las pupilas de Valparaíso» no sean más que las que estuvieron «frente al texto inmóvil»; también está ahí, no lo proscribamos, el disfrute de saberse desplazándose en el territorio, hecho que podemos entrever en el futurismo animista

³³¹ Unos versos del poema “II” de *Animal de costumbre* parecen complementar nuestra conjetura: «Con la riqueza mágica del encuentro, vuelve hasta mí, sube tu silencioso fervor, tu súplica por los viajes, / tu noche y tu mediodía.» El contenido no describe al hablante, pero lo delata.

que impregna la imagen del «tren» alborozado por «echar humo», como una máquina que se enorgulleciera de incidir en la dilección del usuario. El hombre de esta pieza no dimite al placer de las sensaciones, aunque sus ojos estén simultáneamente anclados al placer de la lectura. Experiencia literaria y experiencia vivencial se conjuntan, pues, en ambos paraderos, apuntalando una actitud hedónica sumida a partes iguales en las recompensas de la ficción y de la realidad.

Continuando en las páginas de la colección *Rasgos comunes*, ubicamos, igual en un mismo poema, “Trayectoria”, los dos primeros topónimos no americanos. Nos referimos a Kioto y a París, incardinados en frases consecutivas de idéntica estructura sintáctica. El texto comienza hablando de «vacas verticales y sagradas», luego viene la «luna» que «llora» y, finalmente, las «nubes» y los «techos» de las metrópolis que mencionamos, respectivamente. Y, ¿qué dirime la pieza? ¿Cuál es su argumento? En principio la diversidad morfológica que cobra la materia en el mundo, incluida nuestra especie. El final lo sugiere: «y así nosotros por ellas en tanto que amantes, / jirones de tierra en la duración.» o, planteado de otro modo, perdura lo que resulta tanto visible como tangible, lo que, en resumen, restaura o vivifica. El poeta y ensayista Guillermo Sucre, referente inesquivo del estudio de las letras hispanoamericanas, no está lejos de esta interpretación; para él, Juan Sánchez Peláez «escribe un sorprendente poema a la vitalidad del mundo animal» en respuesta tanto a «la soledad, el desasimiento» como a «la desposesión física» que «lo invade»³³². Poema, entonces, de la transformación y la energía, pero que no discontinúa el procedimiento lúdico inherente al surrealismo, tendencia a la que no acaba de renunciar el autor, para acudir al azar en la tentativa de conferir a la pieza un aire de verbalización aleatoria. Lo sospechamos al toparnos con este pasaje:

³³² *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana*, Fondo de Cultura Económica, México, 1983, pp. 301-304.

bellas a boca de jarro que inquieten a nuestro alrededor

no las nubes de Kioto

no los techos de París

ni sólo viajes

velas o el mar oceánico

Las denominaciones locales semejan avenir al poema de manera accidental, es decir, no premeditada, sino producto de la ocurrencia. El sujeto no se demora en su recuerdo de París, lo roza únicamente con la memoria para asir de su dimensionalidad un solo elemento y no justamente humano: arquitectónico, los «techos». La misma deducción puede aplicarse a las «nubes» niponas que el yo lírico imagina. Como sea, aceptemos que éste observa en los sustantivos —uno terrestre y otro celeste, uno artificial y otro natural, uno sólido y otro gaseoso, uno inmóvil y otro evanescente—, un cariz poético que sería impropio eludir, consistente en la suscitación emotiva que conlleva formular esos plurales subjetiva o potencialmente. Los «techos de París» son la pizarra gris, los cielos azules o plomizos, los edificios afrancesados, las cúpulas: un campo semántico tanto más amplio que engloba dones estéticos y asociaciones conmovedoras. Así, esta noción del nombre tal una cápsula de múltiples acepciones, de agazapados prodigios, la apreciamos también, aunque con mayor elaboración, en el pórtico del fragmento VI del texto “En fin”, que clausura el libro *Rasgos comunes*. Las virtudes de «las Indias» caben en cualquier gesto, sonido, fonema o balbuceo que consiga activar los dormidos registros de la remembranza sensorial, concentrando la magia. Veamos:

Abstraemos

una pequeña escala una enfática bocina o vago tartamudeo

por cualquier tierra húmeda o con sol o aromas de las Indias

sin parches abruptos en el mirar

por nuestra faz diurna y verbo que bosqueja la noche

El poeta se traslada al foro mítico de la América colonial, lejos de las buhardillas y los anuncios y espectaculares de neón de París y de Kioto, que tal vez significan «parches abruptos en el mirar». La «tierra húmeda», el «sol» y los «aromas» fincan, entonces, un panorama donde la nitidez visual se genera debido a la afinación de los sentidos: el tacto, la vista, el olfato. No obstante, los tres destinos —Francia, Japón y El Caribe— se imponen cada uno como un crisol de variadas connotaciones y reminiscencias que fungen, igualmente, como medios de traslación en el tiempo y el espacio. Finalmente, después de todo, no suena tan descabellado ver en la afición toponímica del autor una estela de la misma afición que desarrollaron ciertos poetas de la “primera vanguardia” que fusionaron en sus textos geografías disímbolas habiéndolas o no visitado. He ahí el Ceilán metafórico de André Breton en los años veinte o la confluencia de ciudades en los haikú del mexicano José Juan Tablada.

Sabemos que el poeta radicó en París a finales de la década de 1950 y también que retornó con frecuencia a esta seductora ciudad, lo mismo que otros autores líricos de su país como Oswaldo Barreto y José Barroeta, quienes, junto con Sánchez Peláez, vieron cristalizado su anhelo de establecerse de modo eventual en el santuario de las vanguardias artísticas y, específicamente, del surrealismo. Desconocemos, en cambio,

si en alguna ocasión estuvo en Kioto. La alternativa de que se trate de una evocación imaginaria posee un indicio, mudando de colección, en el trozo II de “Imágenes”, un poema de *Por cuál causa o nostalgia*, volumen alrededor del cual orbitaremos hasta nuevo aviso, ya que acoge la máxima cantidad de topónimos: Quebec, Vigo, cerro del Ávila, las Antillas, Sintra, los Alpes, Madrid y, para cerrar el círculo, otra vez París. Un itinerario, como se aprecia, intercontinental y de variada atmósfera, una suma de localidades que desemboca en cosmopolitismo. Pero, a propósito de Kioto, volvamos al carácter ficcional que pudiera implicar la nominación del apelativo. La voz relatora cita la coordenada, pero admite jamás haberla visitado. Nombrarla es una forma de acercarse a ella, de prefigurarla en el cristal que da a la calle. La ausencia o el vacío adquieren gravedad a través del voluntarioso llamado del sujeto desde la lejanía de su morada que no es Quebec. Traslados mentales en la habitación o la sala. El anhelo de encontrar una ciudad donde no la hay lleva a la mirada a labrar un hipotético doble de la original, Quebec, a tal punto que ésta se ve de pronto desprendida para cabida a otra dimensión que vale justamente por su carácter imaginario. El motivo del texto deja de ser el topónimo y es ahora el acto de ficcionalizar un lugar. La fantasía —uno de los atributos neurálgicos del arte surrealista— cumple a sus anchas la encomienda. Con el filólogo Jean Bollack, tratando la geografía que recorre la poesía de Celan, habrá que anotar que «dicha relación se confunde con la topografía poética [...] El nombre, con todo lo que significa, se abre así camino, sustrayéndose a la designación ordinaria de una ciudad»³³³. En aras de la visión o, mejor dicho, la ilusión óptica, el trampantojo³³⁴ o la urbe simulada, los «ojos» colaboran en ver ratificada la lección de la humildad y

³³³ *Poesía contra poesía. Celan y la literatura*, Editorial Trotta, Madrid, 2005, p. 175.

³³⁴ He ahí otra muestra de apego del venezolano a los usos de la gráfica surrealista. La estrofa «entonces encuentro esta blanca ventana / le pongo el índice y creo que/ es una dama de Quebec» remite al arte de Magritte, por ejemplo, en el que el tejido pictórico acaba cebándose en un *trompe d'oeil* producto de la dualidad de sentidos, la anfibología figurativa. Para Sánchez Peláez la «blanca ventana» es una pantalla que permite imaginar Quebec, pero también es una «dama» que bien se la puede ver andando por una acera de Quebec. Esto es aquello y lo otro: mimesis icónica.

el consuelo mediante el cotejo del «universo grande y pequeño», en paridad con las geografías terrenales y la amplitud del cosmos. Valoremos la pieza entera:

Luciente peso
 remoto y remotísimo
de la ciudad que se llama
 Quebec
donde no he estado nunca

entonces escaleras arriba y abajo
me lleva me lleva una lágrima

entonces encuentro esta blanca ventana
le pongo el índice y creo que
es una dama de Quebec

y vuelvo
 por solitario
por mundano
 para críspame o no

y estoy
me veo
 con el as de oro dando tumbos
 con los mismos ojos en el universo grande y pequeño.

En el texto inmediato, la fracción III del mismo poema, “Imágenes”, este desfase entre la ciudad presente y la ciudad ausente, incluidas en un solo material, tiene igualmente verificativo en dos apelativos geográficos: Vigo y cerro del Ávila. La actualidad del

instante poético se disgrega en ambos destinos, uno distante e intemporal, a juzgar por los recursos figurativos que se esgrimen, resueltos en una secuencia fantástica; y, otro real y diacrónico. El hablante echa de menos a su padre, emplazado presuntamente en Vigo, aguardando el arribo del hijo, pero éste, identificado con el yo, se encuentra en Caracas, mirando hacia el «cerro del Ávila», del que «Vicente Gerbasi», en calidad de personaje, desciende, en una acción simbólica, con los secretos de la ciencia poética, tal un Moisés que bajara del Sinaí con las tablas de los mandamientos en las manos, o bien, como Apolo procediendo del Parnaso, el monte de las nueve musas. La analogía no es gratuita. Con ella postulamos el «cerro del Ávila» —promontorio emblemático de la capital venezolana— epicentro histórico, centro de gravedad del individuo, ya determinado por su condición de poeta, en contraposición a la afluencia virtual de la ciudad de Vigo, donde el progenitor «espera», aunque su equiparación con «la abeja», y su ubicuidad de espíritu que lo lleva a «transcurrir / y hacerme señas», hace pensar en que haya fallecido y el sujeto experimente una especie de telepatía. Observémoslo:

Esta es la abeja: Zumba en el fruto elegido

Esta vez es mi padre: Me espera en Vigo

(frente a los humanos debe transcurrir
y hacerme señas)

he aquí a mi reina que tiene el tamaño del aire
y cuya piel y tacto son el tiempo

he aquí a Vicente Gerbasi que trae una lechuza
desde el cerro del Ávila
y una ardilla de alquimia

Y este que soy yo: blanco y anciano en mi libro.

El último segmento del poema refuerza nuestra conjetura. La vejez que en él se alude supone la periclitación del padre y, por ende, las resignaciones del yo lírico. Así, los topónimos nos hablan de la separación física, pero igual, de la palabra evocativa como un medio para neutralizar aquélla.

Como ha sucedido con distintos de los topónimos que hemos sopesado, ya que concurren varios en una misma pieza, los que atañen a los textos XII y XX del material fragmentario “Por cuál causa o nostalgia”, que concede rótulo al libro que lo incluye, acogen dos o tres registros. En sintonía con la alternancia de América y Europa que se vio en el caso previo, con Vigo y el cerro del Ávila, el trozo XII denota la confluencia de las Antillas y Sintra, para no abandonar el ámbito peninsular. El poema da cabida, a lo largo de su desarrollo, al factor aleatorio que explotó el surrealismo, emulando la sintaxis de la adivinanza. La proyección anafórica perfila esta impresión, forjada con el pronombre «quien» que tiende a repetirse por cinco ocasiones, seguido de un verbo distinto en presente del indicativo que aplica a la secuencia un continuado dinamismo. Cada una de las proposiciones depara una sorpresa en su apódosis, o sea, una acción que no se corresponde con el predecible rumbo de la prótasis con que inicia la frase. Las Antillas figura en uno de estos segmentos, antes de que la conjugación transite de la tercera a la primera del singular, para introducir una novedad en el hilo narrativo: la identificación del pronombre «quien» con el yo textual, en cuyo ingreso se verifica la nominación de Sintra, en pasaje de clara filiación con el célebre de Fernando Pessoa, en la investidura de Álvaro de Campos, que reza: «en la carretera de Sintra, cada vez

más cerca de Sintra, / en la carretera de Sintra, cada vez más cerca de mí»³³⁵. Aunque la localidad aparece profusamente, junto con Lisboa, escogimos las palabras que más se adaptan a las que el poeta venezolano parafrasea en su propuesta, que gira en torno a las ideas de identidad, verosimilitud, espacio, tiempo, e introspección. Observemos el poema íntegro a fin de compulsar nuestras apreciaciones y cómo los mencionados conceptos interactúan entre sí:

Quien habla
sueña
quien dice
no
es un muchacho con cuchillos

quien da en el blanco
es por angustia

quien se rectifica
es porque va
a nacer

quien dice
sí
es una muchacha de las Antillas

el que despierta
tiene claras orejas
y otro burro nativo

³³⁵ “Al volante del Chevrolet por la carretera de Sintra”, traducción de César Antonio Molina.

soy yo

el que va por la carretera de Sintra

cada vez más cerca

lo probable o real

desde aquí

hasta ahí

buscándome

entre ir y venir.

Las Antillas y Sintra acuden a la trama para instrumentar, mediante su polarización, la extrema aplicación de los conceptos arriba mencionados: la conversión de la literatura en *dèjà vu*, la asunción de una personalidad lírica ajena en el hablante, la experiencia primigenia transformada en ocurrencia literaria; en suma, el uso de los nombres como el cedazo para destilar un problema casi atribuible a la física cuántica, el de la simetría que comparten el pasado y el presente manifiesto en la repetibilidad del recuerdo que hace dudar entre lo imaginado y lo vivido. El poema semeja bascular entre la estampa autóctona que comporta «la muchacha de las Antillas», fruto de la experiencia, por así decir, sensorial, y la reminiscencia de una lectura, confinada en el sintagma de Sintra, encantador poblado emplazado en la sierra que rodea la urbe de Lisboa y que conduce a Cabo da Roca, el punto más occidental del continente europeo. Juan Sánchez Peláez trasciende la fijeza, la inmovilidad, para explorar por medio de los vibrantes retazos de la memoria, y los cinemáticos del bagaje poético contemporáneo, los alcances de la traslación fabulativa.

La pieza XX de “Por cuál causa o nostalgia” representa un poema breve, pero bien abastecido de referentes geográficos, tres en total, como ya lo dijimos: los Alpes,

Madrid, París, que regresa al ruedo. El asunto de la personalidad vuelve a emerger. El «adulto» y el «niño» del sujeto poético contrastan, equiparan sus deseos y vivencias, sus fantasmas. La anécdota parece respaldar la sucinta exposición de sucesos. El texto apenas insinúa. La voz relatora anota casi para sí, como no queriendo dejar escapar la leve construcción verbal que ha amanecido en la punta de la lengua. De nueva cuenta, nuestro bardo nos demuestra esa peculiaridad de su proyecto creativo que consiste en hacer de la pieza un acetato de sugestivos planteamientos, de inquietantes enunciados, pero no justamente una radiografía emocional o un exhaustivo poema de circunstancia con todos los cabos atados. Hay en cierto Sánchez Peláez un resabio de anomalía que tiene su origen en la probable intención de pretender dibujar, sin corregir ni rectificar, sin maquillar ni embellecer, la efusión de una antigua remembranza, o bien, una vieja obsesión proscrita en el traspatio de las prioridades emotivas. Hasta que, de súbito, retorna aquello, aquello busca su cauce y asciende para otra vez presentizarse:

Las flautas los Alpes de
rebaños dorados. Cuando fui adulto.

Cuando fui niño: Quizás, española, en el tren de
Madrid a París.

Marinera, pescadora,
te perdí en mi ceguedad.

Yo que quería hacerme duro, casi un
mongol.

Hemos visto el poema entero. El segundo y cuarto bloque tienden a ofrecer dificultad. Un amago de automatismo psíquico semeja dominar aquí la plasmación. Los módulos estróficos vienen como escuetas unidades autónomas, desligadas sintácticamente una de la otra. El primero y el segundo bloque evidencian una relación mediante la réplica del adverbio de tiempo y el pretérito perfecto; son, por verlo de un modo, la cuña de la secuencia completa, la clave del montaje, pues nos permite visualizar las entidades epocales que coinciden en el yo parlante. La trama da la traza de correr de una manera regresiva: de la madurez, con la apreciación del paisaje forestal salpicado de «rebaños dorados», a la infancia, con el perfil de la utopía, prefigurada en el presentimiento de un viaje en «tren de / Madrid a París» que, posiblemente, después se llevó a cabo. No obstante, ya en el tercer módulo la voz poética admite su desencuentro con esa mujer imaginaria con la que soñó unirse: «te perdí en mi ceguedad», anota. Esta negatividad tenderá a corresponderse, a su vez, con el remoto afán del sujeto por «hacerme duro, casi un / mongol». Con este último tramo, posterior a la coma, «casi un / mongol», el individuo da por sentada la frustración de sus aspiraciones amorosas y comunicación socializante. Sin embargo, la voz poética está en realidad apelando a Rimbaud, por lo que el pasaje afianza con mayor razón al sujeto con el tiempo pasado, la ilusión de sus lecturas primordiales. Nos referimos, pues, a unos renglones del poema “Délires” (en concreto el fragmento “I. Vierge folle. L’époux infernal”), recogido en *Une saison en enfer*, donde leemos

— Je me ferai des entailles partout le corps, je me tatouerai, je veux devenir hideux
comme un Mongol: tu verras, je hurlerai dans les rues. Je veux devenir bien fou de
rage.³³⁶

³³⁶ *Obra poética completa*, traducción de Miguel Casado y Eduardo Moga, DVD Ediciones, Barcelona, 2007, p. 286.

Mientras el temperamento, la curiosidad y la contaminación intelectual apuntaban a Asia, la intimidad aguardaba en un vagón anónimo de Madrid o París, en el trayecto, con una «española» que bien podría ser «Marinera, pescadora», una ninfa de la estirpe de Venus, como las tájides de Garcilaso. Desde la mocedad venezolana y las horas de lectura apasionada, las capitales ibérica y francesa se le presentan al individuo, que tal vez se identifica con el joven Arthur Rimbaud, como un horizonte acariciado con la suposición imaginativa. El resultado de semejante impulso centrífugo va a cebarse en la contemplación de la Arcadia alpina, un panorama en que coinciden la serenidad, la conciliación y el ahínco consumado. Para culminar ya el itinerario por los topónimos pelacianos, pasemos ahora a ponderar los postreros, Liverpool y Lima, incardinados, también, en la postrera colección de nuestro bardo: *Aire sobre el aire*.

Así las cosas, entremos en materia con el poema “Los viejos”, que inaugura el citado volumen. Se trata de un texto que reflexiona sobre la etapa vital que atraviesa la persona literaria. Sánchez Peláez bosqueja su teoría de la senectud, o siendo aun más exactos, de los propectos en tanto colectivo. Pero la suya no es una aproximación cívica o política sino eminentemente moral, interior, es decir, concerniente a la actitud respecto «de una historia / verídica / real», y tocante a las expectativas anímicas de cara a la vecindad con la extinción. Hasta cierto punto, hay en el poema un eco de una conocida sentencia de Montaigne: «La premeditation de la mort est la premeditation de la liberté»³³⁷. Eso sí, la voz poética recurre momentáneamente a la comicidad y a la aplicación lúdica mediante el gesto jocoso y la paronomasia, aun cuando el mensaje pudiese resultar un tanto severo. Por ejemplo, leemos al inicio que «No sé si los viejos viven lo inmediato / Sé que quieren huir / como borrachos», y después «hay eso / que

³³⁷ “Que philosopher est apprendre a mourir”, Chapitre XX, Livre I, *Les Essais*, Presses Universitaires de France, Paris, 1965, p. 87.

sobra / nos falta / y / zozobra», y luego, en otra estrofa «ninguna madre nos habla ya / sino / la puta madre muerte / que come / umbelas umbrales / cerezos rojos en el patio». El topónimo ocurre poco antes de esta última cita. La ciudad de Liverpool es mencionada en relación con la distancia y casi, al parecer, de modo aleatorio, como si el sujeto hubiera colocado el dedo ahí, por azar, manipulando un globo terráqueo. Sin embargo, el pasaje alude, con ironía, al retiro provinciano que supuestamente pudiese cumplir por recomendación el anciano. ¿Se refiere acaso un asilo en un insospechado lugar remoto, un sitio ya alejado de este mundo y asentado bajo la tutela de la «luna» en el recuadro de una estampa campestre? Todo indica que sí. El autor esgrime otra vez, con sutileza, el infalible sarcasmo que lo caracteriza, visualizando a «los viejos», entre los que se incluye, reclusos en una coordenada totalmente ajena a la vivaz, a la eufórica del trópico. Observemos las líneas:

tampoco duermen
ni están solos
sin embargo
hállanse siempre
están siempre ahí
aguardan calmos
bebiendo leche de cabra
entre amplios
corredores
más arriba de los techos
en una aldea que
pertenece a la luna
o en un hotel de Liverpool

Lima, por su parte, volviendo al mapa de ultramar, concretamente al Perú, emerge a nosotros como la patria de ese aedo que es César Moro, a quien nuestro sujeto nos lo descubre «tocando un arpa» a la usanza de un rapsoda salido de la *Odisea* homérica: Demódoco en la corte de Alcínoo, Femio en casa de Penélope. El aedo es a un tiempo un hombre sabio, como Néstor de Pilos, y orienta al Telémaco que encarna al yo que se desplaza de ciudad en ciudad, de Caracas a Lima, pues, en busca del oráculo. Este oráculo se profiere en torno a la temeraria cuestión de la defunción, el miedo de todos los héroes; tal es su motivo. No obstante, estamos ante una acepción optimista de este hecho irremediable: «morir de la misma familia es haber nacido», leemos. Así, unidos por la consanguinidad de la poesía y de los vasos comunicantes del surrealismo al que también se liga la propuesta lírica del poeta César Moro, el aedo y su consultor que se acerca a Lima componen una indisoluble complicidad. Moro intenta paliar la angustia de la persona literaria, alegando la perdurabilidad de la escritura y, particularmente, la de la estética que respalda su comunión y encuentro: la corriente surrealista. Pasemos a reproducir el texto entero, que es el fragmento III de “Aire sobre el aire”, poema que da título al libro homónimo:

César Moro, hermoso y humillado
tocando el arpa en las afueras de Lima
me dijo: entra a mi casa, poeta
pide siempre aire, cielo claro
porque hay que morir algún día, está entendido
hay que nacer, y estás ya muerto
el suelo se quedará aquí siempre, ancho y mudo
pero morir de la misma familia es haber nacido.

Lima se perfila como un centro magnético alrededor del cual gira el conocimiento simbólico, es decir, la palabra trascendente. No Ítaca ni el país de los feacios: la gruta de la sibila que constituyen, por mediación de César Moro —junto con Vallejo, el otro gran César de la lírica peruana moderna—, las emanaciones del verbo poético que, en el caso que nos ocupa, posee las propiedades para sanar el ánimo fomentando el *carpe diem*, por lo que se vuelve un verdadero talismán de sus cultivadores. Y, a propósito de ello, transitemos ahora a considerar la forma de homenaje que Juan Sánchez Peláez rinde a sus escritores y colegas.

Pero, antes de transitar al último apartado del subcapítulo, repasemos el curso de este que concluye. Sin incurrir en la profesión de un credo, o mejor dicho, sin que podamos asegurarnos de las convicciones espirituales del sujeto en torno al ejercicio pleno de una devoción, Juan Sánchez Peláez acude a la mención de ciertas entidades del universo cristiano para, de nuevo, ser coherente, en principio, con los retazos de la memoria y de la cultura tanto social como familiar en la que creció —abrevando en la madre y en la aya. Y, en segundo lugar, para, dado lo anterior, aprovechar semejante elemento formativo, de índole interior, con el objeto de incorporarlo a la confección de su elocuencia poética. Dios mismo, San Marcos de León, el *Ánima Sola*, el *Ángel* y el *Desconocido*, y *Adán*, igual que el *amén*, el *ora pro nobis* y el *reza por nosotros* son maneras de ratificar el pasado, de corroborar su vigencia, y a la vez, posibilidades de ensanchar el potencial evocativo de la expresión blandiendo la plegaria, el rezo y la rogativa como recursos de una retórica muy personal. Prueba de ello, los desmarcajes que el autor emprende para, a un tiempo, “desretorizar” la manipulación del bagaje de tipo religioso y evitar los estereotipos y las predicciones. La terminología devocional de Sánchez Peláez implica un sincretismo, consistente en la mezcla de la imagería y las voces teocéntricas del catolicismo, provenientes de la herencia colonial, y los visos

de una sensibilidad e intuición autóctonas. Tal es el caso de la locución que involucra, como los antiguos, la ronda de las estaciones analogadas con divinidades propicias a determinadas actividades productivas, gran parte de éstas primarias, del individuo, lo que invita a inferir, de modo indirecto, un deseo de restauración de un orden psíquico de carácter politeísta que pretende ver en el sol, la luna, el calor, la lluvia y los ciclos de hibernación el retorno animado de las fuerzas sobrenaturales. Igualmente, tal es el caso del guerrero con que la voz lírica identifica a San Marcos de León y, en un texto distinto de la misma colección, *Animal de costumbre*, a un jefe tribal que, felizmente posado en la exuberancia de un hermoso paisaje selvático, se acerca a nuestro sujeto de forma ilusoria para concederle una lección de amor fraterno en un gesto pacífico. En suma, el santoral y la iconografía religiosa sirven al venezolano para sustanciar las combinaciones idiosincráticas que amalgama el subsuelo de su poética, fruto, claro, de la circunstancia y esquema mental del autor. A esto hay que añadir la personalidad hermética que muestra parcialmente la poesía de Sánchez Peláez, en la cual el aire de irresolución, desconcierto, perplejidad, lucidez y delirante introspección conservan su vínculo con la acepción de los misterios divinos. Por otra parte, el mapa que dibuja la toponimia colabora en la hipótesis de la simbiosis. La Gran Sabana y Salto del Ángel conviven, en el sumario de la obra pelaciana, con el ficticio Wonderland; de la misma manera, Trinidad, Maturín y La Guaira con Kioto y París; o, también, el descollante cerro del Ávila y las Antillas con Vigo y Sintra, o bien, Madrid y los Alpes; o, en otra esquina, Lima con Liverpool. América, pues, y Europa, la tierra nativa y la del viaje y los sueños, la de la magia telúrica y la del arte ilustrado, la del surrealismo nato (y por qué no sanguíneo) y la del surrealismo literario y, hasta cierto punto, científico. Los sitios que menciona el bardo de Guárico en su trabajo poético trazan indirectamente la ruta de su búsqueda interior de cara a su expectativa del mundo; y, por ende, implican

el contrapunto que relaciona las obsesiones espaciales con los impedimentos, o bien, las alternativas para desplazarse por los lugares mitificados por la historia, la cultura o la imaginación. Extraño cosmopolitismo el de Sánchez Peláez. Acorde a una poética de la concisión, su poesía nombra pero no exalta ni tampoco se prodiga en la estampa pintoresca; juega con la fantasía pero, a la vez, problematiza las nociones de espacio y tiempo, de presente y pasado, de ausencia y presencia. Nueva York, una ciudad en la que residió nuestro escritor, no aparece nominalmente en su obra, pero sí Quebec, que jamás pisó, y Kioto. Como surrealista instintivo, Juan Sánchez Peláez ironiza con la realidad y la ficción, erige la ficción en realidad y minimiza, en ocasiones, lo verídico. En reducidas palabras, intenta burlar la norma de causa-efecto, en la que descansa la lógica de lo predecible o consabido.

5.3.3 Homenajes literarios.

Así llegamos al tercer y último apartado de nuestro subcapítulo, enderezado a dirimir los nombres de autores literarios y compañeros de oficio que concurren a la obra que nos ocupa. Aludimos a la inclusión de tales apelativos a modo de homenaje, es decir, incorporados al texto como parte de su trama o de su planteamiento ejemplificador; se alude, también, a determinados onomásticos que, no integrados al tejido de la pieza, figuran en calidad de dedicatarios, pese a que, como ha apuntado el crítico y ensayista Ludovico Silva, compatriota de nuestro bardo, «Sánchez Peláez dedica raramente sus poemas»³³⁸. De las siete colecciones del venezolano, *Rasgos comunes*, de 1975, y *Por cuál causa o nostalgia*, de 1981, son las que consignan la máxima suma de registros en cualesquiera de los dos criterios de suscitación que relacionamos atrás; y de ambas,

³³⁸ “Juan Sánchez Peláez: Lo real y lo ilusorio”, *La torre de los ángeles*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1991, pp. 57-79.

la segunda concentra la supremacía. Los nombres acuden al poema con el propósito de catalizar la tentativa del discurso mediante la analogía, la presentación ilustradora, el intertexto, la clave biográfica, el recurso del epígrafe e, incluso, la cita, aunque esta instancia no forma sistemáticamente parte de los usos pelacianos. En Sánchez Peláez no ocurren sino un par y no en piezas específicas, en libros: *Elena y los elementos* se hace acompañar de una línea de Paul Éluard («En una noche profunda y larga / de mi edad»), y *Filiación oscura* de unos renglones del chileno Rosamel del Valle («Última mirada para mis ojos / todavía de mar en mar hacia ti»). Dichos apelativos conceden, pues, indicios para suponer las lecturas que interesaban al poeta de Guárico, así como la tendencia artística que le atraía. Éluard y Rosamel del Valle: el surrealismo francés y el surrealismo hispanoamericano, el surrealismo fundacional y el de Mandrágora en que milita Sánchez Peláez a inicios de la década de 1940. La influencia del artífice de propuestas axiales como *Mourir de ne pas mourir* (1924) y *La capitale de la douleur* (1926), o sea, la de Éluard, lo mismo que la del pontífice André Breton, será, como lo escribió Ennio Jiménez Emán, impactante:

La mayoría de las ideas en torno al amor, al erotismo, el cuerpo femenino, el deseo, etc., vertidas por Sánchez Peláez [...] están en contacto [...] con la poética surrealista, y especialmente con la visión amorosa manejada por espíritus como Breton o Éluard.³³⁹

Sin embargo, la presencia literaria y no justamente física o social de un Rosamel del Valle (1901-1965) —responsable de un libro toral del surrealismo poético de América Latina como es *Adiós enigma tornasol*, publicado de manera póstuma, en 1967—, al parecer resultará más repercusiva. Sánchez Peláez lo asimila con fruición en virtud de

³³⁹ “La mujer fugitiva de Juan Sánchez Peláez: *Elena y los elementos*”, «Papel literario», *El Nacional*, 22 de noviembre de 1987.

la proximidad idiomática, geográfica y, desde luego, idiosincrática y cultural que los unía en el mismo sector del continente: el Cono Sur. Las puntualizaciones del crítico Leonardo Padrón nos permiten fijar mejor, en los siguientes términos, el insoslayable influjo que significó el fenómeno del chileno:

tuvo un maestro mayor que lo fue no sólo de él sino también de «Mandrágora»: Rosamel del Valle, un delirante, un exacerbado. Quizás *Elena y los elementos* es hija en mucho de una sabia lectura de Rosamel, de una empatía profunda con su manera de decir [...]

Para «Mandrágora», Rosamel era un poco el poeta exacto. Para Sánchez Peláez era el deslumbramiento irreversible. Asumió entonces la premonición como estado del verbo, las asociaciones como líquidos y rumbos misteriosos. Toda una fiesta de los sentidos. Al regresar a Venezuela y encontrarse con la gente de «Sardio», su pasión por el surrealismo se dimensionó hasta alcanzar signos vitales. Escribió, entonces, con el desaforado romanticismo que caracteriza a los surrealistas y con el deseo, siempre hirviente y supremo, por la mujer.³⁴⁰

Eso en cuanto a la influencia colectiva, y hasta cierto punto actitudinal, que Rosamel del Valle habría de generar en la camada generacional de Juan Sánchez Peláez; pero, retomando el tema del epígrafe a *Filiación oscura*, o volviendo al campo literario del poeta de Altagracia de Orituco, el mismo Leonardo Padrón agrega que

Ese epígrafe parece anunciar el tono del próximo viaje, donde se reinicia la cacería de lo inasible. Este es su tránsito más oscuro por las palabras, persiguiendo la mítica luz que ofrece la vigilia. Si cada uno de sus libros va revelando rasgos que luego de-

³⁴⁰ “Juan Sánchez Peláez: Una poética bajo el látigo de oro”, *Escritura*, enero-junio, Caracas, 1986, pp. 101-135.

ambularán hacia un lugar común, en éste se inaugura un marcado énfasis sobre temas que no abandonará jamás.³⁴¹

En suma, las denominaciones en la poesía que estudiamos acontecen como tributo y, a la vez, como excusa para auspiciar y consolidar el procesamiento de un tema poético, cual sucede en lo tocante a las citas de Éluard y Rosamel, y, también, a la afluencia de otros nombres que veremos adelante. Así las cosas, nos abocaremos a valorar aquellos poemas que acogen hacia adentro de la pieza la nomenclatura autoral, e, igualmente, los dedicados, asimismo, a otros artistas y escritores. Esto de acuerdo a la cronología de los distintos libros que componen la bibliografía del venezolano.

Aparte de la impronta de Paul Éluard a manera de epígrafe global, *Elena y los elementos* guarda su otra nominación autoral en la dedicatoria que se confiere a Henri Michaux (1899-1984) del poema en prosa “Experiencias menos objetivas”. La deuda con una veta del surrealismo, vuelve, de nueva cuenta, a filtrarse, lo que en una *opera prima* suele asumirse casi tal una regla. El joven Sánchez Peláez no será la excepción. Fiado de las contribuciones de la voz que él se hallaba afinando en su reelaboración del modelo onírico, no vacila en dirigir el texto a uno de sus —a la sazón— maestros o faros guía en el proceso de autodefinición. Ya lo dirá en una conversación con Miyó Vestriani a la que hemos recurrido a lo largo de este documento:

De Henri Michaux leí con especial devoción en París, *La nuit remue*. Michaux, como Pessoa, tocan zonas muy vastas del espíritu humano, son exploradores del ser. El poeta lucha por crearse un lenguaje suyo, propio. Y lo hace a través de todas esas voces que se integrarán a su mundo. Voces que lo ayudan a conocerse a sí mismo, a descu-

³⁴¹ *Ibid.*

birse. Es normal que aparezcan en su obra varias influencias. Es como un poema único que estuvieran haciendo todos los poetas.³⁴²

En un positivo sentido del vocablo, el poeta admite, como vemos, la perturbación de las lecturas esenciales: contaminación benéfica, matricial, que colabora en el parto de un estilo singular, una personalidad estilística. Padres literarios, pero hay que afirmar, también, madres literarias, entidades fecundadoras que desempeñan las funciones de inseminación y claustro gestativo. Sánchez Peláez esgrime ya una modalidad formal procurada por Michaux: la prosa lírica. Lo curioso estriba en que la etapa parisina en la que nuestro poeta lee al escritor francés, es posterior a la publicación de *Elena y los elementos*, donde figura el material que comentamos. El aparente desfase nos permite inferir la constancia o la continuidad de un fundamental elemento formativo. Respecto de la asimilación que Sánchez Peláez auspicia de este bagaje concreto, el crítico Juan Gustavo Cobo Borda ha anotado que

Lo valioso de su poesía es pues esta inmersión en los extremos sin negarlos y antes bien manteniéndolos vigentes a todo lo largo de su exploración. Él, como Michaux, también escribe para recorrerse. Así esta escisión, este desdoblamiento continuo entre él y el otro; entre su carácter fantasmal y su realidad innegable, actúa, en todo momento, como eje creador.³⁴³

Por otro lado *Filiación oscura*, en adición a la cita de Rosamel del Valle que se acoge como epígrafe general, comporta sendas dedicatorias al editor y artista plástico Mateo Manaure (1926) y al destacado poeta Rafael Cadenas (1930), paisanos del autor. Al primero se dirige el fragmento IV del poema “Otra vez otro instante”, y al segundo un

³⁴² “Juan Sánchez Peláez: Entre abismos y plenitudes”, «Papel literario», *El Nacional*, Caracas, 17 de octubre de 1982.

³⁴³ “La poesía de Juan Sánchez Peláez”, *Eco*, 228, octubre, Bogotá, 1980, pp. 637-651.

trozo no precisamente numerado del texto en prosa, “Legajos”. Manaure —consigna Guillermo Sucre— fue el preparador de lujo del volumen *Animal de costumbre*:

Animal de costumbre título significativo y simbólico, sin claves de dudosos misterios, expresión de una vivencia muy humana y actual; bella edición ilustrada y dirigida por Mateo Manaure—³⁴⁴

Pero dejemos que el propio Sánchez Peláez aporte su versión de los hechos en torno a la eclosión de este segundo libro suyo que libró sus vicisitudes, en las cuales Manaure tiene su porción de historia:

Yo había comenzado *Animal de costumbre* como un diario, como una narración. Me sentaba a la máquina a ver qué salía. Luego paré el diario y la narración. Los rompí. Y súbitamente fueron surgiendo textos que cobraron vida propia. Es el libro mío de flujo más espontáneo. En Caracas pagué puntualmente la edición en mensualidades. Traía ilustraciones muy bellas de Mateo Manaure y por eso, con toda seguridad, más que debido a sus méritos intrínsecos, se agotó muy pronto. Fue publicado por Editorial Arte y todo derivó en una buena relación con Paco de Juan, quien me regaló la edición de *Filiación oscura*.³⁴⁵

El poema que se le encamina a Manaure, de apenas cuatro versos, posee un sugestivo soplo chamánico alrededor del cual semejara consumarse la ceremonia de un extraño trance. Al margen del dedicatorio, hay que valorar en la trama una oportunidad para reiterar el eje de la poética pelaciana, demorada en la exaltación de lo misterioso y la proporción ritual que este replanteamiento conlleva, que se hace de los elementos de

³⁴⁴ “Juan Sánchez Peláez: *Animal de costumbre*”, *Sardio*, 5-6, enero-abril, Caracas, 1959, pp. 411-412.

³⁴⁵ Miyó Vestriani, “Juan Sánchez Peláez: Entre abismos y plenitudes”, «Papel literario», *El Nacional*, Caracas, 17 de octubre de 1982.

índole naturalista —en concreto panorámico y animal— para expresarse, aunado al efecto de tipo acústico, musical, para reafirmar la atmósfera de invocación. Veámoslo:

Sin la inhibición de paisajes nuevos,

En el augur el asentado en las cimas,

Con diez luciérnagas como una mano,

En el gran día enfático, Suelo que arraiga con

altísimas flautas.

La pieza dirigida a Cadenas, por el contrario, destaca por su diafanidad interpretativa, la accesibilidad de su mensaje, que resulta tanto más explícito o, bien, unidireccional. Nos referimos al guiño político que ahí encontramos y del cual, respecto del nombre, podemos conjeturar un resabio de complicidad solidaria. Por ejemplo, para Leonardo Padrón el material proclama que «el viaje» de la misión poética «es abrumadoramente solitario y está lleno de insomnios, pero vale la pena y la experiencia del destello», lo metaforiza el colibrí, «es intransferible, apasionante»³⁴⁶. Veamos, sin más preámbulo, el poema:

Repite la frase:

Cuando nos echaron de la ciudad (porque mirábamos en
demasía el colibrí), abrimos la ruta que tiene mil pétalos,

³⁴⁶ “Juan Sánchez Peláez: Una poética bajo el látigo de oro”, *Escritura*, enero-junio, Caracas, 1986, pp. 101-135.

y ya viejos, no exentos de alegría, nos restregamos
los ojos con piedras.

El poema ya había sido citado al hablar del «colibrí», dentro del subcapítulo panteísta en que se trató el componente zoológico. Entonces apuntamos que

Otear «en demasía el colibrí» es una forma de aludir al ocio de los poetas en una sociedad pragmática que ha uniformado sus hábitos alrededor del trabajo y el consumo. Dedicado al poeta y compatriota Rafael Cadenas (1930), el texto bien alude las condiciones adversas para la escritura de poesía y sus ejercicios premonitorios, así como el problema moderno de la profesionalización del oficio de cara a la comunidad. El colibrí es el duende del poema o, siendo exactos, del instante poético. Su virtud de fungir de intersticio hacia lo intemporal, o incluso eterno y perenne, ampara nuestra afirmación. Estamos frente a un poema que exalta la misión de la vocación lírica en relación con su desprestigio en la «ciudad», de acuerdo con la condena impuesta desde antiguo por Platón a los poetas en su tratado de la *República*.³⁴⁷

Mudando de registro, *Rasgos comunes*, obra central en la producción lírica del venezolano, inicia con una dedicatoria a uno de los máximos exponentes de la acción surrealista latinoamericana, el chileno Humberto Díaz Casanueva (1906-1992), en el campo de la literatura. Se trata del texto “El círculo se abre”, un espléndido tributo a la memoria, plasmado, lo mismo que “Legajos”, de *Filiación oscura*, y “Experiencias menos objetivas”, de *Elena y los elementos*, consagrados a Cadenas y a Michaux, en prosa poética, una modalidad que pareció imponerse cada vez más, *in crescendo*, en el espectro mutante de la escritura pelaciana, tal un indicio de su versatilidad formal y, por ende, de su latente vanguardismo. El vínculo con Díaz Casanueva es, sobre todo,

³⁴⁷ Apartado 5.1.1 del índice general del presente trabajo titulado “El componente zoológico”.

literario, pero no menos amistoso. En 1976 el poeta chileno, que había conseguido un doctorado en filosofía en la Universidad de Jena y había asistido a los seminarios del filósofo alemán Martin Heidegger, reseña *Rasgos comunes*, el volumen que mentamos arriba, al empezar el párrafo. Ahí señala de Sánchez Peláez que

su poesía no sigue una línea recta sino más bien una espiral, en que se transparenta la totalidad de su obra, su voluntad de despojamiento, ahondamiento y enriquecimiento, su acumulación de esencias, su actitud central e inamovible de traspasar el umbral de la caverna, siempre con un reto, rebautizándose, seguro de sus dones órficos.³⁴⁸

Díaz Casanueva signa unas de las páginas más lúcidas que sobre el bardo de Guárico se hayan escrito jamás y a partir justamente de su libro señero. Por otra parte, hay que destacar el triángulo de correspondencias directas e indirectas que se establece entre el propio Sánchez Peláez, Díaz Casanueva y el antes relacionado Rosamel del Valle, ya que en 1959, cuando se publica *Animal de costumbre*, este último saca a la luz pública un determinante ensayo, *La violencia creadora*, acerca de la poesía de su compatriota Díaz Casanueva. En dicho material, como lo ha advertido el crítico colombiano Juan Gustavo Cobo Borda, el poeta Rosamel del Valle infiere de la propuesta de Humberto Díaz Casanueva un conjunto de propiedades que, a su vez, dada la comunión tripartita en el surrealismo, bien podría aplicarse a los mecanismos de la obra poética de Juan Sánchez Peláez:

Habla allí Rosamel de la difícil aleación entre comunicación y enigma; de como nada será factible sin la nostalgia original; es decir: sin la presencia del mito; de la necesidad de una insubordinación permanente —«el fuego de la desobediencia»—, y de lo

³⁴⁸ “*Rasgos comunes* de Juan Sánchez Peláez”, *Revista Nacional de Cultura*, 225, junio-julio, Caracas, 1976, pp. 23-30.

imperioso de cancelar cualquier nostalgia, ya que no es necesario despedirse de lo que permanece adentro, reinventando, sin tregua, en medio del arquetipo de las repeticiones, un nuevo Paraíso.³⁴⁹

No será sino hasta en Nueva York, en 1962, cuando Sánchez Peláez, Díaz Casanueva y Rosamel del Valle puedan llegar a coincidir físicamente, poco antes de la muerte de éste, según informa el propio Cobo Borda³⁵⁰. Esos momentos serán recordados por el bardo de Guárico con especial cariño, tal como lo testifica Miyó Vestriani en la charla que sostuvo con nuestro autor:

Nueva York fue un resplandor nuevo en la vida del poeta. Rosamel del Valle, Humberto Díaz Casanueva, Malena: encuentros que recuerda todavía con plenitud y pasión. Hay un impacto de lo inmediato, de las cosas en su lugar. Es la presencia del cine, del Museo de Arte Contemporáneo, de los parques. La sorpresa de imágenes televisivas impactantes que denuncian la guerra, formulan autocríticas despiadadas a la «gran nación».³⁵¹

La injerencia del nombre de Tristán Tzara (1896-1963), integrada al cuerpo textual es, en cambio, netamente libresca, o sea, la que mantiene el lector con el artista admirado. La participación del rumano acontece en la pieza, también en prosa, incardinada en el mismo libro, *Rasgos comunes*, que inaugura el poema dedicado a Díaz Casanueva. El poema se titula “Entre ambos”. El rótulo brinda una orientación alrededor de la idea de complicidad, pero más la sustancia, donde se invoca deliberadamente al arquitecto del dadaísmo y no desdeñable poeta. El venezolano aboga por sus «mayores». He ahí la primera alusión. Luego, en cosa de palabras, vendrá la declaración de connivencia

³⁴⁹ “La poesía de Juan Sánchez Peláez”, *Eco*, 228, octubre, Bogotá, 1980, pp. 637-651.

³⁵⁰ *Ibid.*

³⁵¹ “Juan Sánchez Peláez: Entre abismos y plenitudes”, «Papel literario», *El Nacional*, Caracas, 17 de octubre de 1982.

en la confabulación de la empresa revolucionaria del arte vanguardista. Nuestro autor utiliza un término arcaico, el de «juglar», ligando la tentativa artística de Tzara con la reivindicación del instinto creador y, sobre todo, la remisión a los albores de la acción poética con la cual se vinculó, hasta cierto punto, el movimiento dadaísta, en aras de cuyos postulados regeneradores, por su resarcimiento de lo básico y lo perenne como horizontes de la renovación estética, se reconoce el sujeto del poema. Apreciémoslo:

A la intemperie nuestro candor. La figura de nubes en el espejo de tu casa mira mi abrigo eterno y mi desnudez. Bonito está el mundo, mis mayores en paz, y yo hecho un ovillo. Valor entre ambos, Tristán Tzara; coloca tus juguetes de juglar en el pasto crecido, no aguardaremos a remolque ningún obstáculo que inhiba nuestra frágil chalupa.

Con el último sintagma, el de «frágil chalupa», el venezolano torna a dar muestras de su identificación del oficio escritural, de la vocación creadora y la posición del poeta en el concierto de la historia, tal una tarea marginal, una misión contracorriente.

El segundo de los registros textuales en la colección *Rasgos comunes*, un caso donde el nombre autoral figura incorporado al poema, es, además del de Tzara, otro que sucede en la pieza denominada “Preguntas”. Esta vez Juan Sánchez Peláez rinde homenaje al poeta italiano Dino Campana (1885-1932), considerado precursor, en su país, de la poesía hermetista. Situado en la matriz de las vanguardias históricas, como lo hemos visto en su referencia a Michaux y Tzara, nuestro autor no discrimina las posibilidades combinatorias; por una parte, el embrujo del surrealismo, con Breton y Éluard a la cabeza; por la otra, la preconización de Dino Campana, que luego tendrá repercusión definitoria en el triunvirato de la lírica italiana compuesto por Ungaretti, Montale y Quasimodo. Pero Juan Sánchez Peláez viaja a la raíz de esa ruta crítica de

la poesía contemporánea, el propio Campana, maestro del poema en prosa en el único libro que publicó en vida, los *Canti orfici*, hacia 1914, y, además, discreto antecedente del automatismo psíquico. Dino Campana reúne, pues, dos procedimientos del hecho escritural que resultarán indispensables para el bardo de Guárico. En “Preguntas”, la pieza citada, el nombre de Dino Campana aparece insertado en el módulo del *incipit* que, en realidad, es un párrafo. Todo el poema está zurcido de interrogaciones, acorde a su rótulo. En el primer bloque, que transcribiremos, la voz parlante semeja clamar por alguien que escuche sus cuitas, una presencia más allá del mundo sensible por la que la vida cobre sentido, sí, pero también la trascendencia del sacrificio que, en una suerte de vacilación interior, no posee, en apariencia, un destinatario ulterior. Contra el silencio la ausencia, el desamparo o la soledad existencial, la incondicionalidad de la literatura, o, mejor dicho, la palabra poética en tanto paliativo en su dignificadora naturaleza de la esencia humana. Juan Sánchez Peláez no se refiere sólo a su voluntad poética, sino igualmente a la de quienes han cincelado su noción de la tarea y, sobre todo, servido de consuelo «a dos pasos» del «alma». Atendamos el pasaje de interés:

¿A quién la congoja, el recuerdo, la experiencia, a quién aquel lugar que nos crispa,
nuestra sombra; quién a dos pasos de mi alma, dónde la opulencia matrona, globos y
locura en el madero de tu pecho por Dino Campana?

Los apelativos de Juan Liscano (1915-2001) y Rose Selavy (sin acento agudo, como en el poema de Sánchez Peláez), seguidos uno del otro, tendrán verificativo en piezas igualmente reveladoras. Nos referimos a los fragmentos VII y VIII del poema “Signos primarios”, del volumen de *Rasgos comunes*, que nos ocupa. El primero de ellos está dedicado a Liscano, en el segundo se implica la paradigmática denominación de Rose Selavy, que oscila entre el calambur y el onomástico femenino, ¿el de la ficticia musa

de los surrealistas? El nombre tiene su origen en Marcel Duchamp, que lo acuña como *alter ego* desde la década de 1920, cuando también emerge como protagonista de los fotogramas de Man Ray. Para complementar nuestra noción, lanzemos un vistazo a una ficha informativa en la que se nos dice que, en tanto personaje, Rose Selavy

otorga importancia inusual al arte de la destreza manual en un tiempo dominado por la configuración técnica del mundo, sin resultar su obra tan perturbadora. Autora oficial del ready-made corregido *Wanted: \$2000 Reward* (1923), se le atribuyen también diferentes juegos de letras que aparecen a partir de 1921 en algunas revistas.³⁵²

Pero vayamos por partes. Tanto el uno como el otro son textos breves. El encaminado a Liscano comporta un vocativo sin rostro ni apelativo, pero que seguramente posee un guiño al teórico, historiador y amigo que para nuestro poeta fue Juan Liscano, con quien el vate de Altagracia de Orituco mantuvo presuntamente largas conversaciones sobre los problemas de la literatura y los enigmas de la existencia. Reproducimos la mitad inicial de la pieza:

Tienes nombre propio
si excavas dentro ti
y rechazas el miedo a morir
que lleva a morir
y aceptas el verbo que conduce
al silencio.

Es una feliz coincidencia que el concepto con que empieza el poema sea precisamente el de la identidad nominal. Sánchez Peláez tematiza la urgencia de una actitud vital y

³⁵² <http://www.masdearte.com>. (2007)

de una poética que es también una ética sobre la pertinencia del lenguaje, mismas que se enlazan por gracia de las conjunciones para conciliar la unidad plena de cara a la muerte. Esta unidad plena, sin embargo, no tiene que ver con abundancia, profusión o firmeza, sino con una suerte de resignación ante lo natural irremediable. La voz lírica invita a acatar, pues, con estoicismo, el ciclo biológico y la mudez frente a ello, con todo el matiz simbólico que conlleve.

Juan Liscano firmó dos artículos sobre la propuesta pelaciana: una inteligente reseña de *Elena y los elementos*, que de alguna manera constituye un acto de fe en la nueva poesía de Venezuela, mas, en concreto, una defensa de la aparición del inaudito timbre en el concierto literario de su país que encarnó la incursión de Sánchez Peláez; e, igual, rubricó un pasaje ensayístico para el *Panorama de la literatura venezolana actual*, de 1973, donde asume la ratificación de sus viejas convicciones sobre el orbe poético de nuestro autor tal un modelo de riesgo, coherencia y fidelidad para con las obsesiones originales. Anterior a Liscano, sólo Vicente Gerbasi, el padrino de aquella generación de flamantes escritores seducidos por la ideología de las vanguardias que se proponían la postulación de un nuevo individuo y el regreso de las utopías tal un motor del poder transformador de los ideales estéticos y políticos, había borrajado ya unas líneas sobre el joven poeta. Gerbasi adelantaba en su incisiva, tajante y debatible examinación del paisaje de las letras venezolanas, o del mundo literario de entonces, la excepcionalidad de Juan Sánchez Peláez, a quien el maestro bien parecía cuidarle las espaldas:

La verdad es que actualmente nuestro ambiente literario y artístico es bastante mediocre. De esta mediocridad ambiental se resienten especialmente los jóvenes. Especialmente ciertos jóvenes realmente creadores, como Juan Sánchez Peláez, cuyo

temperamento es triturado por la falsedad, por el egoísmo y por las máscaras del cretinismo.³⁵³

Por su parte Liscano, a tono con esa percepción, se pronunciaba también en favor del bardo de Guárico, poniendo igualmente en tela de juicio la condición de sus posibles detractores, aunque con argumentos, a diferencia de Gerbasi:

El poemario *Elena y los elementos* de Juan Sánchez Peláez —poeta exigente para con la poesía y para consigo mismo— se prestaría, a las mil maravillas, a toda suerte de ejercicios críticos. Los guardianes del orden poético lo convertirían en blanco de sus dardos y los jóvenes y alocados estetas enfermos de literatura, en deliciosos motivos de retorcimiento intelectual, en razón de la violencia de las imágenes, de la audacia de la escritura en la que abundan neologismos y giros arbitrarios de sintaxis, de lo complejo de la inspiración que extrae del mundo onírico su simbología y con ella elabora toda una mitología particular, de la acritud de las expresiones, de la obsesión sexual, de la rebeldía asfixiada y la melancolía desesperada que lo alientan.³⁵⁴

Así vemos como el vínculo entre Liscano y Sánchez Peláez hunde raíces en un pasado remoto que los contiene a los dos en calidad de compañeros de mil batallas, colegas y, muy probablemente, usuarios de una estrecha amistad. La profundidad semántica del poema previo, dedicado a Liscano, tiene aquí, su justificación: un material en que se ponen en juego las implicaciones conceptuales de la identidad, la muerte y la palabra, tres cuestiones fundamentales para cualquier autor literario. Mas no olvidemos valorar la fracción III del poema “Signos primarios”, recogido en el volumen *Rasgos comunes* y que contiene la afluencia de Rose Selavy. Se trata del tercer registro textual de esta

³⁵³ “Un poeta venezolano que sólo conocen algunos poetas”, «Papel literario», *El Nacional*, Caracas, 25 de junio de 1950.

³⁵⁴ “Juan Sánchez Peláez: *Elena y los elementos*”, *Revista Nacional de Cultura*, 89, noviembre-diciembre, Caracas, 1951, pp. 250-252.

colección, junto al de Tristán Tzara y Dino Campana, ya que los de Díaz Casanueva y de Liscano son dedicatorias. El móvil del tributo es, para esta ocasión, algo más que evidente. La clave pensamental del surrealismo yace perpetuada ahí, bajo el anagrama “Eros c’est la vie” y el calambur “Rose c’est la vie” que guarda la nomenclatura Rose Selavy, un apelativo femenino con apellido incluido. El texto representa un discreto, pero condensado homenaje a la tendencia de Breton, fertilizada con las contribuciones (¿o los sacrificios?) de Sade, Baudelaire, Nerval, Rimbaud, Laforgue y Apollinaire; se podría agregar a Ezra Pound, con su pieza “Francesca”, símbolo de la vitalidad erótica cual propulsor y sedimento de la historia, es decir, cual fuerza y estímulo perenne. La deducción aplica para Rose Selavy, cifra y código del credo surrealista. “Eros es la vida”, sí, y, en virtud de ello, “Rosa es la vida”. Apreciemos el poema:

Eco de indócil rumor
una rosa segrega secreta
y me lleva insomne
en el vivir real o ilusorio
sin norte insonoro, Rose Selavy.

En ese bloque lacónico se hallan las semillas de nuestra lectura: la «rosa» y el «vivir», sea «real o ilusorio», porque el fin último del surrealismo, la quintaesencia, era el de transformar al hombre moderno por el triunfo de la imaginación, y de la imaginación consciente, o sea, «insomne», una función tan sigilosa como transgresora, «sin norte insonoro». La innovación de Rose Selavy llega pues, en principio, como un llamado, una convocatoria de la propia Rose Selavy, centro magnético encubierto en los anales de las vanguardias. Su «rumor» es tan «indócil», que termina generando «Eco» en la conciencia del sujeto creador. Rose Selavy es el talismán y el amuleto. Ya lo insinuará

el poeta y académico Octavio Armand en una aproximación a la estructura de *Rasgos comunes* como metáfora del tiempo estacional:

Y queda también, como emblema de esa temporada, un nombre. Verano: un aforismo que es un nombre que es una mujer. Verano: mujer presente en cada cuenco, en cada corola, en cada flor o concavidad que hay en esta poesía. Se llama Rose Selavy, es decir, Eros, c'est la vie. El poeta graba ese nombre en su árbol genealógico; declara su filiación surrealista; pone las raíces en la corteza. ¿Hay que recordar, por ejemplo, las siguientes líneas de Robert Desnos: «En el sueño de Rose Selavy hay un enano salido de un pozo, que come pan por la noche»? ¿Hay que recordar a Duchamp?³⁵⁵

Rose Selavy: Breton, Desnos, Duchamp; el fruto y el árbol: la ascendencia literaria de Juan Sánchez Peláez.

Pasemos a la colección de *Por cuál causa o nostalgia*, la que reúne, seguida de *Rasgos comunes*, el mayor número de nombres autorales. De los seis, cinco de ellos pertenecen a la pieza que confiere título al conjunto; el restante, que es el primero en orden de aparición, se ubica en el fragmento III de la pieza “Imágenes”, que inaugura el libro. Ahí nos encontramos, de nueva cuenta, con el poeta Vicente Gerbasi (1913-1992), pero esta vez asimilado en el texto. El material ha sido ya ampliamente citado al discurrir en torno al componente zoológico, la «abeja», y la figura paterna; en torno al «aire» en tanto que elemento natural y la «lechuza» cual representación de la gay ciencia; de la «ardilla» tal una catacresis de la milagrosa «alquimia» del verbo y del «cerro del Ávila» como la sede geográfica de esta matización de motivos fáunicos y espaciales que protagonizan la incantación del fantasma del progenitor y la del fuego

³⁵⁵ “La poesía de Juan Sánchez Peláez: Un discurso contra el método”, *Revista Nacional de Cultura*, 227, octubre-noviembre, Caracas, 1976, pp. 109-119.

creativo. A Gerbasi se lo ve descendiendo del «cerro del Ávila», un lugar por demás emblemático en el panorama caraqueño, y justamente con la «lechuga» y la «ardilla». Se lo postula como portador de los penates líricos, de los coeficientes que alegorizan el don de la palabra y del genio poéticos. Recordemos la estrofa:

he aquí a Vicente Gerbasi que trae una lechuga
desde el cerro del Ávila
y una ardilla de alquimia

Y este que soy yo: blanco y anciano en mi libro.

A propósito del componente animal, la presencia del destacado poeta estadounidense Wallace Stevens (1879-1955), suscitada en el trozo X de “Por cuál causa o nostalgia”, se vincula a los «pavos reales» que alguna vez se nombran en su obra, concretamente en la pieza “Domination of Black”, o “Dominio del negro”, que transcribimos³⁵⁶:

De noche, junto al fuego,
Los colores de los arbustos
Y de las hojas caídas
Repitiéndose,
Giran en la habitación,
Como las hojas mismas
Girando en el viento.
Sí: pero el color de los pesados abetos
Vino a grandes pasos.
Y recordé el llanto de los pavos reales.

³⁵⁶ Traducción de Cristóbal Sepúlveda-Plaza, en <http://poemaseningles.blogspot.com>. (2007)

Los colores de sus colas
Eran como las hojas mismas
Girando en el viento,
En el viento del crepúsculo.
Pasaron sobre la habitación,
Cuando volaban de la rama de los abetos
Hacia la tierra.
Oí gritar a los pavos reales.
¿Era un grito contra el crepúsculo?

O contra las hojas mismas
Girando en el viento,
Girando como las llamas
Giraban en el fuego,
Girando como las colas de los pavos reales
Giraban en inmenso fuego,
Recio como los abetos
¿Lleno del llanto de los pavos reales?
¿O fue éste un grito contra los abetos?

Hay que traer a colación, igualmente, para reforzar la predilección de Stevens por las aves, el poema titulado “Thirteen ways of Looking at a Blackbird” o, en castellano, “Trece maneras de mirar un mirlo”, frecuentemente antologado. La ornitología, como a Sánchez Peláez, le sirve al estadounidense para expresar la frescura de la existencia ordinaria, pletórica de pequeños prodigios que el urbanita suele no distinguir en la marea del tráfigo. Valoremos ahora el texto del venezolano en el cual vagamente se percibe la alusión al mundo consuetudinario y sus milagros latentes que suceden en tanto que el tren de la rutina se desboca y todo sigue su curso:

Eso asible cotidiano de mucho vértigo
llama hala charla
nos ignora

lleva un talismán en la frente

no es una flor y sangra el aire

y los pavos reales de Wallace Stevens
a nuestra habitación vuelven
y vuelven
a entrar.

No puede sustraerse nuestro poeta a la resolución surrealista, en la que los eslabones de la secuencia figuran aparentemente desligados uno del otro como una enumeración de ocurrencias. El tercero, «no es una flor y sangra el aire», resulta el más inquietante; no obstante, el final tiende a disminuir la tensión con esa imagen de apacibilidad que los «pavos reales» vienen a proporcionar, contraria al dramatismo que cierra el poema de Wallace Stevens. Como sea, a partir del referente, asistimos a una focalización de lo «cotidiano» misterioso, que no es otra cosa que los enigmas de la continuidad. En el texto en el que se evoca a Fernando Pessoa (1888-1935), el fragmento XII de la misma pieza homónima al volumen que nos ocupa, la táctica compositiva torna a repetirse lo mismo que en la anterior. El poema fue ya comentado en el presente apartado al tratar los topónimos de las Antillas y de Sintra, que emergen a la trama. Sólo hay que añadir que, efectivamente, el bardo de Altagracia de Orituco homenajea a Pessoa asumiendo la personalidad del individuo que, en un célebre poema de Álvaro de Campos, uno de

los heterónimos del portugués, conduce un Chevrolet «en la carretera de Sintra». El pasaje de nuestro autor es el que sigue:

soy yo

el que va por la carretera de Sintra

cada vez más cerca

lo probable o real

desde aquí

hasta ahí

buscándome

entre ir y venir.

Este el de Pessoa:

en la carretera de Sintra, qué cansancio de la propia imaginación,

en la carretera de Sintra, cada vez más cerca de Sintra,

en la carretera de Sintra, cada vez menos cerca de mí...

Mientras el lisboeta se demora, en el papel o al volante, en la saudade y el tedio, Juan Sánchez Peláez opta por la vertiente metafísica, reelaborando la fuente parafraseada y enriqueciendo así su acepción, a la manera de un mito que tiende a revalorarse por las generaciones, portando en dicha acción la renovación de su textualidad. Pessoa, igual que Michaux, tendrán para nuestro poeta una incidencia crucial. Lo declaraba en una entrevista de 1982, como lo hemos visto, al hablar de la influencia del escritor francés Michaux:

De Henri Michaux leí con especial devoción en París, *La nuit remue*. Michaux, como Pessoa, tocan zonas muy vastas del espíritu humano, son exploradores del ser. El poeta lucha por crearse un lenguaje suyo, propio. Y lo hace a través de todas esas voces que se integrarán 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.³⁵⁷

El último tramo de la cita desvela lo que se antojaría denominar el sueño pelaciano: la concepción de la poesía tal un género anónimo nutrido, desde tiempos inmemoriales, con la sabiduría, el asombro y la perplejidad de todos los elegidos, tal como lo quería, por ejemplo, Lautréamont, uno de los maestros de Sánchez Peláez y los surrealistas.

Prosiguiendo en la órbita de “Por cuál causa o nostalgia”, material que otorga título al libro que lo incluye, posteriormente se nos presentan dos poemas dedicados: la fracción XVIII, a Ben Amí Fihman, y el XIX a Luis Alberto Crespo. A propósito de los apelativos autorales del párrafo anterior, recordemos antes unas palabras del poeta y traductor Carlos Rocha, compatriota de Sánchez Peláez, borrajeadas en 1991 como parte de una pulsación global de la trayectoria literaria de nuestro vate. En un análisis somero, Rocha considera que

En sus últimos trabajos, la expresión poética de JSP adquiere mayor acento reflexivo, eludiendo el recurso efectista y lineal, en aras de una mayor coherencia de la trama vital y emotiva. Ecos, voces y situaciones se amalgaman entre la vigilia y el sueño, la realidad y la nostalgia. Un texto repercute en otro, reconociéndose los rasgos comunes de esta gran poesía. Como quien escribiera en el aire, el dedo índice del poeta teje las líneas maduras de su expresión final. Las voces postreras nos conducen

³⁵⁷ Miyó Vestri, “Juan Sánchez Peláez: Entre abismos y plenitudes”, «Papel literario», *El Nacional*, Caracas, 17 de octubre de 1982.

por la carretera de Sintra, al volante del evocado Pessoa, soñando con los pavos reales de Wallace Stevens o en un taller literario de Ezra Pound.³⁵⁸

A Pound lo toparemos más adelante, en el volumen *Aire sobre el aire*, de 1989, junto con los autores César Moro, Gérard de Nerval y Álvaro Mutis. Lo cierto es que, dado el signo espiritual de estos poetas, confirmamos el perfil del proyecto lírico del bardo venezolano, cuya evolución es advertida por el profesor Rocha con un «mayor acento reflexivo, eludiendo el recurso efectista y lineal, en aras de una mayor coherencia de la trama vital y emotiva». Efectivamente, y lo hemos afirmado en otro momento, al paso de los años la factura poética de Sánchez Peláez tiende al despojamiento verbal y se decanta por una plasmación esencialista que concentra el énfasis discursivo en las peliagudas cuestiones del tiempo y el espacio, la vida y la muerte, la corporalidad y el alma, la desaparición y la trascendencia, las grandes dicotomías que aquejan al género humano y las parejas conceptuales que más complejidad acusan en el palmarés de la poesía y, parcialmente, en la célula de los poetas con que se identifica Juan Sánchez Peláez, sean o no malditos, finalmente una cuestión de actitud. En el texto enderezado a Fihman figura, por si fuera poco, el apellido de Verlaine, a quien se rinde tributo, a la par del dedicatario. Se trata de un contenido con algo de tremendismo; el símil del pórtico, que ya leímos en alguna ocasión, lo constata. Veámoslo:

Los recuerdos son como lobos que
dan varias vueltas en un zaguán

La supuesta ternura del plural «recuerdos», aunada con la también presunta temeridad del componente fáunico «lobos», condensa la abstracción de aquél término de modo

³⁵⁸ “La poesía de Juan Sánchez Peláez”, *Juan Sánchez Peláez ante la crítica*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1994, p. 286.

drástico pero a la vez sugestivo, dada su plasticidad y carácter cinemático. Lo que la imagen nos lega, en todo caso, es una imagen de parsimonia y, por un instante, de lo que bien podría ser mansedumbre, aunque hablamos apenas de un atisbo. Verlaine no irrumpirá sino hasta el desenlace en calidad de referente incidental. El tema central es el apóstrofe de las reminiscencias, o su animalización en tanto entidades agazapadas y a un tiempo amenazadoras. El poeta simbolista, compañero de travesía de Rimbaud y autor de *Poèmes saturniens* (1866) y *Fêtes galantes* (1869), es utilizado para legitimar la calidad de un temperamento o un ánimo poético. La recurrencia de Paul Verlaine (1844-1896) no es gratuita, embona con la genealogía literaria del poeta de Altagracia de Orituco, partiendo de Sade, como lo indicamos al tratar de Rose Selavy, y llegando a César Moro, haciendo escala en Nerval, el propio Rimbaud, Breton y, parcialmente, Pessoa. Concluamos el comentario reproduciendo la estrofa de salida, en la que los «recuerdos», equiparados a «lobos» siguen habitando al sujeto a través de ese «viejo parque» que es el escenario de la memoria, en la que también reside la reminiscencia del viaje, superpuesta al espectro de los registros literarios. Todo está, pues, unido: la vida con la poesía, la retentiva sobre lo vivido con el registro sobre lo inteligido; todo se traslapa y genera sus dos planos: superposición de lo ya visto y de lo ya leído, de lo ya sentido con lo ya imaginado: remisión y conexión de cuadros y situaciones:

y caminan a menudo
de costumbre
entre cosas casuales y jamás vanas
en honor del hombre y la mujer
por un viejo parque
donde se miró Verlaine.

La pieza encaminada a Luis Alberto Crespo es, a nuestro parecer, superior en belleza, conmoción y aporte filosófico. La reproduciremos completa para hacer contrastar esta valoración, no sin antes señalar que ostenta muchos de los componentes del universo pelaciano que han sido destacados hasta ahora, como lo son la conjunción del estado de vigilancia con el de alborozo, la afluencia de las imágenes sensoriales, el uso de la personificación de entidades no humanas, la participación cíclica de la naturaleza y todas sus combinaciones en el papel de coeficiente expresivo, la humildad frente a las vastas potencias del cosmos y el mundo terrenal, la constante del erotismo mágico y alucinatorio, el principio femenino que deviene eje de la razón de ser, las simbologías de los alimentos primigenios, el afán de trasponer los impedimentos de la condición humana. Observemos:

Ciertos vocablos, si nos guían,
velan con ardor
y las ciudades despiertan con colores extraños.
Hay entonces giros e inflexiones válidas en el mar
que sube.
Hay el universo pequeño de la hierba, el pasto frondoso,
los cuerpos que se aman bajo el firmamento rojo.

Lo asible y cotidiano que nos trasciende, nos ata
a un ritmo diverso,
y estése al lado de la noche firme e inmóvil
en soledad y armonía,
mientras espera la mujer
como el agua, el pan o el vino
para que no viva muda nuestra sombra.

Luis Alberto Crespo (1941), poeta y ensayista, fue una presencia entrañable en la vida de Juan Sánchez Peláez. Su empatía con el programa lírico de nuestro autor lo orilló a suscribir, en sintonía con el asunto de los nombres, y con motivo de la publicación de *Rasgos comunes*, la siguiente apreciación:

[...] Desde *Animal de costumbre* hasta *Rasgos comunes*, en plena labor exorcista, a mitad de discurso lírico, Juan Sánchez Peláez guarda un libelo terrible contra los lúcidos, los bien dispuestos de este país de ceniza que lo margina, lo señala con el dedo. Esta conciencia de maldito —de marginal, íbamos a decir— se afirma en los recursos al símbolo puro de Rose Selavy, Berenice o del cómplice secreto, Tristan Tzara, Díaz Casanueva, Liscano (ayer eran Cadenas, Rosamel del Valle, Paul Eluard o Suzanne Martin). Imágenes, metáforas de la nostalgia. Mas lo que regresa a la memoria y la conmueve es el poema como materialidad, como cosa u objeto de belleza y de terror. Objeto de vivencia e ilusión. Esta es la zona meridional de *Rasgos comunes*, su mediodía, la poesía del poema, el diálogo interior, subterráneo, del ser con la palabra.³⁵⁹

Apelativos: eslabones de un pasado en claro, retroactivo a la actualidad del poema tal una tolvenera de rostros y testimonios. Los onomásticos se acumulan y, así, dan fe de lo experimentado a través del cuerpo y el pensamiento.

Y transitamos a la última colección de la saga pelaciana, *Aire sobre el aire*, en la que topamos los nombres previamente relacionados: Moro, Nerval, Pound, Mutis. El primero nos sale al paso en el trozo III del texto homónimo al libro. Se trata de una pieza que habíamos mencionado al discurrir en torno al topónimo de Lima. Y es que el sujeto poético se encuentra con César Moro «en las afueras» de esa ciudad tal un modesto rapsoda que en realidad posee más de vidente y guía espiritual. El final nos

³⁵⁹ “*Rasgos comunes*”, «Papel literario», *El Nacional*, Caracas, 18 de octubre de 1976.

confiere la clave: «morir de la misma familia es haber nacido». El poeta César Moro (1903-1956) lanza un gesto vinculante al yo lírico, a quien llega a considerar pariente suyo. ¿De qué árbol? No el de la literatura ni de la poesía, como sería obvio deducirlo, sino el de las complicidades más íntimas, de las pequeñas concomitancias personales alrededor de la sensibilidad, desde luego un tanto sectaria, que significó la expansión del surrealismo desde sus inicios en Francia con el compacto grupo que aglutinó el joven André Breton a partir del *Manifiesto* de 1924. La voz relatora, en boca de Moro, proclama este secreto enlace para con la hipotética desazón del sujeto, ofreciéndole en una bella y sencilla locución zurcida de sutiles antinomias, solidaridad, comprensión y, sobre todo, anticipado consuelo por lo que la muerte pudiera implicar entre ambos. Para el poeta y narrador Gabriel Jiménez Emán la idea tutelar de este emotivo poema es la «Comunión de la poesía, *religare* con las deidades superiores de la palabra»³⁶⁰. Y agrega que «Lo poético: una manera de ser religioso». En dicha tesitura, Gérard de Nerval (1808-1855) y Ezra Pound (1885-1972) aparecerán en el mismo poema, el fragmento VI de “Aire sobre el aire”, un texto en prosa en el cual se remeda «el más allá» de los citados escritores de un modo humano, es decir, orgánico y sentimental, apegados a las viejas aficiones. No obstante, estas figuras mantienen su distancia con nosotros en calidad de seres celestiales, cuerpos gloriosos, que al nutrirse alimentan igualmente a sus adeptos, conservándose vivos. Veámoslo:

Ezra Pound quizás tenga un taller literario en el más
allá, o sonría frecuentemente por la inmensa ternura
de Gerard de Nerval. Ha de expresar el americano
universal cuando mire a las nubes: «estos perros
lanudos son nuestros». Pero entonces verán los ángeles

³⁶⁰ “Juan Sánchez Peláez: El lugar de la revelación”, *Imagen*, CONAC, diciembre 1990-enero de 1991, Caracas, pp. 10-11.

su corazón marino y de almendra. Y atisbarán en lo
oscuro, más abajo, como surgiendo de la tierra,
estallando en el aire, un abanico fino de resplandor.
La boca de Ezra Pound probará otra vez aquel fruto
dulce (la mora), aquel pedazo mordido con las mujeres
que amó; y abrirá sacos que contienen avena, pasto,
mucho avena, mucho pasto y mañanas sin fin para
mantenernos alimentados y despiertos a todos nosotros.

Estamos ante una ficción chusca con un cierto deje satírico. Verbigracia, se acusan los rasgos pictóricos del paraíso cristiano —«nubes», «ángeles», «aire», «resplandor»—, pero a la vez se desacraliza el desapego de los frutos terrenales —«mora», «avena», «pasto». Tanto Pound como Nerval muestran sus “debilidades”. Juan Sánchez Peláez ofrece, en suma, una alegoría del legado de estos autores, o bien, de la continuidad de su magisterio en la inmensa minoría de lectores suyos. La prodigalidad del desenlace, el maná que se exhibe, lo insinúa. La impresión que el mismo Jiménez Emán tuvo de este volumen del venezolano complementa nuestras inferencias y apuntala el tema:

Aire sobre el aire es, pues, un solo poema en trece estancias donde la intención primera es *mantenernos despiertos* a todos nosotros, conviviendo en lo oscuro, más abajo, saliendo de la tierra, estallando en el aire: un abanico frío de resplandor. Para ello se vale de la comunión con otros poetas. En este libro lo acompañan Ezra Pound, César Moro y Gérard de Nerval, además de todos nosotros. Es importante sobre todo la filiación de Sánchez Peláez con Moro; además de admirarle como poeta se aproxima a él por vía del espíritu surrealista.³⁶¹

³⁶¹ *Op. cit.*

El nombre del colombiano Álvaro Mutis, creador del legendario personaje literario de Maqroll El Gaviero que figura a lo largo de varias novelas suyas, no se nos aparecerá sino hasta la fracción XII, que se le dedica, de la pieza que da rótulo a la colección que la incluye. Constituye el único registro no textual de *Aire sobre el aire*. El contenido ha sido visitado en varias ocasiones a lo largo de este trabajo para referir la afluencia de la plegaria canónica en la dicción lírica de nuestro bardo y, por otra parte, la que incumbe al componente naturalista a través de la aguda percepción de las temporadas anuales o las estaciones del año como momentos propicios, o no, a la excursión o a la incursión. En este caso, otoño e invierno son vistos, de acuerdo con el tópico, como lapsos de la estivación. Una vez más, entonces, Juan Sánchez Peláez vuelve a volcar en un solo poema la mayor cantidad posible de ingredientes que articulan su poética, basada en un retorno a la Edad de Oro cual arsenal metafórico para medir los alcances de las utopías contemporáneas, al menos de la propia, donde la valoración del medio ambiente conforma el escenario primordial de la conciencia humana, de su noción en el mundo. Del autor venezolano, Mutis (1924) dirá que «Es el secreto mejor guardado de América Latina». Los versos que recién hemos comentado son los que siguen:

ora pro nobis ave de buen augurio, ora

pro nobis en tu niebla finísima y fija

ruega por nosotros

mientras llegan las tardes sin color

y abundan los inviernos.

Para concluir el subcapítulo, que hemos destinado a dirimir las aplicaciones de la evocación, advocación e invocación en los nombres personales, la nomenclatura de

la religiosidad y los apelativos de autores a quienes se rinde un homenaje en el texto o se les dedica el poema, repasemos algunas de las estipulaciones de este apartado que llega a término. Los nombres de escritores aparecen de dos maneras distintas —como lo apuntamos—: 1) en calidad de dedicatarios, o 2) con su onomástico y apellido —o sólo con éste—, absorbidos por la pieza lírica. De los diecisiete registros que reúne el *corpus*, ocho competen a dedicatorias y los nueve restantes a tratamientos textuales; o sea, poco más de la mitad incumbe a denominaciones procesadas adentro del poema; sin embargo, no las suficientes como para aducir una hegemonía sobre los materiales dirigidos por la vía epigráfica. De entre las siete colecciones del venezolano, *Por cuál causa o nostalgia*, de 1981 y posterior al trabajo de madurez que es *Rasgos comunes*, de 1975, ostenta la supremacía cuantitativa en lo tocante a la afluencia de apelativos autorales. Ahí, en el primer volumen, topamos con Vicente Gerbasi, Wallace Stevens, Fernando Pessoa, Ben Amí Fihman, Luis Alberto Crespo, Paul Verlaine. Luego, habrá de seguir el libro citado, *Rasgos comunes*, y después *Aire sobre el aire*, de 1989. Los nombres del primero: Humberto Díaz Casanueva, Tristán Tzara, Dino Campana, Juan Liscano, Rose Selavy; los del segundo: César Moro, Ezra Pound, Gérard de Nerval y Álvaro Mutis, único dedicatario de su grupo. *Elena y los elementos*, de 1951, deparará la denominación de Henri Michaux, y el libro *Filiación oscura*, de 1966, la de Mateo Manaure y Rafael Cadenas. Si prestamos atención, nos percataremos que en cada una de las colecciones en que figuran autores literarios nos encontramos con aquellos que representan en una medida u otra la poética del venezolano o la tendencia artística con la cual se le asoció, el surrealismo. Ahí está Michaux en *Elena y los elementos* (con la injerencia de Paul Éluard en la cita que encabeza el volumen); Díaz Casanueva, Tzara y Selavy en *Rasgos comunes*; Moro en *Aire sobre el aire*. No olvidemos los versos de Rosamel del Valle que tutelan, también, *Filiación oscura*. Aunque no catalogados en

dicho movimiento, el del surrealismo, pero sí confluentes a otras inquietudes alternas y, en general, a la búsqueda del bardo de Guárico, sintonizada con el telurismo étnico y la disrupción vanguardista, he ahí a Rafael Cadenas en *Filiación oscura*, a un Dino Campana en *Rasgos comunes*, a Gerbasi, Stevens, Pessoa, Crespo y Verlaine en *Por cuál causa o nostalgia*, y al eje Nerval-Pound-Mutis en *Aire sobre el aire*, volumen de título nerudiano. Cada uno de los poemarios de Sánchez Peláez guarda, entonces, una dosificación de la constelación de escritores que prefiguran la radiografía de su teoría lírica, condicionada y estimulada, a un tiempo, por el proyecto rupturista —en actitud, forma o temática— de la *avant-garde* histórica. Tal es el epicentro de nuestro poeta, el santuario de sus indagaciones en el bagaje de los otros: galería de reconocimientos en la que el autor se lee a sí mismo en los demás, su propia tradición y ruta crítica. En suma, las aportaciones de este apartado de homenajes literarios, junto con las del que se ha abocado a dilucidar la apropiación de la nomenclatura de la devoción cristiana y a razonar la recurrencia de topónimos, igual que las del apartado que ha tratado los onomásticos entrañables, nos dicen cuán importante resultó para Juan Sánchez Peláez apoyarse en el poder evocador o invocador de los nombres específicos con el objeto de condensar los evanescentes retazos del recuerdo, depositarios de semillas afectivas e identitarias; o bien, para servirse de ellos como plataformas de ahondamiento en los arcanos de la alteridad y, en general, en los abismos del tiempo y sus escenarios. Así, Sánchez Peláez no hace sino peculiarizar, o, mejor dicho, singularizar todavía más su locución merced a la especificidad de la nomenclatura que ésta comporta, en la que los nombres pudieran simbolizar, también, vivencias memorables, empatías morales o ideológicas y, desde luego, intereses estéticos intransferibles.

5.4 EL ANIMAL POLÍTICO.

Hablamos, en el subcapítulo anterior, de la implicación de ciertos onomásticos como indicios de una sintonía afectiva sostenida por el sujeto parlante y las personas civiles que parecen latir bajo la cifra de esos nombres. Hesnor, Ramón, Berenice, Madel, por citar unos cuantos apelativos, esconden un trasfondo dramático que semeja involucrar sentimientos de camaradería. Situados en dicha tesitura, la floración de la solidaridad y la empatía se encuentra, en consecuencia, a un paso; es decir, en calidad de causa y efecto: la empatía como ingrediente de la amistad, y la solidaridad como una secuela de la empatía. El rótulo de animal político engloba tales instancias en tanto se acerca al individuo como ente social sometido a las relaciones interpersonales y a la eclosión de una conciencia colectiva y su respectiva cauda emocional que acarrea la dinámica de la *pólis*. No obstante la expresión, comprende por lo que hace a este subcapítulo la ponderación de la especie y los signos de una ideología propia. Lo primero enfatiza la valoración del género humano en el plano metafísico y moral; lo segundo, en un nivel más terrenal, intenta arrojar luz en torno al ideario del sujeto poético de marcado tinte libertario e igualitario, por el que el hablante asume una marginalidad que compete al yo autobiográfico, la de la poesía, una actividad lateral, minoritaria, en el avasallante y estruendoso pragmatismo de la sociedad moderna. La persona literaria que palpita en los poemas de Juan Sánchez Peláez es, hasta determinado punto, un *outsider*, y esa condición parece devenir la trinchera de su discurso político, o sea, de su pensamiento cívico y gremial. No en vano Juan Larrea cifró en la figura de Gérard de Nerval, poeta mentado por el venezolano en uno de sus textos, el punto de partida de las inquietudes del surrealismo, cuyos miembros habrían de ver en el autor de *Aurélia* al inseminador

de la condición psíquica de la corriente bretoniana que, a la postre, se convirtió en un móvil común:

Hasta podría decirse *grosso modo* que el surrealismo consiste en la trasposición de la experiencia individualizada de Nerval a una estructura colectiva.³⁶²

El pontífice André Breton lo expresa también en su momento: «Il semble en effet, que Nerval posséda à merveille l'esprit dont nous nous reclamons»³⁶³. La analogía sirve para apuntalar el talante inductivo del movimiento, talante que propició el tránsito del ensimismamiento a la apertura, del aislamiento a la participación, generando cohesión entre los adeptos, independientemente de las rupturas personales que se sucederían, en alusión al desencuentro de Artaud. En este sentido, haciendo eco de los valores éticos del surrealismo y de la marginalidad de la voz poética en el concierto de la historia, en visión del Romanticismo, nuestro poeta toma partido por lo que el flujo de esta misma historia, su *mainstream*, ha dejado a la deriva por incapacidad, desinterés o inaptitud para asimilarse a las requisiciones de la cultura dominante, trátase de lo económico, gubernamental, religioso, comercial, artístico. La modalidad de solidaridad y empatía identificada en el repertorio de nuestro autor, igual que su aquilatación de los hombres y los rudimentos de una mentalidad colectiva, tienen raíz en la posición residual de los seres o los grupos que han sido minimizados por las variadas formas de poder y el dictado de las mayorías. Apenas si hace falta recordar, al respecto, que el surrealismo no fue legión sino compacta minoría, como la inmensa a la que se refirió Juan Ramón. Bajo estos conceptos, se esconden los resabios de una teoría de la desobediencia que aspira a dignificar la singularidad y resistir los embates de la homologación civil. Juan

³⁶² “El surrealismo entre viejo y nuevo mundo”, *Ángulos de visión*, Tusquets, Barcelona, 1979, pp. 231-232.

³⁶³ *Manifeste du surréalisme*, 1924.

Sánchez Peláez combate, en suma, las amenazas, los conatos que colocan en riesgo el derecho a labrarse un destino en el marco de una sociedad justa y armónica, en pos de ese hedonismo libertario y esa investigación lúdica de la realidad y el ser que siempre exaltaron los surrealistas. Pasemos a tratar por separado nuestras disquisiciones.

Antes de seguir, tracemos un cuadro teórico a nuestra temática. Nos referimos al contexto que generan dos obras canónicas del pensamiento político: la *República* de Platón y la *Política* de Aristóteles. Durante el transcurso del subcapítulo, recurriremos a ciertos episodios de sendos tratados, según la tónica del poema comentado. Sabemos de las diferencias entre el sistema platónico y el aristotélico, o bien, de las oposiciones que Aristóteles planteó a las tesis del maestro, que tuvieron en la *República*, a decir de la crítica filológica, un auge pleno. Así lo apunta uno de sus traductores y estudiosos, Conrado Eggers Lan:

Muy probablemente la *República* sea la obra más importante de Platón. En ella se nos presenta la teoría metafísica de las Ideas en algunos de sus principales aspectos, y, por primera vez, estratificada mediante una jerarquización que coloca a la Idea del Bien en su cúspide.³⁶⁴

Pero, en la opinión de Salvador Rus Rufino, anotador de la no menos crucial *Política* de Aristóteles, el discípulo somete a juicio la utopía del predecesor, reprochándole su acepción organicista de la sociedad en su conjunto, en la cual todos los ciudadanos de la *pólis* integran un todo cuya regularidad depende de la salud cívica de cada uno de los miembros. Para Aristóteles la sociedad no era sino una suma de individualidades lógicamente susceptibles, por lo que la hipotética unidad social resultaba, desde luego, superior a la parte encarnada en el ciudadano. Glosando al maestro Platón, Salvador

³⁶⁴ *Diálogos*, IV, “República”, X, introducción, traducción y notas de Conrado Eggers Lan, Biblioteca Clásica Gredos, Madrid, 1986, pp. 9-10.

Rus Rufino anota que «debemos actuar y pensar como una sola persona, de tal forma que cualquier daño en alguien repercute en todos»³⁶⁵. Aristóteles, en cambio, también interpretado por Rus Rufino, «considera que la ciudad no puede ser una porque es el término de una composición de unidades inferiores»³⁶⁶. Nosotros habremos de apelar al fiel de la balanza, la *coincidentia oppositorum*, para no incurrir en la discriminación de valiosas proposiciones de ambos enfoques. Al tratar de la solidaridad y la empatía, nos hemos identificado con el modelo aristotélico, centrando la atención en la causa de las minorías que sintomatizan los relieves de una sociedad amorfa, una ciudadanía de carácter asimétrico que proyecta una imagen vulnerable, y por tanto patológica, del tejido comunitario. No obstante, al ponderar a la humanidad en tanto especie, haremos nuestro el modelo platónico, tomando al individuo como una cifra proporcional de esa unidad transversal que es la condición humana, donde el perfil conductual o la duda existencial del sujeto adquiere una tipología genérica. Finalmente, al abordar el tema del animal político, en la tercera sección del subcapítulo, aglutinaremos tanto las ideas torales de la *Política* como las de la *República*: la primera con el objeto de justificar la dimensión cívica de la persona; la segunda para utilizar la descalificación que Platón hace de los poetas líricos como argumento para incardinar la connotación política de los textos pelacianos. Hay que agregar que, en dicho caso, el colectivo de los autores puede asumirse ya en lo literal, ya en lo figurativo, cabiendo la posibilidad de que con esos términos, como se ha indicado, quede referido cualquier otro gremio que reserve con el orden imperante una posición marginal. Así, con una manipulación ligeramente ecléctica del legado de la Antigüedad, nos acompañaremos de las visiones divergentes que sobre la vida social ofrecen Platón y Aristóteles, viendo nosotros una insinuación

³⁶⁵ *Política*, traducción de Carlos García Gual y Aurelio Pérez Jiménez, introducción y notas de Salvador Rus Rufino, Tecnos, Madrid, 2004, p. 153.

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 153.

de la dialéctica que en la poesía de Sánchez Peláez parecen sostener la autoridad y el ciudadano, el individuo y la sociedad, como lo veremos adelante.

Ahora bien, como autor identificado con la tendencia surrealista, recordemos, *grosso modo*, las relaciones que dicha corriente angular de las vanguardias históricas sostuvo con la política. No podemos soslayar, por ejemplo, la militancia de algunos de sus integrantes en el Partido Comunista Francés, pese a que después se distanciarán de él o serán expulsados del mismo, como ocurre con Breton, Crevel y Éluard; tampoco podemos eludir las dosis de pensamiento marxista que permea la postura ideológica de los propios Breton, Aragon y Éluard, por citar a tres de los líderes del movimiento, ni su pronunciamiento en favor de las clases trabajadoras, el proletariado. La *Histoire du surréalisme* (1964), de Maurice Nadeau, da noticia de ello a lo largo de sus cuatro divisiones capitulares, en las que se hace constar la participación de los miembros del grupo en la conflagración mundial de 1914, siendo aún muy jóvenes, y en vísperas de la siguiente, en el conocido período de *entre-deux-guerres*, con una porte lógicamente pacifista, no obstante su fe en la lucha de clases y en la beligerancia civil, tal como lo evidencia la consigna «Si vous voulez la paix, préparez la guerre civile», recogida en el documento *La mobilisation contre la guerre n'est pas la paix*, firmado en 1933 por Breton, Caillois, Char, Crevel, Éluard, Péret y Tanguy, entre otros. Para combatir la progresión del fascismo, los surrealistas lanzan, en 1934, un *Appel à la Lutte*. Ahí, nos dice el simpatizante Nadeau, «Ils demandent la formation urgente d'une unité d'action étendue à toutes les organisations ouvrières»³⁶⁷. Luego, mientras es signado el pacto franco-soviético que garantizaba mutua colaboración en caso de guerra, Breton pone a consideración de sus colegas, detractores de la política burguesa, algunas de sus ideas sobre cultura y revolución. Con esta excusa, Breton, indica Nadeau, ratifica de forma

³⁶⁷ *Histoire du surréalisme*, Éditions du Seuil, Paris, 1964, p. 157.

extremista, y en lo poético o literario, la superioridad del canon surreal: «Les œuvres “classiques” que s’est choisies la société bourgeoise n’ont pas à être conservées, mais seules les œuvres “annonciatrices” de Nerval, Baudelaire, Lautréamont, Jarry»³⁶⁸. Con tales declaraciones, Breton se aleja entonces del Partido Comunista ruso y su filial en Francia; sin embargo, no rompe con la acción revolucionaria que, desde la óptica del poeta, debe ser una constante de la acción, igualmente, artística, pues «Breton s’élève contre la conception d’un art de propagande ou de circonstance, au profit d’un art qui porte en lui-même sa force révolutionnaire, produit d’hommes qui sentent et pensent en révolutionnaires»³⁶⁹. Para su *Position politique du Surréalisme*, de 1935, el papa de la poesía onírica reivindicará «la capacité de *refus*, seul moteur véritable de l’activité révolutionnaire»³⁷⁰. Viene así la consolidación de la estrategia, el *Contre-Attaque*, una asamblea de intelectuales que hizo cuestionar los conceptos de nación y de patria, y que a la vez somete a prueba la emergencia del capitalismo «et ses institutions politiciennes» tanto como «le cadre des institutions bourgeoises». Los surrealistas desvelan su causa, que «est celle des ouvriers et des paysans», a un tiempo «la seule bonne et vraiment humaine», según transcribe Nadeau. En suma, se ensalza lo que sería «la lutte de classes comme facteur historique et comme source de valeurs morales essentielles»³⁷¹. Años más tarde, el poeta Eugenio Montejo percibe el bagaje ideológico del movimiento de la siguiente manera:

En tanto que herederos del dadaísmo, los surrealistas adversaron desde sus inicios con especial furor el mito burgués de la lógica, en el cual hallaron encarnado el espíritu desencadenante de gran parte de nuestros males contemporáneos. Reivindicaron,

³⁶⁸ *Ibid.*, p. 159.

³⁶⁹ *Ibid.*, p. 160.

³⁷⁰ *Ibid.*, p. 161.

³⁷¹ *Ibid.*, p. 161.

en cambio, el siempre hechizante universo de la magia, el delirio tantas veces sofrenado por el ardid de una cultura a la que quisieron sorprender en delito flagrante.³⁷²

Pero, acto seguido, Montejo añade una estimación que apunta el sentido de nuestra exposición y de nuestras fuentes:

Junto a Rimbaud y Lautréamont, como ha señalado Maurice Nadeau, la inmensa apertura trazada por Marx y Freud demarcó un vasto sentido nuevo, de repercusiones hasta entonces no avizoradas en los ámbitos de la teoría artística.³⁷³

No hay duda que Juan Sánchez Peláez leyó a Nadeau y de que los contenidos de su monografía del surrealismo pudieron haber avivado su conciencia político-artística. Lo confirma un apunte del ensayista Jesús Sanoja, compatriota y amigo del poeta, en estos términos:

Había temas de tertulia, cuando Sánchez Peláez era dialogante, casi obligatorios: Aimé Césaire, Breton y Eluard, la historia surrealista de Nadeau, el grupo «Mandrágora» de Chile, Huidobro y Rosamel del Valle, los cadáveres exquisitos y la lengua francesa, la necesidad del autoexilio, la enajenación de valores, la maldita ciudad de Caracas...³⁷⁴

No es casual, pues, la nominación que nuestro bardo efectúa de los marginados o los oprimidos, en los que probablemente atisba un amago de la ansiada «l'emancipation proletariénne»³⁷⁵ con la que ficcionaron André Breton y sus compañeros. No obstante,

³⁷² “La aventura surrealista de Juan Sánchez Peláez”, *La ventana oblicua*, Universidad de Carabobo / Ediciones de la Dirección de Cultura, Valencia-Caracas, 1974, pp. 151-160.

³⁷³ *Op. cit.*

³⁷⁴ “Juan Sánchez Peláez”, *El Nacional*, Caracas, 10 de septiembre de 1972.

³⁷⁵ *Histoire du surréalisme*, p. 172.

hay que tener en cuenta que la composición pelaciana es altamente revolucionaria al plantear, mediante un onirismo introspectivo, una subversión de la realidad objetiva que facilite canalizar un orden nuevo.

En este sentido, no podemos soslayar ya la connotación política, ya la política sublimada, que auspiciaron en sus respectivos proyectos de escritura otros cruciales autores del mapa hispanoamericano, concretamente los identificados con la ideología surrealista de una manera indudable o insinuatoria. Nos referimos a tres figuras: las de César Vallejo, César Moro y Emilio Adolfo Westphalen, cuyas escrituras, no obstante su acusado impulso transfigurador, acogen los elementos de una política en tanto que voluntad solidaria —como es el caso de Vallejo—, insumisión frente al rasero de una realidad unidimensional —como sería quizás el caso de Moro— y conciliación de las mentalidades ancestrales y modernas en una suerte de ecumenismo justiciero —como podría corresponder a la situación de Westphalen, a caballo entre el espíritu empático de Vallejo y el rebelde de Moro, aunque ambos encarnan, finalmente, dos perfiles de naturaleza combatiente y subversiva en la medida que transgreden mediante su poesía valores de índole poético-literaria, es decir, formal y discursiva. En un ensayo titulado “César Vallejo: El dolor como signo cultural”, el latinoamericanista William Rowe ha establecido un vínculo entre la noción de dolor —el «cósmico» y el «individual», en apreciación de Arguedas³⁷⁶— con lo político y lo social. Las observaciones de Rowe acerca del tratamiento de la cuestión socio-política empatan con el procesamiento que Sánchez Peláez auspicia de la misma asignatura. El «dolor que carece de nombre o de yo» encubre el padecimiento anónimo, o sea, la dolencia de la generalidad que es, por ende, la enfermedad de todos. Como Vallejo, y gracias a esta penuria compartida por

³⁷⁶ *El dolor cósmico en la poesía quechua*, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1965.

los ciudadanos de a pie o por las minorías, el poeta venezolano escribe a veces desde un nosotros unido irónicamente gracias a la marginalidad. Escuchemos a Rowe:

La extraordinaria paradoja de “Voy a hablar de la esperanza” —el cual merece ser reconocido como uno de los poemas clave del siglo veinte— es que el dolor que carece de nombre o de yo, abole las barreras entre lo social y lo individual establecidas por los lenguajes de la política y la psicología (decididamente, el individualismo posesivo y el psicoanálisis). El dolor sin posibilidad de trascendencia alguna, lejos de ser una experiencia de aislamiento, lleva, en el poema de Vallejo, directamente a lo social. No lo social preconcebido por el lenguaje de las ciencias sociales, sino atravesado por intensidades y flujos intersubjetivos. En lugar de un dolor que paraliza o es superado por medio de discursos religiosos o tecno-utópicos, se trata de un dolor que escapa y subvierte.³⁷⁷

Una locución socio-política cruzada, pues, de «intensidades y flujos intersubjetivos» que pasan de la individualidad a la comunidad en aras de un supuesto sentimiento de solidaridad y empatía con el padecimiento de los otros, que es, al cabo de todo, el de uno mismo, de ahí la zona franca que se alude entre el dolor propio y el colectivo. La situación de Moro, como lo perfilábamos, es en cambio más destilada, cual incumbe a un espíritu aristocrático, espigado por el constante afán de autoafirmación del sujeto de cara a los riesgos de la uniformidad social y el sometimiento a los deseos masivos. Esto no significa que desdeñe el apego a la dignificación de la especie humana, en lo que sí insiste Vallejo, sino que el radio de sus referentes tiende generalmente a orbitar en el fuero de la intimidad y el tema ontológico, un dominio también frecuentado por Sánchez Peláez a través del erotismo revelador y el ensimismamiento interrogante. En opinión de Helena Usandizaga el surrealismo de Moro es antes que nada emancipador

³⁷⁷ *Hacia una poética radical. Ensayos de hermenéutica cultural*, Beatriz Viterbo Editora / Mosca Azul Editores, Rosario, Argentina, 1996, p. 119.

y hunde raíces tanto en el terreno de la moral como en el de la poética, razón por la cual su conciencia político-social es primordialmente individual y parece albergar por objeto supremo la exaltación de la singularidad, rasgo de la condición existencial de cada ser. Apunta Usandizaga:

Pero, ¿qué significado tiene el surrealismo en esta poesía? En primer lugar, de él retuvo Moro la rebelión moral —antes que cualquier espíritu de escuela— y la entrega a la fascinación verbal entendida como libertad, como negación de lo convencional e instrumental del lenguaje, que se une a la aguda capacidad de visualización del pintor que también fue Moro. Creyó, como los surrealistas, en el poder del lenguaje para rescatar lo maravilloso de la realidad.³⁷⁸

Poética del desacato, podríamos denominar parcialmente la propuesta de Moro y que, contrario a lo que se antojaría deducir de la suntuosidad imaginística que nos prodiga, depara un espabilado mensaje, desde luego sublime, de carácter político, consistente en la reivindicación del sueño y el deseo particulares, un hecho a todas luces utópico, por sobre los intereses del conglomerado inducido por distintas formas de autoridad. Esta concepción semeja estar a veces latente en la poesía de Juan Sánchez Peláez en virtud de su carácter personalizado en torno a la circunstancia del yo poético: vivencia y memoria. Sin embargo, como veremos, la vertiente socio-política de sus contenidos es más explícita y deliberada que en la escritura de Moro, aunque, como ha advertido Usandizaga,

a pesar de su biografía parisina, Moro guardó una íntima ligazón con su tierra natal, que se traduce en familiaridad con sus paisajes y fascinación por sus civilizaciones

³⁷⁸ “Versiones peruanas del surrealismo poético”, *Arrabal*, 1, Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos, Universitat de Lleida, 1998.

antiguas; en una secreta cifra peruana que subyace a su escritura y que alimenta su imaginación.³⁷⁹

Y añade: «Lo que Moro rechaza es la sensibilidad imperante». No hay, así, en el autor de *La tortuga ecuestre* una preocupación popular sino de interés en la historia nativa para legitimar tanto la idiosincrasia de un temperamento como el refinamiento de un imaginario. Oscilando entre la posición de Vallejo y la de Moro, Juan Sánchez Peláez parece embonar mejor con el fiel de la balanza, por distinguirlo de una manera, que es el perfil socio-político de Westphalen trazado por Rowe, según el cual

la escritura tiende a remover cualquier fundamento de un yo socializado, tal como lo sería el tiempo sucesivo. El resultado no es sin embargo una fuga de lo social sino la intervención en ella³⁸⁰

Coincidiendo con esta apreciación de Rowe, para Usandizaga «el surrealismo es para Westphalen un modo de eludir la rigidez del discurso político y el yo socializado»³⁸¹, un tratamiento que igualmente nos conduce a la locución política y social del bardo de Guárico, atenuada con la figuratividad y el hermetismo de su lenguaje o su resolución verbal, a partir del acondicionamiento que implica la identificación con los principios compositivos del surrealismo. Por su lado, el profesor José Ignacio Úzquiza, profundo conocedor de la obra de Emilio Adolfo Westphalen, la cual ha estudiado a fondo, nos dice que una de las tentativas imperantes del momento de nuestros autores fue que

³⁷⁹ *Op. cit.*

³⁸⁰ “E. A. Westphalen: la inteligencia poética y el imaginario social”, *Hacia una poética radical. Ensayos de hermenéutica cultural*, Beatriz Viterbo Editora / Mosca Azul Editores, Rosario, 1996, p. 133.

³⁸¹ “Versiones peruanas del surrealismo poético”, *Arrabal*, 1, Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos, Universitat de Lleida, 1998.

De modo general, las vanguardias en Iberoamérica adoptaron una postura crítica contra el mundo colonial pero también contra el Estado de los países independientes, proponiendo reformas sociales y reivindicando las culturas indígenas y afroamericanas, si bien, a veces, de manera interesada y “blanqueadora” de las mayorías no blancas.³⁸²

La cita no califica cabalmente la postura política de Westphalen ni de Sánchez Peláez, pero sí nos concede una impresión del clima ideológico de la época donde abrevaron. No fueron necesariamente activistas, pero en su valoración del legado cultural de los ancestros, así como del entorno vital de la tierra nativa, radican los rudimentos de esa lectura política que pretendemos verificar en su bagaje, particularmente en el de Juan Sánchez Peláez. En sintonía con aquella vaga idea de la utopía de la Edad de Oro que hemos supuesto en la lírica del venezolano, una declaración de Westphalen, citado por Úzquiza, constituiría más bien la prefiguración de la expectativa socio-política de uno y de otro, tanto de Sánchez Peláez como del propio Emilio Adolfo Westphalen. Para el poeta peruano «El proyecto surrealista»

estaba destinado a cambiar por entero la vida humana... Sí —la cuestión era trastornar— de abajo arriba y en lo más profundo —todas las costumbres hábitos ritos creencias supersticiosas arraigadas durante milenios— a fin de establecer sobre la tierra —no una Arcadia rescatada— sino aquel Edén vagamente adivinado por videntes profetas soñadores mitólogos³⁸³

Mediante el anhelo de ese plan casi irrealizable, puede intuirse entonces la crítica de la actualidad. Como desfavorecida, la voz poética toma, de esta guisa, partido por los

³⁸² *La diosa ambarina. Emilio Adolfo Westphalen y la creación poética*, Universidad de Extremadura / Caja Duero, Cáceres, 2001, p. 55.

³⁸³ *Op. cit.*

desfavorecidos. Lo denotan las referencias de varios pasajes del discurso pelaciano, tal como habrá de comentarse. Sin mayor demora, pasemos al apartado inaugural de este subcapítulo, abocado a desentrañar las suposiciones de las ideas de solidaridad y empatía en la lírica del venezolano.

5.4.1 Solidaridad y empatía.

Como sugiere el título de la sección, pareciera que estuviésemos ingresando al terreno de la moral, donde las implicaciones de la conciencia. Lo estrictamente literario queda en apariencia a un lado para ceder el lugar a la lectura de las actitudes y la locución de un sujeto poético que alberga las nociones de una colectividad de la que se convierte, parcialmente, en vocero. En aras de la empatía, Juan Sánchez Peláez compromete en algunos de sus poemas los brotes de un vínculo afectivo con las entidades humanas que refiere en el texto; y, a partir de ello, induce lo que pudieran ser los componentes de un sentimiento de solidaridad hacia tal conglomerado. En esta conciencia de grupo radica, pues, la dimensión ética, política y social de la lírica pelaciana, resuelta de una forma positiva, es decir, en favor de la comunidad que constituye el entorno personal del hablante. Ya Isidore Ducasse, conde de Lautréamont, paradigma de la inspiración surrealista, afirmaba que «la poesía debe ser hecha por todos, no por uno», frase en la que podemos vislumbrar una luz de lo que fue después la mentalidad comunitaria del movimiento bretoniano y su experimentación de la tríada «Misericordia, Sueño, Libertad», herencia de la tradición bohemia gala. Sobre esta base reflexiva, nos aproximaremos a un material del bardo de Guárico que reserva, en nuestra perspectiva, los ingredientes de los planteamientos recién vertidos. De los siete libros del venezolano, son *Elena* y *los elementos* y *Rasgos comunes* los que aglutinan la mayor afluencia de registros en

el tema que nos ocupa. Empezando con la *opera prima*, la pieza “Paisaje asesinado” guarda un par de pasajes en los cuales la premisa se deja insinuar en un tono profético e imperativo. Veamos el primer fragmento, inserto en la segunda mitad de la estrofa inicial:

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.

Atendamos ahora la otra fracción, ubicada, igualmente, en las tres últimas líneas de la tercera estrofa, que transcribimos entera:

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.

En el primero de los pasajes el sustantivo «especie» y el plural «insectos» otorgan al contenido un énfasis grupal que subraya a la vez el carácter minúsculo, como un rasgo de marginalidad, que se ha venido aludiendo. El complemento «piedra» refuerza, por su parte, la suposición mediante su postulación de trinchera, guarida y refugio de los «insectos». La repetición del sintagma «Yo retornaré» ejerce un papel redentor en el conjunto, infundiéndole un aire de esperanza. Otro de los trozos de uno de los versos, «lengua madre», supone la potencia de las particularidades —¿las de la palabra?— tal

un mecanismo de defensa, una facultad innata, un don apto de encarnar la obstinación gremial, el empecinamiento minoritario, para liberar sus inherentes tensiones. En el segundo bloque citado, el adverbio «Aquí», unido a los plurales «cisnes», «ángeles» y «mendigos», ahonda todavía más en los matices de cohesión, resaltando la vocación grupal y la diversidad de las categorías. Con «cisnes» y «ángeles», el sujeto alumbra las cualidades de excepción de los colectivos; con «mendigos», especifica la posición lateral de la clase que representa la voz parlante. ¿Cuál? Entrecorriendo, la secta de los soñadores, los poetas, los diferentes. La persona literaria hace entrever, entonces, un apego hacia estas comunidades imaginarias o metafóricas, lo que podría traducirse en la ostentación de un pensamiento o una ideología política.

Antes, en el poema “Profundidad del amor”, nuestro autor vuelve a replegarse a la periferia, acogiéndose al bando de los anómalos que son, ciñéndonos al texto, los «taciturnos», los «oprimidos», los «caídos». Sánchez Peláez no aboga, claro está, por los vencedores sino, como poeta bien identificado con esa ruta crítica que significó la aportación de los románticos alemanes y los simbolistas franceses, por el infortunado porvenir de los vencidos por el tren de la enajenación material, la indiferencia para con el prójimo, la mediocridad espiritual, la dominación incuestionada. El hablante va a denunciar pues, indirectamente, las sutiles tiranías de la vida pública, tampoco más dramáticas que los conflictos de la sentimentalidad. La marginación social, económica o profesional semeja fundirse con el aparente fracaso de la busca personal, cifrada en los insondables episodios de una odisea íntima. Apreciemos el tercer bloque estrófico de la mencionada pieza, a cuyos renglones hemos apelado:

Yo amo la perla mágica que se esconde en los ojos de los

silenciosos, el puñal amargo de los taciturnos.

Mi corazón se hizo barca de la noche y custodia de los

oprimidos.

Mi frente es la arcilla trágica, el cirio mortal de los caídos,
la campana de las tardes de otoño, el velamen dirigido hacia
el puerto menos venturoso
o al más desposeído por las ráfagas de la tormenta.
Yo me veo cara al sol, frente a las bahías mediterráneas, voz
que fluye de un césped de pájaros.

Como en el ejemplo inicial, anteriormente transcrito, el uso de la primera del singular, lo mismo que los posesivos —«mi», «mis»—, concede a este módulo un alto grado de involucramiento en el problema diegético, haciendo participar al yo lírico de aquellas dificultades experienciales de los colectivos citados. Por otro lado, cabe destacar la atinada elaboración plástica del pasaje, donde la combinación de los sustantivos y los adjetivos de que se acompañan destilan precisión gráfica y valor poético. Verbigracia: «perla mágica», «puñal amargo», «arcilla trágica», «cirio mortal». No hay que olvidar el término «desposeído», que abona puntos a nuestra tesis. Luego, en el desenlace del poema “Leyenda”, también perteneciente a *Elena y los elementos*, las injerencias del plural «remolcadores» reivindica, a través del condicional «izarían», las posibilidades transformadoras de los nobles oficios primarios, las tareas primigenias, estrechamente relacionadas con los ciclos productivos y la procuración del alimento. La cercanía con el mundo natural torna a reiterarse mediante la mención de los «tulipanes llameantes», la flor y el fuego, la botánica y la alquimia. La profesión de los «remolcadores» viene a constituir, *in lato sensu*, un ejercicio de emancipación histórica por vía de la belleza y la inocencia. Todo ocurre, cual indica el rótulo de la pieza, en el ámbito de la ficción lírica, donde todo está siempre por suceder a expensas del simulacro verbal. De ahí el condicional «izarían», consignado atrás. Observemos el fragmento comentado:

No existimos; sin embargo el mar aplacaría tu graciosa
cabellera, y los remolcadores izarían tulipanes llameantes para
abreviar en tus labios deshechos por el amor.

Una labor tan básica como faenar en contacto con la tierra sirve a Sánchez Peláez para aproximarse a un asunto tan esencial como el del «amor». La sensibilidad poética del venezolano se adhiere a la imagen de los «remolcadores» para intentar legitimar, en prospectiva, la pureza de los sentimientos. La fracción III de “Mitología de la ciudad y el mar”, del mismo volumen, acoge otro módulo estrófico en que el rapto amoroso es igualmente enlazado con la clase trabajadora, el *homo faber*, tal un personaje escénico en la reconstrucción del encuentro íntimo. Las palabras «corazón», «fuego», «sangre» y «amor» escoltan la afluencia semántica de los obreros que comulgan del crepúsculo en la mirada y la emoción del sujeto parlante. Apreciémoslo:

Entonces la mujer que dormía a mi lado palpó las bóvedas
de su corazón.

Y apagó los resplandores invisibles en el fuego de
mi frente.

Y los trabajadores se ocultaron en las tiendas del poniente,
Y galoparon hasta mi sangre.

Alto muy alto sobre la altura
Se escuchó, por última vez, el nuevo amor.

Tanto el yo enunciador como el colectivo de fondo, los «trabajadores», coinciden, se unen bajo los colores del atardecer, los del «fuego» y la «sangre», sustantivos, por lo

demás, de gran riqueza y profundidad asociativas. El poeta recoge la aparición de los obreros en un intento de fidelidad al momento —cosa que imprime a la narración un dulce realismo—, pero igual para subrayar la calidez humana que sustenta el pasaje. A tono con esta contenida intensidad, los «trabajadores» dignifican, en un ritmo cuya expectación se acrecienta, el planteamiento de un revelador erotismo. Sánchez Peláez acude a la humanidad de este grupo para afianzar la de su escritura.

Pasando al libro siguiente, *Animal de costumbre*, hallamos en los poemas “V” y “XII” algunos evidentes casos de solidaridad con los marginados, entendiendo dicho concepto en una acepción polivalente, amplia, metonímica. El primero de los textos, el “V”, está prácticamente ocupado por la coexistencia de «los pobres», alrededor de los cuales basculan el argumento y la secuencia. La pieza alberga ciertos indicios de misticismo —anotamos con cautela este vocablo— en virtud de «las alturas», el «gran mal de la tierra», «la colina del ensueño» y una presunta austeridad franciscana que se perfila de forma velada; a la par, hay en general una suerte de luminosidad y candidez angelical que no sin ironía justifica la «ternura» que embarga el «corazón» del sujeto. El poema fue ya reproducido al discurrir sobre el componente irónico en la poesía de Juan Sánchez Peláez, pero veámoslo de nuevo para fijar nuestros comentarios a la par de otras de sus lecturas:

Cuando subes a las alturas,
Te grito al oído:
Estamos mezclados al gran mal de la tierra.
Siempre me siento extraño.
Apenas
Sobrevivo
Al pánico de las noches.

Loba dentro de mí, desconocida,
Somos huéspedes en la colina del ensueño,

El sitio amado por los pobres;

Ellos
Han descendido con la aparición
Del sol,

Hasta humedecerme con muchas rosas,

Y yo he conquistado el ridículo
Con mi ternura,
Escuchando al corazón.

Los «pobres» habitan en «la colina del ensueño» y se apersonan con la emergencia del «sol», bajando la cuesta, procediendo de «las alturas», el santuario glorioso, según la iconografía del paraíso cristiano. De esta guisa, turbado por el «gran mal de la tierra», el yo poético encuentra la paz, el sosiego interior, la reconciliación en «El sitio amado por los pobres», estremecido por dicha clase de gente, cualquiera que sea la carencia, o identificado con la penuria de los otros. Unidos por el desamparo material, anímico o espiritual, «los pobres» y nuestro personaje coinciden en «la colina del ensueño», el país de la esperanza como entelequia y de la entelequia como alimento de la fantasía alucinatoria, nutriente de la esperanza. El círculo se clausura en torno a esta reflexión, aunque es preciso apuntar que es el hablante quien, en calidad de «huéspedes», corre a disponerse con los “desprotegidos” para beber ahí la apacibilidad y el asombro, por lo que es posible asumir en tal iniciativa los gérmenes de un genuino apego a los demás, concretamente al resplandeciente arrabal de los indigentes que, como el sujeto, viven

de la gracia divina, en sintonía con las célebres bienaventuranzas pregonadas en un conocido episodio de los evangelios. Otra vez el aprovechamiento del bagaje bíblico, que Sánchez Peláez trastoca y reelabora con tratamiento personalizado, apoyado en la radicalidad de la escritura lírica. No obstante, hay un pasaje de la *República* platónica que sirve de reflexión complementaria a nuestras conjeturas y en el cual la noción de «justicia» divina se une a los conceptos de «sabiduría» y felicidad. Veámoslo:

Y si me creéis a mí, teniendo al alma por inmortal y capaz de mantenerse firme ante todos los males y todos los bienes, nos atenderemos siempre al camino que va hacia arriba y practicaremos en todo sentido la justicia acompañada de sabiduría, para que seamos amigos entre nosotros y con los dioses, mientras permanezcamos aquí y cuando nos llevemos los premios de la justicia, tal como los recogen los vencedores. Y, tanto aquí como en el viaje de mil años que hemos descrito, seremos dichosos.³⁸⁴

Por su lado, el poema “XII” de la misma colección, *Animal de costumbre*, subraya en principio los efectos de la alteridad y, exaltándola, desemboca en los usos del plural, dejando atrás el yo y tejiendo un breve párrafo estrófico en el que es vertida una idea universal, de carácter negativo, que denuncia los impedimentos de la comunidad que la sufre. Transcribimos el texto para elucidar estos movimientos, las transiciones que culminan en un retorno a la primera persona del singular y donde este despojamiento puede entenderse como la individualización de un drama colectivo experimentado, al cabo, en la soledad de lo inalienable, lo intransferible. Observemos:

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

³⁸⁴ *República*, X, 621c, pp. 496-497.

nuestros lechos hay una iguana, una rosa mustia (para los días de lluvia) y gatos sónambulos que antaño pasaron sobre los tejados.

Nosotros, que no rebasamos las fronteras, nos quedamos en el umbral, en nuestras alcobas, siempre esperando un tiempo mejor.

El ojo perspicaz descubre en este semejante mi propia ignorancia, mi ausencia de rasgos frente a cualquier espejo.

Ahora camino, desnudo en el desierto. Camino en el desierto con las manos.

El pasaje a resaltar sería, como se intuye, el segundo párrafo, que volvemos a citar para enfatizarlo:

Nosotros, que no rebasamos las fronteras, nos quedamos en el umbral, en nuestras alcobas, siempre esperando un tiempo mejor.

La frustración de quienes no son aptos de trasponer «las fronteras», o que no poseen los medios para ello debido a su incapacidad o exceso de cautela, merecen la atención de la voz poética o, mejor todavía, la solidaridad del sujeto parlante, que se incluye en el «Nosotros». Juan Sánchez Peláez habla aquí por sí mismo, pero también por los otros, que comportan, independientemente, el sedentarismo y la inmovilidad a que los somete las debilidades de su condición.

Cambiando de colección, en el material “Labor”, de *Filiación oscura*, el bardo de Altagracia de Orituco proclama con mayor firmeza y deliberación su conciencia de grupo, inmerso en la marginalidad y, por si fuese poco, en un subconjunto aun peor. De nueva cuenta, se transita del singular al plural, del yo al nosotros, haciendo patente

en primera instancia el requisito de empatía para reconocerse después entre los demás, la minoría en la que el protagonista se refleja. Estamos frente a otro poema en prosa, mismo que se abre con un párrafo amplio para continuar luego con ligeros segmentos de confección sentenciosa. La pieza había sido ya analizada para mostrar las nupcias entre la celebración y la melancolía en una sola tirada. La que nos ocupa precisamente empieza jalonada por el entusiasmo, pero de un modo gradual y sublime va cediendo a la autodefinición lamentativa, pasando por una reseña de la adversidad que implica la sobrevivencia y sus oficios sacrificiales. Finalmente, nuestro poema remata con una especie de reproche a los observantes, los censores, que probablemente constituyen, a un tiempo, el contingente de nuestros detractores. El reproche es una justificación del temperamento colectivo y, simultáneamente, una invitación a la concordia. Veamos la pieza completa para valorar los matices:

Un momento sentí la noción de las cumbres. He poseído como una melodía. Me aseguraron, antes de mi viaje, que yo no estaba hecho para escalar la altura. Vine como un cliente, de paso. Dispongo ahora de compañía, nos beneficia la estación. Franqueamos los mares cuando sale la luna llena. Quienes nos observan saben que trabajamos con las uñas. Somos entre los mendigos, los piojosos, lo último de la mendicidad.

Con sol veríamos nuestra sombra justa en el lago.

Quienes nos observan deberían amarnos, y ser menos esquivos a nuestros boscajes quemados por racimos de hielo.

Deparando en el último período del bloque inicial, comprobamos por una ocasión más la adhesión del hablante a las minorías residuales: «mendigos», «piojosos», el noveno

círculo de la «mendicidad», evocando las analogías del infierno dantesco. Durante los ejemplos previos fueron los «taciturnos», los «oprimidos» y los «caídos», en el poema “Profundidad del amor”; los «remolcadores», en la pieza “Leyenda”; los «vencidos», los «difuntos», los «insectos», los «cisnes», los «ángeles», los «mendigos», en el texto “Paisaje asesinado”; los «trabajadores», en el fragmento III de “Mitología de la ciudad y el mar”; los «pobres», en el poema “V” del libro *Animal de costumbre*; «los que no rebasamos las fronteras» y «nos quedamos en el umbral», ubicados en la pieza “XII” de la misma colección. Catálogo, suma de denominaciones para calificar la orfandad grupal. Aunque no todos los nombres son equivalentes, abocetan un retrato de familia de ese conglomerado que la voz parlante intenta reivindicar y en el que, desde luego, se advierte al yo poético como miembro de la supuesta cofradía de los poetas. Dada la empatía con los desfavorecidos, Sánchez Peláez acude a la primera del plural con el propósito de acumular fuerzas, consolidar un frente único contra la dominación de los injustos mecanismos de poder. Recordemos que esta actitud fue moneda corriente en el ideario surrealista, por lo que casi podemos decir que el discurso de la marginalidad auspiciado por el venezolano era una asignatura inevitable, motivo por el cual hay que advertir en él su dejo doctrinal. Esto no significa que los argumentos de insumisión de nuestro poeta carezcan de autenticidad. Lo que intentamos explicar es que este bagaje ideológico, producto de una posición de justicia poética ante el momento histórico y el ascenso de la sociedad burguesa, es resultado de una tradición artística que, a juicio de Patrick Waldberg, remonta a la época del Romanticismo, siendo después herencia para el Simbolismo y, finalmente, legado de las vanguardias. Escuchemos al biógrafo de la corriente bretoniana:

En Francia existió la bohemia, que reivindicaba con orgullo sus tres consignas: Miseria, Sueño y Libertad. La palabra ha llegado hasta nosotros muy debilitada, por las

imágenes convencionales que nos dejó Henri Murger, y cargada de un sentido peyorativo. No obstante, habría que recordar que, después de 1830, y con mayor fuerza alrededor de 1840, la bohemia fue una forma activa de protesta, incluso de la rebelión contra las ideas aceptadas y el *statu quo* espiritual. [...] Cuando, al hablar de los bohemios nómadas, Baudelaire aclama a “la tribu profética de las pupilas ardientes”, también piensa en la bohemia romántica, la de Nerval y de Gautier en tiempos de conflicto del Doyenné, que poco tiene en común con la simple despreocupación y los estallidos forzados de los héroes de Murger.³⁸⁵

«Miseria, Sueño, Libertad», los «bohemios nómadas» que fijan las bases del venidero pensamiento surrealista, no sin hacer cala en los ejemplos que significarán la vida y la obra de Paul Verlaine, Arthur Rimbaud y Lautréamont, por dar nombres fundantes. Y, fusionando las variables de «Miseria, Sueño, Libertad», cruciales tanto en la poética del venezolano como en la de sus predecesores, Waldberg prosigue en su reseña de la ascendencia actitudinal del surrealismo, enfatizando ahora en el tema de la «fantasía», planteado a nuestro parecer ya por los amigos de Breton, ya por Sánchez Peláez tal una contraofensiva utopista contra el envilecimiento del capitalismo embrionario y el enrarecimiento de la vida pública. Escuchemos:

Veinte años después, ese espíritu renace con otro nombre, el de la fantasía. Otra vez una palabra cuyo sentido, al acortarse, sólo designa un cierto capricho. Pero entre 1860 y 1870, durante el Segundo Imperio, el estandarte “fantasista” agrupaba casi todo aquello que, en poesía y arte, se oponía al pensamiento oficial y al conformismo moral. Théodore de Banville, puro y leal, quiéralo o no es su orquestador; Albert Glatigny, el héroe trágico, y Catulle Mendès, el ilustre Gaudissart. A través de las fluctuaciones de ese movimiento que, bajo su apariencia desenvuelta, es portador de reivindicaciones esenciales, se cruzan los destinos de los futuros fundadores de la

³⁸⁵ *El surrealismo*, p. 12.

República, los héroes de la Comuna y esos magos del lenguaje que supieron “dar un sentido más puro a las palabras de la tribu”. La fantasía de entonces es también rebelión y rechazo. En ella, Villiers de L’Isle-Adam, Stéphane Mallarmé, Paul Verlaine brillan su energía y Arthur Rimbaud percibirá los ecos.³⁸⁶

Sirvan estas citas para localizar, en el marco ético y estético de la propuesta pelaciana, su conciencia de la escritura lírica como una forma de afirmación de sus convicciones y su noción de los demás, los otros, pero en particular los “miserables”, como reflejo de la propia condición de poeta y “soñador” en el mundo moderno. Para el texto “Los viejos”, de *Filiación oscura*, dicho grupo de edad, el de los proyectos, se añade a los colectivos laterales exaltados por la persona literaria. Se trata de una brevísima prosa en que mediante una cadena de verbos engastados en una secuencia nítida y funcional se resumen la actitud, el estado y la rutina del conjunto aludido. Apreciemos el poema entero:

Parece que fue ayer, dicen siempre, y se agitan melancólicos. Buscan, dentro del orden visible, el pretérito. Cruzan el desierto con ese enfado maligno de ir o de permanecer. Llevan sol a la otra orilla en un cántaro de agua.

El autor observa el mundo de los vulnerables, por anodino o endeble que resulte. Cada acción de éstos guarda, al parecer, una cuota de sabiduría. Pero hay que desentrañarla. Entre la transhumancia y el asentamiento: la *gnosis* activa y pasiva, la pertinencia del impulso y la contemplación por sobre los espacios desafiantes. Al referir a los viejos en la tercera del plural —ellos—, Juan Sánchez Peláez toma distancia de su tema con la parcial evasión del yo; no obstante, debido al interés y la profundidad de la mirada

³⁸⁶ *Ibid.*, pp. 12-13.

compositiva, la voluntad de empatizar con el motivo del poema legitima su coyuntura con la tesis del presente apartado.

La aglomeración de las diversas nominaciones que cobra en Sánchez Peláez la suma de los marginados, nos dice cuán llamativo resulta el asunto en la comprensión de su universo escritural. En el volumen *Rasgos comunes*, que reúne con *Elena y los elementos* la máxima cantidad de registros de este tipo, nos presenta en cuatro poemas ejemplos adicionales. En el primero, “Reasoning”, otro material en prosa, un grupo bien definido por las propiedades que se le atribuyen deviene un aparte en el contexto social o biológico en que imbuido. Este colectivo se caracteriza, igual que los previos, por su excepcionalidad, es decir, por su naturaleza para diferenciarse de la totalidad. Sin embargo, como hemos insistido, los grupos humanos figuran en la lírica del poeta venezolano de una manera crítica, en un ángulo adverso que manifiesta su posición a contracorriente. Aquí hallamos, por ahora, a los «hombres de heteróclitos oficios» que transcurren enajenados por el trabajo y las satisfacciones mediáticas, comidos por las demandas de su ocupación, que no les permite «ver» ni auspiciar cualquier noción de futuro. El hablante se identifica, pues, no con los individuos sometidos por el afán de esfuerzo continuo, sino con su mitad complementaria, «jóvenes ligeros en el viento» que suceden liberados de todo lastre físico y moral, exentos de responsabilidades que no sean las del ocio franco. No obstante, el sujeto depara en la diferencia y media por la particularidad del otro conjunto, el de «heteróclitos oficios», desde cuya mentalidad se proyecta el poema. Atendámoslo:

Los hombres de heteróclitos oficios viven en el cautiverio. Los embriaga un hada li-
sonjera y cruel. El pez espada no les sonrío, la furia del moscardón les impide ver.
Los hombres de heteróclitos oficios no voltean la faz ni marchan tampoco al trote, y

no esperan. Ay de nuestra presunción y de nuestra historia, jóvenes ligeros en el viento.

Finalmente, hay una recapacitación de parte del yo lírico en la que, atrincherado en la primera del plural, lanza, en el último tramo, una consideración al colectivo esbozado en su proclama, siendo también el propio sujeto integrante de uno. Para el siguiente poema, “Uno se queda aquí”, que guarda relación enunciativa con un pasaje del “XII” de la colección *Animal de costumbre* («Nosotros, que no rebasamos las fronteras, nos quedamos en el umbral, en nuestras alcobas, siempre esperando un tiempo mejor.»), externa de un modo tanto más contundente las variantes de solidaridad y empatía para con las amistades. La voz poética transita, como en ocasiones anteriores, del singular al plural, asumiendo la conciencia de grupo desde adentro de éste, haciendo propia la perspectiva del conglomerado y, a un tiempo, convirtiéndose en vocero de la gama de expectativas del conjunto. Estamos quizá ante la pieza en la que la premisa de nuestro apartado se cumple a la perfección. Aunque el personaje deseara abandonar la patria o renunciar a la realidad que lo aqueja, no podría, ya que los «amigos» son únicos y es casi imposible separarse de ellos. A partir del entendimiento y los afectos, el apego hacia el otro, destinatario de un cariño fraterno, se torna insoslayable. Lo mismo que los camaradas, uno termina quedándose en el lugar que ellos. Ya habíamos citado esta pieza como paradigma de los vínculos entrañables que horadan la poesía de Sánchez Peláez. Lo transcribimos de nuevo:

Uno se queda aquí, huérfano, en la ribera lejana o en la escollera. Luego viene la mueca que es el pensamiento resignado, y una manera de considerar que nos hallamos por cierto tiempo en buena disposición física, y que luego también nos iremos de viaje. Pero no, siempre no, bosque perdido o inasible. Si nos fatiga la cicatriz be-

lla 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, aun en puerto seguro, a los brazos de la alta y baja marea.

El poema auspicia una meditación sobre el transcurso cronológico, las fases de la vida y sus correspondientes prioridades. En el presente caso, la decepción que despiertan los impedimentos y planes frustrados centra el meollo del texto. La repetición de las condicionales incrementa la inviabilidad de ciertas intenciones que no sobrepasan de ahí. Los retos de todo proyecto de excursión se magnifican en los vaivenes de la «alta y la baja marea». Pese a tal, el hablante no pierde el sentido del humor —constante en la poesía del venezolano— que vendría a representar el principio de la resignación, «si nos divierten algunas arañas en la pieza diminuta».

Siguiendo en el repertorio de *Rasgos comunes*, y orbitados en la modalidad de la prosa poética, aquilataremos dos fragmentos de la pieza “Signos primarios”, el IV y X. En el primero, el IV, que comporta una brevísima extensión de cuatro renglones y medio (en la edición de la *Obra poética* en Lumen), el itinerario se concentra en tres conjugaciones del indicativo para el nosotros en que está, lógicamente, implícito el yo lírico, quien se asume parte del plural que libra los distintos estadios de una aventura vital aparentemente feliz. Tanto en la dificultad como en la fortuna, el sujeto parlante se encuentra con el prójimo. El sentido de solidaridad, pues, se manifiesta lo mismo en la situación aciaga que en la bonancible. La conciencia colectiva resulta entonces incondicional, operando tanto en la contrariedad de los eventos como en su favorable suscitación. El poema se eslabona, dijimos, de tres acciones concretas que despliegan un hilo narrativo perfectamente compartimentado: de entrada, un hecho preparatorio;

luego, uno estimativo; y, para concluir, el “gran salto” al «destino», anteponiendo un escenario optimista y, lo principal, una buena disposición al viaje. Apreciémoslo:

Llenamos una cesta con piedras duras, y vimos que era una estepa blanca o negra donde cabalgan locos deseos, vadeamos luego el gran río que denominan destino como en sueño, a través de la muralla de girasoles y el centelleo del canto, muy contentos por proseguir y transcurrir.

El texto concluye con dos infinitivos que otorgan a la alegría de la trama un soplo de perpetuidad a merced del cual el placer del transcurso se eterniza en la continuidad que implica la atemporalidad de los verbos, no personalizados. Por lo demás, hay que agregar que el argumento del material semeja constituirlo aquella idea general de que lo crucial, lo trascendente, lo definitorio, no reside ya en el punto de llegada sino en la experiencia del camino, que se patentará aquí en la calidad transitiva del «proseguir» y el «transcurrir», asociados, cabe recordarlo, a la «muralla de girasoles» y el «centello del canto». Poema de juglares o de espíritu goliardesco, del itinerario como apoteosis, con la cauda de aplicaciones que una lectura simbólica puede significar. La fracción X de “Signos primarios”, plasmada esta sí en verso, reserva, contraria a la anterior, sus enigmas, dosificados en la proporción de absurdidad que porta el impulso tropológico de Juan Sánchez Peláez, oscilante entre el surrealismo y los sugerentes rudimentos de un programa hermetista. La actividad parte del nosotros, que es la persona idónea del discurso solidario, manteniéndose en dicha tesitura hasta el desenlace, cuando la voz poética, arropada en el colectivo, acepta la marginalidad comunitaria en relación al meollo del poema, que es el de la contingencia de la certidumbre y el de la relatividad de lo inteligible. No obstante, el desconcierto parece derivar en una experiencia no en absoluto negativa, sino presuntamente gozosa o, al menos, lenitiva. Lo denotan, como

ya lo veremos, las «frases oblicuas que amamos», la «dama dulce», la «enumeración lúdica», la «diligencia purísima», elementos compensadores de la problemática que significa replantear la condición humana en la turba de los fenómenos que pautan el tiempo y el azar. Observemos:

Hemos comenzado con una arenga y

con frases oblicuas que amamos

y sus cabezas plateadas de gallos azules.

Hemos comenzado o no, dama dulce

y gruñona, y la enumeración lúdica

corre en el viento, sobre la diligencia

purísima e incomprensible, mientras nosotros

pasamos borrosos, más o menos mutilados.

El bardo procesa una encomienda de carácter ontológico, empatando al individuo, en tanto especie, con la sucesión. Comparados con la constante regeneración del mundo en sus distintas efusiones, no somos más que una sombra mal enfocada, incompleta en nuestra limitancia.

Virando de libro, tenemos en *Por cuál causa o nostalgia*, penúltima colección de la poesía que estudiamos, otras dos epifanías de la conciencia colectiva. Referimos en particular los fragmentos V y VII de la pieza que concede título al volumen. En la

primera de ellas la persistencia del deseo y sus diversas connotaciones semeja integrar el argumento. La voz lírica nombra una serie de escollos, explicita el obstáculo, pero no ceja de afirmar la volición mancomunada de proseguir en pos de la utopía a pesar de los estímulos y las desavenencias. Pero no se trata de una misión unipersonal, sino conjunta; el sujeto parlante se dirige en plural, desde el nosotros, como lo ha venido haciendo para incluirse en la empresa de los demás, por riesgosa o inútil que sea. De nueva cuenta, lo mismo que en ciertos ejemplos previos, suele campear el tono de la consigna gremial, en cuya firmeza declarativa podemos advertir una autenticidad de tipo emotivo y experiencial. El texto había sido antes visitado al discurrir en torno al componente zoológico de la obra pelaciana, en concreto al mencionar la afluencia del «mirlo» tal una suerte de consuelo latente. Reproducimos íntegro el material a fin de apreciar los matices:

En medio de lo exhalado
o perdido
se nos muestra
en un abrir y cerrar de ojos
el abismo de piedras sólidas.

Con el botín de rosas revueltas y apiñadas
con la susodicha memoria y un
gran amor esquivo
y algún mirlo a un paso de nuestra queja
iremos e iremos.

Frente a la desgarradura
y el brote de renuevos

al fondo
 en lo arduo
el abismo
de
pedras sólidas

como quien imagina formas
y soles

iremos.

Contra lo «perdido», o bien, «el abismo de pedras sólidas», el «gran amor esquivo», «la desgarradura» y «lo arduo», la persona literaria repite tres ocasiones el «iremos». Entre la resignación y el optimismo, para lo que se «imagina formas / y soles», Juan Sánchez Peláez gradúa su actitud, que es también la de su grupo o su pareja, de cara a los desafíos presentes y futuros. La conclusión del poema, con el verbo conjugado en la primera del plural, imprime la determinación de que precisa el hecho solidario, que, para condensar dicho consorcio, supone ya un grado de empatía. En la fracción VII, la conciencia comunitaria da también la traza de resolverse a conformidad, al concentrar la «nieve» los remedios del ánimo maltrecho. Gracias al resplandor purgativo que la corona, la «nieve» ejerce sobre el contingente de presuntos trabajadores con el que se identifica el hablante el influjo («áurea», «nítida») de una entidad tranquilizadora. La cercanía del yo poético respecto del conjunto al cual se asimila ocurre en la segunda estrofa, la más extensa del texto, en la que los efectos del esfuerzo extremo, a los ojos supervisores del «hombrecillo de encorvado otoño» o de la temible «dama gruñona de rara pelambre», pueden verse como los indicios de una posición desfavorable, en el concierto de un sistema productivo. Valoremos el poema completo:

La nieve se ha abierto camino
ha apurado el desenlace
para que nos halláramos a gusto
y encandilarnos

trabajamos cuántas jornadas enteras
sobre el lomo
de grandes animales
y llegó
en la tarde incierta
el hombrecillo de encorvado otoño
la dama gruñona de rara pelambre

con bifurcaciones
pasos atrás
repliegues
escaramuzas

secundando nuestros actos

áurea
nítida

dando vueltas en la trastienda del corazón
aquí está.

El poeta acude a la imagen de la explotación laboral, voluntaria o no, para corporizar el conflicto de una minoría a la que el individuo es consubstancial. Sánchez Peláez se decanta por la extenuación desoladora que priva en la imperiosidad de las tareas, elige

las penalidades de la clase operativa para expresar la magnitud de un drama análogo. La pieza “Los viejos”, que abre el libro postrero del venezolano, *Aire sobre el aire*, se fundamenta sobre un patrón similar. Más allá de la reseña de las amenazas que aqueja al grupo de edad, de las cuales la muerte es a un tiempo la familiar y severa, el bardo de Guárico embona temáticamente con los proyectos debido a que vislumbra ahí, con ellos, un par de rasgos en apariencia opuestos: vulnerabilidad y sabiduría vital, que se podrían extender a la dignidad. Así, el autor planta cara a las fuerzas sobrehumanas que resisten estoicamente las minorías, tratando de ver en tales fuerzas una metáfora de la dominación y el desamparo. Por esta razón los ancianos —como los pobres, los mendigos, los desposeídos— conforman para el poeta un conglomerado humanizante, es decir, un conjunto de personas que recuerdan los alcances y limitaciones de nuestra especie. Observemos las tres líneas finales de la composición:

hablarían o cantarían entonces
si tuvieran timbre de voz
para hacernos humano el nombre.

Como se ha expuesto a lo largo de estas páginas, la solidaridad y la empatía postuladas en la poesía de Juan Sánchez Peláez adoptan distintas figuraciones, o bien, se manifiestan en una diversidad de situaciones, representadas en los quince poemas visitados pertenecientes a variadas colecciones. Hay que reiterar, no obstante, lo que entendemos por el binomio conceptual que aplicamos al *corpus* del venezolano: por empatía, un atributo del sentimiento de cohesión que fomenta y permite, a modo de fruto, la solidaridad; por solidaridad, una tendencia a la asimilación en los colectivos marginales. En suma, aptitud para ubicarse en el lugar de los otros y, a partir de ello, reivindicar en el texto la causa de sus grupos. Cohesión, pues, y asimilación; voluntad

integradora y mimesis para con los móviles ajenos que se tornan propios o viceversa, ya que el plural crítico en que encaja la voz poética anula toda referencia particular en la fusión de identidades unipersonales que implica el nosotros. De aquí, pues, que en una buena cantidad de poemas el ángulo enunciativo transite del pronombre singular al numeroso, fundiéndose el yo parlante —que generalmente abre la pieza— en la masa que después se representa y que, por cierto, hemos definido como una minoría, considerando su estado de contingencia en paridad con el avasallante orden supremo que supuestamente la somete en la narración. A este respecto, hay que decir, también, que la mención de algunas taxonomías de la indigencia pueden, o no, ser asumidas al pie de la letra, toda vez que su consigna en los contenidos pelacianos desempeña, en virtud de la *realia* del trasfondo temático, una función ya literal, ya analógica. Como sea, no podemos sustraernos a la lectura sociopolítica que despierta la referencialidad a los «pobres», los «mendigos», los «piojosos», en los casos más explícitos, aunque en los restantes la noción de grupo, la conciencia de conjunto desde la que se exaltan los ideales o se denuncian las orfandades, resulte menos clasista y más enfocada a la consecución de los propósitos comunitarios. Existe, sí, una determinada ambigüedad en torno al carácter social desde el cual se escribe, debido a que los términos citados atrás entre comillas no denotan sino una clasificación genérica aplicable a cualquier división en calidad de símil de la penuria de tipo material, afectiva, intelectual o ética. En este sentido, no perdamos de vista la probabilidad de que el sujeto de los poemas de Juan Sánchez Peláez se asuma en el clan de los «excluidos» en un afán por escapar de una incardinación social, un modelo de comunidad, impuesto por las tentativas de la autoridad. Un párrafo del filólogo Jean Bollack sobre Paul Celan nos lo sugiere:

La fuerza necesaria para asumir la exclusión no es propiedad de nadie. El rechazo puede surgir por doquier, y triunfar sobre la sumisión o abdicar. Era un asunto perso-

nal; para Celan la resistencia expresaba una posición exclusiva. Se mantuvo «en pie» —según el sentido que dio a la palabra *stehen*— con tanta más fuerza, y con tanta más rebeldía, que él mismo escogió, ya de buen principio, su propio bando, para no tener que asumir un bando impuesto.³⁸⁷

Lo cierto es que el puñado de poemas revisados esboza de manera evidente, o entre líneas, un programa de índole ideológica que calará hondo en la presunta mentalidad política del autor. Una de las lecciones señeras de este perfil consiste en la dimensión moral que Sánchez Peláez otorga a su trato con el otro, a su noción del prójimo que son los demás, los compañeros de lucha de otras minorías constituidas, igualmente, lo mismo que él, de soñadores anónimos. Pasemos ahora a ver en qué media esta actitud de autoafirmación conlleva un replanteamiento de la especie humana, una valoración del hombre en tanto que especie.

5.4.2 Ponderación de la especie.

No es la intención establecer con este subcapítulo un modelo deontológico sino la de proyectar las constantes de una poética que tiende a la pluralización de las consignas del sujeto enunciador, acotando la especificidad del grupo con base en el conflicto. La problemática es, en la mayoría de los casos, el origen de los consorcios de la persona literaria, que se descubre como parte de un colectivo que encarna la marginalidad, el detritus, la merma. El lector podrá aportar el contexto que desee, o bien, el ámbito de aplicación de las tipologías genéricas con las que Sánchez Peláez nombra el carácter residual de los conglomerados a los que se apega la voz de algunos de sus poemas. A pesar del aparente purismo hermético que pudiese inspirar un acercamiento repentino

³⁸⁷ *Poesía contra poesía. Celan y la literatura*, Editorial Trotta, Madrid, 2005, p. 91.

o epidérmico a la obra del bardo de Guárico, la suya ostenta, de modo sublimado, un férreo compromiso para con los desdeñados, los débiles, los depauperados, o aquellos que no experimentan plenamente la felicidad en sus formas abstractas o concretas. El poeta desmitifica la impresión de un mundo justo, “bien hecho”, como apuntó Jorge Guillén. De aquí el diagnóstico sobre el género humano que en ocasiones emprende —aunque en uno, dos o más versos que pueden pasar desapercibidos en el torrente de la poesía completa—, donde se verifica la fisura que frustra una acepción enteramente satisfactoria de la especie, reglada por el bienestar recíproco, pero, hegemónicamente, por la dignificación de la persona. El objetivo de este apartado es el de razonar los momentos poéticos en los que el autor incurre, a nuestro parecer, en una tasación de lo que somos. La aproximación inicial la topamos en el desenlace de la pieza “IV” de la colección *Elena y los elementos*, que ya fue valorada en los primeros folios de este documento al tratarse la pareja conceptual del delirio y la vigilancia como polos de la experiencia y la creación poéticas. Citaremos la segunda parte del texto, compuesto de un solo módulo estrófico, sin espacios de por medio:

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.

Pero, ¿qué veo yo, extenso en una maleza de tilos
imberbes? Un glaciar cae lánguido
en el césped.

El mármol se despide del hombre porque éste
es una estatua irreverente.

El final es sumamente claro en su aquilatación del individuo como sinécdoque de los seres pensantes. El hablante aborda al *homo sapiens* desde la perspectiva global, pero también focalizada en lo tocante al aspecto psicológico, zona de interés de la facción surrealista. Al censurar «lo irreverente» de su personalidad arquetípica, inherente a su condición mental y por ende conductual, nuestro poeta se acerca a lo interior para, de manera inductiva, calificar el animal racional que encarnamos. De lo actitudinal, Juan Sánchez Peláez pasa a lo ontológico, proponiendo una acepción crítica de la especie que se expone con una inflexión ridiculizadora. Lo que aspira a concluir el versículo terminal es que el «hombre» llega a un grado de comportamiento tal que ni siquiera el «mármol» —cifra de la soberbia material, la belleza escultórica y el arte suntuario— accede a tolerarlo. Tal un cuerpo animado que cobrase noción de sí para discernir, la piedra se aleja de ese paradigma que calca e imita: el individuo. Juan Sánchez Peláez destila una ética que opera como una plantilla de probidad. El desprecio del original humano que protagoniza el doble, la «estatua» de «mármol», depara un dejo satírico. Pero las fisonomías se cruzan o invierten y el efecto sardónico duplica su repercusión: es el bloque de «mármol» y no la «estatua» acabada la que niega servir a la «estatua irreverente» que es el «hombre». La copia, pues, rechaza parecer al original; lo bruto sorteja lo elaborado; la parte intenta olvidar el todo. Por lo demás, no podemos evadir la posibilidad de otra lectura, una alterna que vislumbre en la «estatua irreverente» la tentativa iconoclasta del sujeto, dispuesto a prescindir de la clasicidad implícita en las reminiscencias del «mármol».

Sin abandonar *Elena y los elementos*, el texto “Experiencias menos objetivas” guarda otro ejemplo llamativo, diferenciado del previo en lo tocante a la posición de la cual se profiere la ponderación de la especie. Sánchez Peláez sopesa ahora, ubicado en la trinchera unilateral del yo poético, el *modus vivendi* de la sociedad de su tiempo.

El pasaje que nos incumbe había sido visitado con motivo del topónimo que entraña, el de «Wonderland», y del lirismo panteísta en la escritura pelaciana, con la afluencia de un peculiar ecosistema, el de «los desiertos». Pero la nota más reveladora la aporta la alusión al sistema funcional de este paraíso ficticio que es el País de las Maravillas, la realidad actual, el mundo civilizado, vertebrado de convenciones burguesas que no hacen sino engrosar el margen de apariencia que media entre los conciudadanos. No obstante, el poeta centra su examinación de la especie en lo envilecedor, impersonal y hasta coactivo que resultan los usos de cierto estrato comunitario y, en determinado momento, de la población civil. Observemos el párrafo que nos atañe:

Pacientes trabajadores de un Wonderland embrionario: sois demasiado escrupulosos para comprenderme. En un arroyo vulcanizado, con la sandalia de oro de los desiertos, por la puerta de coral de los infiernos entraréis vosotros, con vuestro código matrimonial, con las leyes tiránicas, con las grullas del horizonte.

La voz lírica pone en duda la efectividad de las normas de relación y del rendimiento de los convenios que rigen el trato de la *pólis*. Para dicho propósito, se acude al plural «trabajadores», reivindicado en el apartado anterior cual símbolo de la emancipación democrática, invirtiendo su denotación ideológica para ironizar sobre la consolidación del ansiado «Wonderland embrionario» con sus laboriosos y obedientes adeptos. Hay que destacar que el nosotros cede al yo, que constituye el punto de mira y alrededor del cual basculan todas las referencias del mundo exterior evaluado por esta persona. Para el sujeto poético la humanidad se halla de pronto contenida en el vocativo «sois» que acapara los atributos negativos de ese orbe al que el hablante no desea pertenecer,

según deducimos. El poema “Un día sea”, de la misma colección, fincará igualmente su enunciación en la primera del singular. Al ponderar la especie, Sánchez Peláez se distancia del plural, radicalizando su clamor a expensas del yo poético. El drama se circunscribe solamente a la persona literaria en calidad de protagonista único que, sin embargo, se dirige a distintas entidades receptoras, ausentes o presentes, entre las que hallamos a la segunda del plural: «Humanos, mi sangre es culpable». Sirva esta cita para situar la magnitud del conflicto que el sujeto auspicia dentro como depositario de la problemática identitaria del género humano que llega a su máxima expresividad en la estrofa que clausura la pieza. Veámoslo:

Yo soy lo que no soy: Un paso de fervor. Un paso.

Me separan de ti. Nos separan.

Yo me he traicionado, inocencia vertical.

Me busco inútilmente.

¿Quién soy yo?

La mano del sollozo con su insignia de tímida flauta

excavará el yeso desafiante en mis calzadas

sobre las esfinges y los recuerdos.

Solipsismo, anulación del individuo que late bajo el emisor corroído por un acuciante prurito metafísico parcialmente resuelto en una interrogación que, al parecer, siempre resulta idéntica como un *cul-de-sac*. Hay que ir al pórtico del texto y rastrear entre sus versos de varia longitud y sintaxis más ingredientes de esta indagación que despliega con desesperación la conciencia del sujeto. Aludimos, justamente, a la afluencia de la interrogación, pero también a la del patetismo semántico, la repetición, el cambiante ritmo anafórico, la hipérbole, el tremendismo de ciertos verbos y sintagmas. He aquí el módulo inicial del mismo poema:

Si solamente reposaran tus quejas a la orilla de mi país,
¿Hasta dónde podría llegar yo, hasta dónde
podría?
Humanos, mi sangre es culpable.
Mi sangre no canta como una cabellera de laúd.
Ruedo a un pórtico de niebla estival
Grito en un mundo sin agua ni sentido.
Un día sea. Un día finalizará este sueño.
Yo me levanto.
Yo te buscaré, claridad simple.
Yo fui prisionero en una celda
de abúlicos mercaderes.

No es preciso salir del yo para aquilatar el tipo de noción que el individuo guarda de la especie. A partir de una declaración como «mi sangre es culpable», que involucra un componente vital común a todos, la trama nos sugiere la posibilidad de trasladar el conflicto lírico, en principio de índole personal y subjetiva, a un ámbito global. Dada la universalidad de las preguntas que se hace, lo que el hablante piensa de sí lo piensa de los demás, y así emite una valoración en clave poética sobre los semejantes, desde una inquietud psicológica y espiritual intrínseca a la especie humana.

Antes, en la parte IV y última del texto fragmentario “Mitología de la ciudad y el mar”, el poeta habrá de plantear las incógnitas de la condición humana en primera persona, abriendo la ruta a la indagación de uno mismo como una manera de ahondar en las raíces de la especie. El yo, pues, cual sinécdoque de la raza a la que pertenece. La palabra suya, la propia, tal una cifra de la palabra universal articulada por el dolor o la alegría de todos los hombres. En el caso específico que nos ocupa, nuestro autor

da cabida a la brecha de la exploración cognitiva; el sujeto fatiga en la realidad que lo rodea opciones de respuesta a sus cuestionamientos, busca satisfacer en lo exterior los vacíos internos, los huecos que desvelan sus preguntas. De aquí la avidez por asimilar el diorama del mundo y dejarse asimilar en él. Igualmente, de aquí esta tendencia a la figuración desaforada que borda la dicción poética, zurciendo con dramatismo bélico, elementos salvajes, fantasías extremas y concentrada desolación las equiparaciones, en lenguaje artístico, de la inquietud que la erosiona. Así, en la tentativa por conciliar el sosiego, por aliviar la mirada en algún indicio tranquilizador, nuestro sujeto recorre con impaciencia y no poca ansiedad ni zozobra la selva del espacio urbano, pletórica de estímulos y señuelos que, paradójicamente, no hacen más que incrementar la sed de nombrar, el curso enumerativo, en pos del acertado conjuro que nunca llegará. La metrópoli que desglosa Juan Sánchez Peláez no es, por ello, una excursión plácida; en sintonía con la «Cité pleine de rêves», de Baudelaire, y la «Unreal city», de Eliot, el venezolano promedia su versión de la ciudad moderna, insatisfactoria, rebosante de prodigios como de falsos remedios a los males del alma. Veamos el pasaje crucial, *ad hoc* al tema:

Ciudad de inenarrable tristeza:

Perezco en tus navíos fatigados, en tus fatales emboscadas.

Tus mujeres indulgentes me tienden una red de tigres ávidos.

Cubro tu espalda desnuda con mi fluente vestido de arpas
subterráneas.

Mientras busco mi origen en las piedras derretidas, en las
cenizas de los animales muertos.

Mientras bebo tu presencia
como un grito de grandes aves negras
entre las hojas melancólicas.

Una de las líneas lo estipula: «busco mi origen». Y lo que importa de este proceso de averiguación no reside tanto en la calidad de la revelación como en el trance que bien implica. Estamos condenados al pasmo y no al conocimiento absoluto, sea definitivo o repentino. He aquí la pulsión que el bardo de Guárico obtiene de la especie humana, esa tribu cósmica a la que le fue dado vivir en la suspensión, fijando apenas vértigos, como recomendaba Rimbaud. El trozo XVI de la pieza, también fragmentaria, de “Por cuál causa o nostalgia”, que concede título a la colección homónima, la penúltima del poeta, alberga un bloque estrófico, correspondiente al desenlace, donde la relatividad de la conciencia que el individuo guarda sobre el mundo y acerca de uno mismo, se manifiesta con inmejorable explicitéz. El módulo fue citado al tratarse el binomio de la celebración y la melancolía, dos estados opósitos en los que el ánimo del hablante pelaciano suele oscilar en un solo poema. Reproducimos las unidades versales que preceden a nuestro pasaje a fin de apreciar el sentido:

y no sé si estás con deleite

o si esa lágrima ríe o llora

en la provisorio vida

se empina

mira y quiere

lo real lo verídico lo incompleto vertiginoso

del hermoso horrible mundo.

Cinco adjetivos acompañan la conceptualización del «mundo», y la totalidad refuerza la acepción del orbe como un enjambre de contrariedades y antinomias, producto de

la natural incertidumbre que determina el intento de conciencia del más allá. Pero a la par está el plano de la experiencia, cuyos avatares constituyen, por su lado, otra forma de la suerte humana, tejida de reveses, cosida a partes iguales por la alegría y el dolor, cual apuntamos al inicio de este párrafo. En dicha tesitura, la fortuna y la desdicha se corresponden y equivalen como pesos de la misma balanza, por lo que su ponderación está íntimamente relacionada de manera proporcional. Lo blanco es lo negro porque lo negro otorga sentido a lo blanco.

Para Juan Sánchez Peláez la humanidad radica siempre al filo de la navaja, en la contingencia que son las tensiones del azar y el misterio del futuro aleatorio. Esto refiriéndonos, de entrada, a los problemas de índole doméstica. Viene después la duda metafísica, la especulación alrededor del orden ulterior. El desconcierto frente a los dos niveles de intriga que se ciernen sobre el sujeto lírico tendrá un sitio en el trozo VIII del largo texto fragmentario de “Aire sobre el aire”, que otorga rótulo al volumen postrero de nuestro poeta. Ahí la voz parlante resarce los opuestos (la risa y el llanto, por ejemplo) para significar los reveses de la existencia. El tratamiento lúdico acude a la cita a través de la asonancia, el calambur y el homoteleuton. Con una variante en el inicial, o en los restantes, al cabo de cada uno de los tres primeros bloques estróficos el sintagma «ahora es nuestra hora» se repite para enfatizar, de manera sentenciosa, la oportunidad y urgencia de la voluntad humana frente a las coyunturas de una historia personal, mas, sobre todo, para resaltar el afán de enaltecer el presente como régimen decisivo. El autor filtra, veladamente, la reivindicación del *carpe diem* tal un criterio de atención o espabilamiento dispuesto a las revelaciones de los fenómenos sensibles que, asimilados simbólicamente, a la usanza de los panteístas, deparasen alternativas para asumir la odisea terrena y su vastísimo complemento: lo desconocido. Cualquier hecho emotivo, cualquier situación que parezca definitiva o absoluta, ostenta ahí, en

el contexto del poema, su negativo. El color y la sombra comparten una misma figura, una misma esencia. La «nada» y el «todo» conforman la unidad. El dolor esconde la alegría, y viceversa. El texto que nos ocupa había sido transcrito con anterioridad para la sección del índice que dirime las convergencias del espíritu celebratorio y el humor melancólico en la obra pelaciana, algo que veremos suscitarse con recurrencia en la pieza, que reproducimos entera, mediante la atingencia de esos estados interiores que concurren en calidad de sesgos anímicos. Observemos:

Por nuestra hora

que ríe y llora

ahora es la hora

por la nada y el todo

ahora es nuestra hora

repasándonos de frente y de perfil

ahora es nuestra hora

yo escucho

un primero y segundo movimiento de timbales

¿los oyes, sí o no?

—vienen y vuelan

de tres en tres con sus horas

tocando el tambor mayor vienen las olas

uno las oye y siente al tacto:

llaman, rugen, crujen

sobre valles y cordilleras

blanco y nítido tiempo

tibia y desnuda nada

se vuelven también holgura

—agua pura

y mundo extraño es nuestro mundo

y la otra esfera.

Finalmente, el tramo que nos concierne sobreviene con mayor representatividad en el cierre, en concreto los dos últimos versos, donde se valora lo que a los ojos del sujeto constituye la cualidad señera del planeta que habitamos, la especie que somos. Dicho pronunciamiento incluye, desde luego, «la otra esfera», la parte no visible del *iceberg* que no es sino el intangible estrato de los hados que escapa a nuestro entendimiento, a nuestra comprensión. La humanidad externa, así, los indicios de su imperfección, que podrían resumirse en la extrañeza que el individuo acoge de modo perenne en el ser y estar, el solipsismo y la apertura. Planteando un retorno a los vínculos de la persona literaria con la sociedad en la que se desenvuelve y las circunstancias históricas que le ha tocado experimentar, pasemos a la tercer división de este subcapítulo en la cual se pulsarán los rastros ideológicos que albergan algunos contenidos del venezolano. En este sentido, tornaremos a rondar el dominio temático de la solidaridad y la empatía con el objeto de clausurar el círculo, volver al punto de partida: la presunta conciencia sociopolítica del poeta en el poema.

Si el nosotros fue la plataforma enunciativa del apartado anterior, el abocado a tratar la solidaridad y la empatía en el tejido poético de Juan Sánchez Peláez, el yo lo es del siguiente, este, que ha venido escardando lo que denominamos ponderación de la especie. Y es que aquí la mentalidad lírica suele reducir el plural anecdótico, civil,

a nuestra condición humana, el arquetipo. De la unidad del nosotros transitamos a la unidad de la persona, el rasgo común. El autor centra entonces su valoración del ser que somos alrededor de tal premisa. Su método se fundamenta en la esencia de ciertos tropos: la parte por el todo, esa totalidad numérica que es la humanidad; el todo por la parte, esa concreción del género humano que es cada yo, cada persona. No obstante, tratando de priorizar una sola dirección, para el poeta cada individuo es el todo, una efusión plena de la condición que nos define y capacita en tanto animales racionales. Más que política, la mirada de Sánchez Peláez a este respecto es casi inevitablemente ética y metafísica. El bardo de Guárico ronda por momentos los cotos de la ontología, bordados de abstracción, y los de la pertinencia, o impertinencia, según el caso, del ejercicio de nuestras facultades. De pronto interviene el dictamen negativo, de pronto el imparcial y, esporádicamente, el positivo, como una forma de conceder el beneficio de la duda a la esperanza misma. Pero, en general, la postura del autor es pesimista o, mejor dicho, cuestionadora, jalonada por la constante problematización del asunto de la identidad como el máximo enigma de la existencia. Ya apreciamos en otro episodio de este trabajo la exaltación del individuo en su papel de tema dominante. Pese a su brevedad, hasta ahí remontan los prolegómenos de esta sección. Para Sánchez Peláez el misterio del ser constituye uno de sus principales conflictos discursivos. El hombre es la herida que no sutura. Habla de él porque conforma una materia inagotable, la de la herida, volviendo a la metáfora, que no termina de sanar: tópico de cabecera. Ya lo refiere desde el yo poético y en la tercera persona, tomando distancia de uno y, como quien dijera pronunciando una impresión de los demás como articuladores de una sola especie. Sin embargo, para permitirse una aquilatación de ese ser que es el hombre, el poeta empieza y concluye poniéndose él mismo tal un objeto de exploración. Cuando habla de sí, el sujeto habla también del prójimo, el otro; y, siendo consecuentes con lo

que hemos apuntado, habla acerca del modelo de vulnerabilidad que vendría siendo el individuo. Por ello su yo lírico no es privativo a la singularidad del hablante o del que late bajo la máscara de un sujeto falto de nombre: el yo pelaciano es un yo universal que a partir de sí mismo y los demás intenta resolver el severo acertijo de la condición humana, uno de los eslabones de la cadena cósmica, de acuerdo con la profesión de reminiscencia panteísta que guarda la poesía de Juan Sánchez Peláez, a tono, por otro lado, a manera de contrapunto, con las exigencias de hondo psiquismo de la corriente surrealista. El pesimismo de nuestro poeta halla justificación en los impedimentos del hombre moderno para asumir con determinación la citada función eslabonaria, la cual permitiría comulgar de las correspondencias ulteriores con la posibilidad de conciliar el ansiado estado de plenitud que Sánchez Peláez persigue en sus poemas y encuentra solamente en los recuerdos de infancia y del amor, veneros de la creación surrealista, por reiterar las filiaciones artísticas del autor, no casuales ni superficiales.

5.4.3 El animal político.

El encabezado de este nuevo, pero a la vez último apartado de la actual investigación, pudiera despertar suspicacias innecesarias. Aclarémoslas de una ocasión por todas: no vamos a realizar un análisis del ideario político de Juan Sánchez Peláez ni tampoco se intentará explicar su poesía a la luz de sucesos biográficos, de índole también política; no empataremos vida y obra en el plan de entablar correspondencias que legitimen el epígrafe arriba escrito. Nuestro propósito es aparentemente más humilde y cauteloso, pero no menos arriesgado: exponer algunos momentos de la poesía que estudiamos en los que se hagan patentes los indicios de una conciencia de carácter político en tanto impregnada de connotaciones disidentes, sentido cívico e intereses grupales, con lo

que volvemos a merodear la causa de minorías abordada con el rótulo de solidaridad y empatía, donde Sánchez Peláez transpira nominalmente su apego a los colectivos marginales. Y anotamos “nominalmente” porque no estamos frente a un activista sino ante un poeta, cuya labor se delimita estrictamente a la esfera del lenguaje verbal, un aspecto meramente postulativo de la actividad humana. Comencemos por evocar al *politikón zôion* que Aristóteles desvela en su *Política*, tratado axial sobre los rumbos de la convivencia, el gobierno y la organización comunitarios. Ahí el filósofo griego nos profesa que «el hombre es por naturaleza un animal social, y que el insocial por naturaleza y no por azar es un ser inferior o un ser superior al hombre»³⁸⁸. Dicho esto, parece arduo sustraerse a la socialización tal una consecuencia obvia de la experiencia citadina, de vivir, pues, en comunidad e interacción con los otros. En efecto, resulta igualmente explícita la imposibilidad de eludir formarse un criterio acerca de tamaña experiencia, por lo que el pensamiento político del ciudadano sería, asimismo, una consecuencia natural del continuo estado de socialización que significa vivir la ciudad y convertirse en usuario de la vida pública a los ojos del gobierno. Política y sociedad se comprenden. Todavía, como para embonar con la condición del programa que nos ocupa, agrega Aristóteles que «La razón por la cual el hombre es un ser social, más que cualquier abeja y que cualquier animal gregario, es evidente: la naturaleza, como decimos, no hace nada en vano, y el hombre es el único animal que tiene palabra»³⁸⁹. Y pues, como vemos, la comunicación representa un requisito fundante de la *pólis*, ya que gracias a ella se cumple el necesario fenómeno de socialización ciudadana y de hipotético entendimiento con la autoridad. Aunque la relación con los representantes del poder se frustre, o pese a que prive el desencuentro con éste y las expectativas de la comunidad, la palabra sigue proliferando como instrumento de crítica y resistencia

³⁸⁸ *Política*, Gredos, Madrid, 1988, p. 50.

³⁸⁹ *Ibid.*, pp. 50-51.

partidaria, sectorial o fraterna. Es el papel por el que han optado determinados autores frente a la hegemonía de ciertas formas de gobierno, ciertos sistemas económicos que, en calidad de modelo específico, acabaron mermando la confianza popular adentro de la sociedad misma. Desde luego, nos referimos también a las dictaduras y a las falsas democracias. Aristóteles habla de monarquía y tiranía, democracia y oligarquía, pero nos limitamos a hacer alusión a cualquier tipología de gobierno y autoridad, sociedad y cultura que atente contra lo que a juicio del preceptor conforman los dos principios básicos de una vida cívica digna: libertad y justicia. A este respecto, y en sintonía con el origen de las fuentes helénicas que han respaldado estas páginas, unas palabras de Octavio Paz sirven para justificar, aunque con un exceso de apoteosis, la pertinencia de la aportación de Aristóteles, basada en una sociedad casi modélica, y su coyuntura con el trabajo artístico:

La antigua Grecia revela que el arte comunal es espontáneo y libre. Es imposible comparar la *polis* ateniense con el Estado cesáreo, el Papado, la Monarquía absoluta o los modernos Estados totalitarios. La autoridad suprema de Atenas es la Asamblea de ciudadanos, no un remoto grupo de burócratas apoyados en el ejército y la policía. [...] Esa libertad de expresión se fundaba en la libertad política. Y aun puede decirse que la raíz de la concepción del mundo de los griegos era la soberanía y la libertad de la *polis*.³⁹⁰

En virtud de todo lo anterior, el tamiz político de la lírica pelaciana, que no es profuso ni directo, se nos entrega de manera menuda, pero áspera, subversiva y, en el caso que sigue, escandalizante, cual incumbe a una línea del poema “V” del volumen *Elena y los elementos*, precedido por un puñado de versos que anticipan ya la acritud depositada en el renglón, mismo que entraña un sutil boicot a la serenidad doméstica

³⁹⁰ “Poesía, Sociedad, Estado”, *El arco y la lira*, Fondo de Cultura Económica, México, 1982, p. 292.

de las clases acomodadas. El virus de la imáginería surrealista nutre esta actitud y su rara plasmación figurativa que abreva en la iconografía zoológica y en la profanación del fetichismo *naïf*. Veamos el pasaje:

Un mundo hostil.

Un mundo desaparecido.

Encajes azules que flotaron a merced del lodo y la

lluvia

Un insecto en la mesa de los burgueses

Animales palurdos que arrastran sombríos catafalcos

La «mesa de los burgueses» surge al estropicio de la escena con peculiar magnetismo, pero asociada a la atmósfera de pesimismo, deturpación y configuraciones grotescas que la rodean o de las que se halla limitada en una perspectiva semántica y sintáctica. Las preferencias o aversiones del sujeto poético quedan medianamente esbozadas en la “desagradable” sorpresa que significa encontrar un «insecto» en la «mesa» de gente atildada. El hato de bestias lentas que concurre en el verso posterior —¿acercamiento microscópico a unas hormigas?— alimenta la suposición. La intención de ridiculizar a «los burgueses» se antoja más que probable. El rechazo, al menos en la parcialidad del texto, de esa opción de vida o de ese perfil social, está delineado. Los versos que siguen a los transcritos no son muy alentadores, apuntalan la exhibición crítica de la tipología burguesa y sus acicaladas costumbres y hábitos asépticos que descalifican lo imprevisible como medio lúdico para sondear lo desconocido, explorar los miedos. Comprobémoslo:

Un insecto en la mesa de los burgueses

Animales palurdos que arrastran sombríos catafalcos

Enigmas inválidos
Enigmas a flor de piel
Recuerdos de estrellas estériles
Negros túneles de dicha distraída
Perros domesticados
Perros de lujo, melancólicos y melifluos
Sobrevivientes sordas y difuntas melodías suspirando
 un aire de tibia lavanda
Mientras mis sienas terrestres desconocen
Tu vestido de nácar
Donde no aparecen las llaves
Del Exterminio.

Por la vía negativa, la voz poética aboceta la realidad que le interesa, exponiendo, a expensas del circunloquio, el dechado psíquico del estrato social en que no le apetece estabilizarse. De modo sutil, nuestro poeta aporta los rudimentos de una observancia comunitaria que, acorde a la tesis aristotélica, prefigura un ideario político. Es preciso afirmar, sin embargo, que esta posición tiene igualmente sus raíces en las inquietudes ideológicas que fecundan a las vanguardias históricas, entre las cuales el surrealismo alcanzó quizás el mayor nivel de consolidación, tal como lo hemos venido señalando. Cuando se publica *Elena y los elementos* Juan Sánchez Peláez no ha llegado aún a los 30 años de edad; suponiendo que el yo parlante se corresponde con el autobiográfico, es posible equiparar la actitud del autor con la de los jóvenes que engrosaron aquellas iniciativas desmitificadoras de la *avant-garde* europea e hispanoamericana. De nuevo, una apreciación de Patrick Waldberg complementa nuestra conjetura:

En la historia, cada vez que se produjo en el seno de la juventud una concentración de energías poéticas con miras a suscitar un nuevo acercamiento al lenguaje y al pen-

samiento, dicha presión se vio acompañada por la rebelión contra el orden moral. Esta rebelión, diferente de la de los movimientos revolucionarios —aun cuando bien pudo ocurrir que las dos coincidieran—, a menudo tuvo un carácter individual. Al igual que mediante la escritura, el dibujo y la pintura, la revuelta pudo manifestarse también por medio de la actitud, el gesto, el comportamiento.³⁹¹

Lo anterior nos sirve para justificar, desde el contexto del movimiento surrealista, el contenido veladamente crítico de Juan Sánchez Peláez. Volviendo a nuestros poemas, y ubicados en el mismo volumen, la *opera prima*, la fracción I del texto “Mitología de la ciudad y el mar” suministra nuevas claves acerca del ideario del hablante, a caballo entre la solidaridad y la empatía con los individuos marginales, y la ponderación de la especie humana: dos de los ejes temáticos sopesados en las páginas previas. Ahora el yo poético se dirige a nosotros desde la subjetividad de un drama propio, unipersonal, cuya problemática es atribuible lo mismo a uno que a la adversidad de las peripecias generales del momento histórico, acentuada por un infeliz paradigma de sociedad que apenas permite la sobrevivencia a costa de la prevaricación. No obstante, la memoria del pasado íntimo, familiar, hace las veces de estímulo y aditivo con tal de no ceder a la inanición. Citamos los tres módulos iniciales para apreciar los comentarios:

Caballos ardientes de nostalgia, caballos puros de mi tristeza
sobre las bahías iluminadas. Tu hocico resoplante sobre los
flancos de mimosas escolta frescas campánulas. He penetrado
en atrios culpables. En el umbral de tu casa me llamaron los
malvados, subí las escalas leprosas del muro.

³⁹¹ *El surrealismo*, pp. 13-14.

Paz para las campiñas sembradas de animales preciosos.

Paz para mis antepasados de ojos dulces asidos al cuenco
de astros desarraigados.

Paz ilusoria, dispersa el fuego de las espinas, las
guirnaldas del extravío mental.

Tiempo inhóspito: soy tu enemigo tenaz, tu rival sin
brillo, tu bajorrelieve en la alta noche
consumida de claridad.

De nuevo la señal de los «malvados», el montaje de «escalas leprosas» que es preciso librar para salvar el «muro». Después, el «Tiempo inhóspito» al que el sujeto planta cara y declara enemistad para combatirlo desde un fondo nocturno, ese «bajorrelieve» que es la «claridad» de la utopía. Entre uno y otro conflicto los anhelos de un mundo pacífico, transmitidos con la obsesión de la anáfora rayana en la profecía; y, de forma simultánea, la advocación y el empecinamiento del conjuro. Para redondear nuestros comentarios, no está de más recordar unas líneas de la *República* en las que se patenta el «celo» por un mundo «justo» que merezca los sueños del individuo. Dice Platón:

Pues nos es descuidado por los dioses el que pone su celo en ser justo y practica la virtud, asemejándose a Dios en la medida que es posible para un hombre.³⁹²

Cambiando de colección, el poema “X” de *Animal de costumbre* retoma en su argumento el liderazgo comunitario que rozamos apenas en el párrafo de entrada. Nos referimos a la función del gobierno, o bien, de su figura señera: presidente, monarca, tirano, dictador. El concepto puede hacerse extensivo a otros dominios que impliquen

³⁹² *República*, X, p. 485.

orientación y representatividad sobre un conglomerado. La pieza fue antes comentada al abordarse la asignatura de la ciudad en el repertorio temático pelaciano. Tomando al poeta como vigía, entonces apuntamos que «Mientras los otros duermen, vela por la conducción de la nave de los deseos humanos [...] cuando los demás se despabilan, él hace de los residuos del sueño la gama de su tarea visionaria.» Ahora Sánchez Peláez encamina aquí su cuestionamiento al caos de la ciudad, el hacinamiento demográfico, la incompetencia organizativa, mas no precisamente a su guía, a quien, en todo caso, justifica en los desafíos de la tarea que le atañe desempeñar, sugiriendo las cualidades que es necesario ostentar para aplacar el nerviosismo colectivo y encabezar a la «grey humana» hacia otro nivel de trascendencia. Un aire de primitivismo ronda los motivos del poema. Ejemplos: la afluencia del componente fáunico e hidrográfico en el mismo sintagma; la evocación del paisaje primigenio en los albores de la jornada y, si cabe suponerlo, de la civilización; la consigna del coeficiente botánico como parámetro de referencia; la exaltación de la geografía insular que se pudiese desplegar tal un cuerpo orgánico, animado; y, finalmente, el resarcimiento de los elementos por antonomasia, la «llama» y el «agua», para metaforizar de manera coherente al plano analógico de la expresión pelaciana. Estamos frente a una alegoría sobre el perfil del hombre que rige los destinos de la tribu, la aldea, la ciudad, por lo que, igual, se torna imperioso hablar de sus virtudes prioritarias; o, mejor dicho, la postulación de sus aptitudes y misiones dibujan entre líneas ese perfil. Sin mayor preámbulo, apreciemos el texto entero ahora comentado:

8000 demonios ocultos

Nos gritan que el insomnio

Es tierra de exilio, sin leopardos ni ríos.

El conductor (de la grey humana)
Debe sobrevivir con lo que queda aún
Entre el rocío de las pupilas matinales del mundo.

Por eso no mira ni la brújula ni la mesa de juego
Que ocupan los pasajeros.

Debe escrutar la línea famélica de los árboles
En las arterias de la isla.

Por nuestros huesos náufragos, por lo que flota
Sobre la llama del agua
O en el completo olvido.

El poeta recurre a la vida rústica de los mares y del ecosistema del litoral para fincar un modelo, el de la Edad de Oro, frecuente en el *corpus* pelaciano. No obstante, la pieza bien podría entenderse como un recorrido por la costa selvática del trópico, una especie de safari donde «los pasajeros» no son más que espectadores de un panorama inaudito, insólito, por el cual los lleva «El conductor», muy atento a las pulsiones del entorno. Sin embargo, de nueva cuenta estaríamos ante el tópico del viaje o del curso en el espacio como símil del itinerario vital y sus distintos escenarios apetecibles. La dimensión política se alcanza en la medida que Sánchez Peláez involucra la figura de autoridad que pretende encabezar un ejercicio de orientación con «la grey humana». El sujeto, o la conciencia lírica, tiene plena noción del contrato social —para decirlo con Rousseau— y fija expectativas con la reiteración del mandato y de la investidura: «Debe sobrevivir...», «Debe escrutar...» La responsabilidad de la empresa radica en la delicadeza y la fragilidad de lo que está en juego, «nuestros huesos náufragos» y

«lo que flota / Sobre la llama del agua / O en el completo olvido.» La clausura, por su parte, recuerda la envergadura del gobierno en su acepción más básica, la de velar por el bien común. De ahí el efecto dramático que comporta y tendría por objeto, según nuestra impresión, el de exponer un punto de partida de la aventura comunitaria y, a la vez, una amenaza a ésta, una crisis por remediar ante a la posibilidad de fracaso. El tópico de la autoridad como timón del barco queda medianamente sugerido, pero Juan Sánchez Peláez lo descompone y amplifica. Habrá que esperar hasta el libro *Filiación oscura* para verificar la decepción del hablante respecto de los usos del poder.

Tres son los poemas de *Filiación oscura*, la tercera colección del venezolano, que articulan una visión crítica de la autoridad, o bien, de las condiciones políticas de la mayoría, o la minoría, con que se identifica la persona lírica. Los recursos de este tratamiento son la parodia y la ironía, que le permiten al poeta sortear el panfleto y la invectiva que tanto sabotean la valía estética y estrictamente literaria de una obra. El autor conserva siempre la aproximación oblicua de su poética que posee en la alusión sugestiva un rango definitorio. En sintonía con estos aciertos, los fragmentos III y XI de la pieza “Otra vez otro instante” cumplen su acometido. Ambos textos son de una breve extensión y baja densidad verbal, y en los dos se percibe, gracias a lo anterior, una suerte de expoliación del aparato compositivo. Muchos de los segmentos versales están integrados de un solo vocablo y los más extensos no se desbordan para alcanzar el versículo o perfilar la prosa poética, formas distintivas en Sánchez Peláez. ¿Puede este aspecto reforzar las intenciones del contenido? Por lo que concierne a la fracción III seguro, pues ahí el poeta se ha propuesto, al parecer, emular la escueta sintaxis de las ordenanzas públicas cual si se tratase de un toque de queda. Observemos completo el poema:

En el paraje del fruto vano y el acíbar

Haga esto

Aquello

No atisbe al vecino

Cállese

No vaya por los azulejos

En los balcones no mire el sol

Y la lluvia

Cae lenta

Y me cubre con las dos manos el rostro.

El poema había sido transcrito al desarrollar el tema del humor y la ironía en la poesía de Juan Sánchez Peláez. Dijimos entonces que «los imperativos, con olor a dictadura» expresan «una realidad constreñida»³⁹³ que, decimos ahora, atenta contra la libertad y los derechos de elección. No obstante dijimos, también entonces, que «la lluvia [...] imprime al cielo un compás de retozo o disfrute que discontinúa el frenético marbete impositivo que el poeta resarce y conculca»³⁹⁴. Fuera del chubasco: el sometimiento y una obediencia a pie juntillas, por lo que el fenómeno pluvial, o bien, la atmósfera

³⁹³ Ver apartado 4.2.2 del índice.

³⁹⁴ *Ibid.*

meteorológica, encarna el único factor libertario y, por ende, un elemento crítico de las disposiciones cívicas y correlato de ese albedrío que se echa de menos. Desde una armazón similar, la fracción XI desenfoca la problemática filtrada en la pieza anterior y se concentra en la reseña de un hábitat, ahondando en la subjetividad del hablante. Las evocaciones y menciones de lo comunitario se desdibujan. Lo más “humano” que advertimos es la concurrencia, al cierre del poema, del vocablo «país». Este detalle, no insignificante, acapara nuestra especulación, ya que lo asumimos con todo cuanto implica, es decir, en su más amplia connotación, que incluye la geografía territorial y política. Veámoslo:

Y todas las chimeneas nostálgicas

Y todo el pajarillo de existir

Y todo el verde ribazo marítimo

(En las bahías el zumbido de una flor)

Y todo cómplice

Preciso

Creciente

Y uno exclama

Y se envanece

Al margen

De rodillas en el país.

Al inicio el poema oscila en el optimismo de la memoria plácida y la alegría de vivir; luego, transitamos a una paridad del ambiente natural, fastuoso en sus bondades, con el pronombre indefinido «uno» que cabe relacionar con el yo poético; y, finalmente, sobreviene el gesto patético con la postración en el suelo, insinuando clemencia o desesperación. La frase versal «Al margen» nos reubica en la posición victimaria, la categoría de los vencidos, que abordamos en otro apartado. Esto aporta el ingrediente de una lectura sociológica, donde la conciencia de marginación nominada por la voz poética encarna, inconscientemente, una reivindicación ideológica de índole personal o grupal. La paridad que anotábamos conlleva su efecto sarcástico: mientras el paisaje se prodiga a los sentidos, imperturbable, «uno» se desploma inútilmente encolerizado, ensoberbecido, como «el zumbido de una flor». No suena tan descabellado ligar esta impresión con el tópico de lo que se ha denominado “el pequeño mundo del hombre” que, por si fuera poco, y a tono con el planteamiento de carácter político, congrega las semillas de la sátira menipea.

La tercera coordenada de *Filiación oscura* que somete a examen la expresión de nuestro sujeto lírico la constituye uno de los trozos, por cierto no numerados, del texto “Legajos” que pone fin al libro. Dicho fragmento, lo mismo que la penúltima de las piezas citadas, fue ya comentado en otra latitud de este trabajo. Tanto en el ámbito de la ironía como en el del componente zoológico y botánico —tratado en la sección del lirismo panteísta—, y el de homenajes literarios, esta ligera prosa de cuatro líneas, dedicada al poeta Rafael Cadenas, también venezolano, ostenta una multiplicidad de aristas. Cada relieve semántico potencia y enriquece el despliegue plenario. A efectos

de nuestro tema, la narración ofrece claramente sus claves. Para resumirlas desde una perspectiva cultural, hay que echar mano de aquel memorable pasaje de la *República* de Platón en el que se aconseja, *grosso modo*, el destierro de los poetas, aludido en el texto pelaciano con la utilización del nosotros y a expensas de la complicidad que, al respecto, supone la dedicatoria a Cadenas. Recordemos los renglones de Platón en un diálogo sostenido con Glaucón:

—Por lo tanto, Glaucón, cuando encuentres a quienes alaban a Homero diciendo que este poeta ha educado a la Hélade, y que con respecto a la administración y educación de los asuntos humanos es digno de que se lo tome para estudiar, y que hay que disponer toda nuestra vida de acuerdo con lo que prescribe dicho poeta, debemos amarlos y saludarlos como a las mejores personas que sea posible encontrar, y convenir con ellos en que Homero es el más grande poeta y el primero de los trágicos, pero hay que saber también que, en cuanto a poesía, sólo deben admitirse en nuestro estado los himnos a los dioses y las alabanzas a los hombres buenos. Si en cambio recibes a la Musa dulzona, sea en versos líricos o épicos, el placer y el dolor reinarán en tu Estado en lugar de la ley y de la razón que la comunidad juzgue siempre la mejor.³⁹⁵

Y se lee en el siguiente parlamento:

—Esto es lo que quería decir como disculpa, al retornar a la poesía, por haberla desterrado del Estado, por ser ella de la índole que es: la razón nos lo ha exigido. Y digámosle además, para que no nos acuse de duros y torpes, que la desavenencia entre la filosofía y la poesía es de antigua data. [...] No obstante, quede dicho que, si la poesía imitativa y dirigida al placer puede alegar alguna razón por la que es necesario que exista en un Estado bien gobernado, la admitiremos complacidos, cons-

³⁹⁵ *Diálogos*, IV, “República”, X, traducción de Conrado Eggers Lan, Gredos, Madrid, 1986, p. 476.

cientes como estamos de ser hechizados por ella. Pero sería sacrílego renunciar a lo que creemos verdadero.³⁹⁶

Abusando del comodín autobiográfico, ese nosotros del que hablábamos arriba estaría entonces conformado por Sánchez Peláez, Cadenas y compañía. Apreciemos:

Repita la frase:

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.

El presunto matiz político está nítidamente dispuesto en los sintagmas «nos echaron de la ciudad» y «abrimos la ruta que tiene mil pétalos», la contraofensiva. Al analizar por vez primera el mismo material³⁹⁷, anotamos que «Su pórtico, antecedido por una catáfora, esboza de inmediato una situación problemática aparentemente relacionada con un asunto de ostracismo simbólico». Sin embargo, desde la voz enunciativa, el colectivo parece reaccionar proactivamente reivindicando al «colibrí», emblema de lo poético, junto a la calzada floral que implica la persistencia del proyecto y fidelidad a la vocación, por inconveniente o adversa que resulte en el concierto de un patriotismo maniqueo o un pragmatismo ramplón. Pese a su brevedad, el poema comporta rasgos paródicos. La oración del *incipit*, «Repita la frase», no es sino una paráfrasis de la retórica militar, subvertida para exaltar la causa de los “desterrados”. Sánchez Peláez envuelve tanto a la autoridad como al gremio con que se identifica el sujeto, al cabo subconjunto de la *pólis*. Estamos ante una pieza en que se consigna la coerción o el

³⁹⁶ *Ibid.*, pp. 476-477.

³⁹⁷ Ver apartados 4.2.2, 5.1.1 y 5.3.3 del índice.

rechazo, y la obstinación de los afectados de no cejar en los propósitos vocacionales. No es el perfil de sociedad que supone Aristóteles, en la que los sistemas populares favorecen ejercer la crítica de las instituciones o las facciones dominantes, sino el de aquella circunstancia o aquel régimen o estado que no tolera la diversidad ideológica y profesional en virtud de su método impositivo que define costumbres y actividades y determina las mentalidades. En dicha tesitura, para Octavio Paz el arte antiguo, o sea la tragedia y la comedia, fue político mientras disfrutó las condiciones propicias para la procuración de las libertades examinadoras que por lo visto no se manifiestan en el trasfondo del poema recién citado:

El arte griego participó de los debates de la ciudad porque la constitución misma de la *polis* exigía la libre opinión de los ciudadanos sobre los asuntos públicos. Un arte “político” sólo puede nacer allí donde existe la posibilidad de expresar opiniones políticas, es decir, allí donde reina la libertad de hablar y pensar. En este sentido el arte ateniense fue “político”.³⁹⁸

En sintonía con el uso de las facultades críticas y su instrumento esencial, la pieza III del cuarto volumen de nuestro autor, titulado *Lo huidizo y permanente*, distingue en el vínculo con el lenguaje una cuestión vital. La «palabra» se transmuta, otra vez, en una causa de excepción, o sea, un destino que, en un alarde de dilema hamletiano, marca la diferencia entre ser y no ser, estar y no estar, conciliarse con uno mismo o radicar en la dispersión. Libertad, placidez y distancia semejan constituir las concesiones de esta proximidad con el *verbum*, esta lealtad para con la misión imaginativa, literaria, escritural. Hay riesgos, pero igual una imprescindible necesidad de congruencia. El texto cobra dimensiones éticas que hacen de la «palabra» un mecanismo innato y, a

³⁹⁸ *El arco y la lira*, p. 293.

partir de ahí, una posibilidad de resistencia, un habitáculo donde soportar los embates de la existencia y encontrar la calma de cara al «alba» o a la «tempestad». Veámoslo:

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.

El «filón extranjero» es el lugar de la excepción, cual mencionábamos: refugio, fuero interno, trinchera, personalidad, la fábula y sus poderes evasivos. Pero, ¿«el inmenso hueco»? El mundanal ruido, la realidad inhóspita. El bardo de Guárico ofrece ahora un poema en el que se coloca en tela de juicio la relación entre la individualidad y su contexto de fondo, asumido de manera crítica. Comentando la pieza en el apartado en que se dirimió la afluencia complementaria del silencio y la palabra, anotamos que «el oficio lírico desemboca a una extranjería que resalta su marginalidad y restituye de forma cíclica la voz poética al sitio indicado de su emisión: la penumbra del mundo, los pliegues inciertos, fronterizos.»³⁹⁹ Desde tal posición, azarosa pero satisfactoria, el poeta articula su ponderación de la escena humana y sus rumbos acertados o erráticos. La suya es una «palabra» politizada porque deslinda una actitud sobre la dimensión de la poesía como función vital y alternativa de autodefinición frente a la realidad.

Pasando a una siguiente colección, la de *Rasgos comunes* reserva dos ejemplos de poesía ideologizante en la que se translucen los indicios de una lectura política del entorno. El primero de ellos, “Preámbulo”, comporta una solución formal similar a la

³⁹⁹ Ver apartado 4.3.2 del índice.

de los poemas de *Filiación oscura* antes reproducidos: versos libres de arte menor a doble espacio, articulando un material de no más de nueve líneas. Igual que en casos anteriores, la repetición, la aliteración y la asonancia contribuyen a focalizar algunos de los términos esenciales de la composición. El hambre y sus metáforas, es decir, la carencia y la orfandad, conforman el argumento, desdoblado de un modo escaso, pero ingenioso, haciendo corresponder la minimización del aparato figurativo y la densidad verbal con la penuria que se pretende transmitir. Plasmados con gran simplicidad, los recursos de la pieza son coherentes a su tema. El texto fue transcrito antes cuando nos referimos a los lazos fraternos sembrados en el estrato afectivo de la lírica pelaciana; esto por la mención del vocablo «hermano», que puede entenderse tanto literal como simbólicamente. De hecho, rozamos la premisa de la solidaridad y la empatía con la cual hemos visto que coinciden determinados planteamientos del presente apartado. Lo indica justamente la aparición de la frase «solloza hermano» en un material donde se trata de la indigencia y en cual dicho enunciado constituye una especie de palmada consoladora. Apreciémoslo:

Prueba la taza sin sopa

ya no hay sopa

solloza hermano

prueba el traje

bien hecho

a tu medida

te cuelga te sobra por

la solapa

nos falta sopa.

Del vocativo en la segunda del singular, la voz parlante concluye decantándose por el nosotros. Ya no es sólo el yo ni el tú quienes padecen la falta de «sopa», sino todos en conjunto, el plural. Otra de las tácticas que fortalecen el contraste radica en el uso de la paradoja: mientras «el traje [...] / te cuelga [...] te sobra», a la vez «nos falta sopa». El carácter grupal, comunitario, está patente, por lo que el discurso político se cumple por partida doble al destacar la cohesión colectiva y proferir veladamente la denuncia de sus menguas. Para el fragmento VI de “Signos primarios”, del mismo volumen, el de *Rasgos comunes*, el alcance de la experiencia se limitará al hablante. Estamos ante una sucinta prosa poética de acaso cuatro renglones en la que resalta precisamente la ausencia de personajes como testigos de la acción narrativa. El pronombre «Nadie» irrumpe un par de ocasiones —al inicio y tras el único punto y seguido del poema—, cumpliendo un sugestivo papel axial en la sinergia de la trama. Rodeado de soledad, inmerso en los rituales del aislamiento, el sujeto declara, en el desenlace de la efímera pieza, hallar algo bueno en la desatención. El trabajo en solitario, el mérito de bastarse a sí mismo, son ideas centrales. ¿Anarquía o autarquía? Observémoslo:

Nadie me ve estos ojos, los desesperados ojos como cosas escritas en sueño. Nadie me ve sentado en una silla de oro tocando el universo simplemente con la marea que roza labio a labio mientras afinó mi flauta con la ley de los pájaros.

Hay un afán de trascendencia y comunión con el cosmos, al tiempo que es palpable un fino, y hasta ultrasensible, registro de lo inmediato, manifiesto en la referencia de los objetos, la calidad matérica y la voluntad de contacto físico. El sujeto poético se deja sencillamente estar, al margen del mundo, y el autor nos acaba ofreciendo un poema sobre el abandono y la quietud como legítimos procedimientos de creación poética y disposición espiritual. Lo interesante radica en aplicar esta reflexión a una situación análoga, o sea, utilizar la holgura tropológica del texto para contemplar en «la ley de los pájaros» un deslinde ideológico, los indicios de una toma de postura respecto a las convenciones de hacerse conducir, o no, por ciertos códigos civiles. Adoptar el canto de las aves tal un contrapunto para afinar la flauta de la individualidad y la conciencia propias, es una manera de intentar prescindir de los valores del orden civilizado para sentirse auténtico y pleno. Independientemente de la lectura metapoética que permite el poema, es inevitable considerar el latente sentido político de enaltecer la libertad de la persona en fraternidad con la naturaleza, acordes con el credo poético del autor.

Y, para clausurar este apartado, valoremos ahora la fracción XIII, y última, del extenso poema “Aire sobre el aire”, que otorga título al libro postrero del venezolano. El texto había sido citado a trozos como depositario de componentes botánicos y de referencias a entidades orográficas que ratifican la atracción de Juan Sánchez Peláez por el potencial connotativo del medio ambiente. Lo veremos en las distintas estrofas que involucran al menos, de modo directo o indirecto, un ecosistema, ya sea marino, desértico o campestre. Por ejemplo, la imagen del navío como símil de la empresa de índole grupal y el periplo de la vida torna a aparecer y se extiende hasta el final de la pieza con la nominación del puerto cual meta o punto de llegada, símbolo del sueño consumado o de la culminación del viaje. Todo comienza en el yo poético que, en un tono optimista, exhorta al tú para acabar conformando un nosotros desde el cual poder

acometer la consecución de lo que llamaremos la utopía, un proyecto común de ardua cristalización. Todo empieza, sí, con el «Yo puedo» y el «tú puedes», pasando luego a argumentarse las premuras de esta labor conjunta. La voluntad organizativa está más que manifiesta. El cambio y sus posibilidades de mejora parecen constituir el meollo, basados en la suma de individualidades que nos evoca, parcialmente, el destino de la ciudad. Apreciemos íntegro el poema:

Yo puedo quizás

y tú puedes

nos es urgente

eso sí

un barco velero

y esperar serenos

en nuestras costas y confines

nos es urgente

no vivir engañados

soplando y resoplando

llanuras y horizontes

por el ojo de buey

—de cara a la pared

hasta que amanezca

persona indivisible que nos unes a la vida

nos es urgente

tu anillo nupcial, tu esmeralda en nuestro dedo

y que distribuyas entre nosotros

albas o penumbras
y una rosa húmeda
con numen y sílabas de tus vergeles y praderas
amén y amén
al avistar nuestros puertos.

Difícil sustraerse a la tentación de relacionar la arenga de estos versos con la intención romántica de transformar el mundo que después hicieron suya los surrealistas a través de, verbigracia, un Rimbaud comunero⁴⁰⁰. Heredero de las vanguardias enfrascadas en la ilusión de que el arte podría incidir en generar un hombre nuevo que modificase su sensibilidad y visión del orbe, nuestro poeta se dirige precisamente a la estirpe de los obcecados para ensalzar las iniciativas revolucionarias, insurgentes, en la más amplia acepción del vocablo. Por ello tal vez el móvil del material es el de la esperanza, pese a que la urgencia de la que se habla encarecidamente no apunta al culto del futuro de los progresistas, sino al aprovechamiento del presente, la acción inmediata y su gama de frutos sensuales y liberadores. Juan Sánchez Peláez procura aquí las modulaciones de la elocuencia y, en este sentido, muestra, quizá diluidos, los signos de un monólogo político en la medida que linda con las reminiscencias del proselitismo. De entrada se trata de una pieza destinada a despertar conciencias y mover los ánimos, pero no hay que renunciar a su tentativa de generar convocatoria entre los espíritus receptivos. Y así, tomando la palabra, de pronto el sujeto parlante se erige tal un guía, un líder, una mente visionaria con autoridad moral y conocimiento experiencial para encabezar una reconciliación con el porvenir. El adverbio «amén», repetido en dos ocasiones en el tramo final, afianza el sesgo conmovedor, es decir, trabaja en favor de la mencionada

⁴⁰⁰ La consigna «Transformer le monde», nos recuerda Nadeau, viene de Marx. El autor de *Iluminations* dirá, más bien, «changer la vie». En su *Discurso en el Congreso de Escritores*, de 1935, André Breton fusionará ambas frases en provecho del ideario surrealista. Hay que insistir, sin embargo, en la connotación político-artística de los dos asertos, coincidentes, al cabo de todo, en el carácter revolucionario de la voluntad creadora.

elocuencia. Ya hemos anotado que en el bardo de Guárico la asimilación léxica de las fórmulas litúrgicas responde al espesamiento sincrético de las expresiones poéticas. El poeta se hace de estos característicos gestos locutivos del cristianismo para consolidar el fuste retórico del enunciado, insuflándolo de lujo y misterio. La persona literaria se vuelve, a un tiempo, el sacerdote y el feligrés, en sintonía con la examinación política que realizamos de la lírica que nos ha ocupado en el periplo de estas páginas, donde variadas formas de autoridad, funciones vicarias y consignas de tipo comunitario han encontrado un sugerente cuerpo de equivalencias en la obra de Juan Sánchez Peláez.

Hemos visto entonces cómo la poesía de nuestro vate auspicia los ingredientes de una conciencia política en tanto la voz parlante o el sujeto lírico se asumen parte de una sociedad civil o una minoría. Es el asunto de esta tercera sección que concluye y cuyo epígrafe da rótulo al subcapítulo que culmina; pero, también, es la materia de los dos apartados restantes, íntimamente ligados en torno a varios conceptos recurrentes que se muestran de manera velada o explícita: la ciudad, el orden público, la cohesión grupal, el derecho cívico, la inconformidad colectiva, el reducto de los marginados. Tal un fantasma o una sombra, cada una de estas asignaturas campea en los poemas recién transcritos. El desafío radica en la ambigüedad expositiva que comportan los textos, concebidos antes que nada como piezas artísticas y no instrumentos de protesta que se agoten a la primera lectura. Debido a esa ambigüedad, por supuesto intencional para el autor, el discurso ideológico del poeta nacido en Altagracia de Orituco tiende a sublimarse, perdiendo así sus incidencias circunstanciales, históricas, para adquirir un valor simbólico que incrementa el rango de amplitud semántica. En dicha oscilación se fundan las suposiciones que hemos vertido, entreviendo, como se ha sostenido, una ponderación sobre el poder, la experiencia común y las desfasadas expectativas que el individuo y la autoridad mantienen a merced de la cortina de insinuaciones que anima

esta disposición figurativa de las piezas antes comentadas. Respecto del escepticismo que tanto Sánchez Peláez como las más perdurables poéticas surrealistas mantuvieron hacia los contenidos panfletarios desafortadamente ideologizados por una facción muy concreta que después resultó cuestionable, el poeta Eugenio Montejó apuntó en 2004, con motivo de la muerte de nuestro autor, que

Sus inicios poéticos tuvieron lugar en momentos en que la llamada poesía comprometida se beneficiaba de una adhesión creciente, estimulada por el estupor que siguió a la Segunda Guerra Mundial y la inapagable polémica que marcó el ambiente moral y artístico de aquellos años. La primacía del poema de reclamo social, que derivó no pocas veces en un desembozado canto a Stalin, y la tácita certificación de lo escrito a la luz de tales compromisos, contribuían a enrarecer el ambiente literario. La apertura surrealista proporcionaba, en cambio, junto a su apasionada osadía creativa, el despejado horizonte donde podía cumplirse una búsqueda distinta, por lo menos en los casos de aquellos poetas que no trataron de insertar en las propuestas artísticas del movimiento ninguna alusión partidista.⁴⁰¹

Por lo anterior, en un intento por alejar la poesía que estudiamos de toda falsa pista y confusión, acudimos al pensamiento de Aristóteles para relacionar nuestra lectura con un marco teórico que permitiera asentar la dimensión política de la escritura pelaciana en un sentido vasto y más etimológico, donde bien tuviese cabida el despliegue de su condición primordial: la interacción de las personas. Por ende, la obra poética de Juan Sánchez Peláez resulta política siendo social y social siendo política. Entre ambos polos, el ciudadano hace manifiesto su vínculo crítico o alentador con el prójimo y las entidades dominantes; y también al revés: pensando éstas, se identifica con los grupos depauperados —en cualquiera de sus acepciones— y hace formular una interpretación

⁴⁰¹ “Adiós a Juan Sánchez Peláez”, *Letras Libres*, versión mexicana, febrero de 2004.

problematizada de los estratos sociales y las misiones de la autoridad como un iluso factor de equilibrio. Hay que recordar, eso sí, que esta postura no responde sino a un radical ejercicio de autodeterminación por medio del cual el sujeto parlante asume su cercanía con los demás en un acto de emancipación carente de intereses de influencia o dominación. Y de nueva cuenta seguimos aquí a Jean Bollack en su radiografía de la poética celaniana:

[...] La búsqueda de equivalencias permanece abierta. Las elecciones se llevan a cabo según la mentalidad de la época y de los lugares, y se las exime de toda precisión. El texto se utiliza como un medio de la identificación y de la empatía terapéutica. De ahí extrae su propósito y sus efectos. [...] La solidaridad no tiene nada que ver con una adhesión o una sumisión a una creencia.⁴⁰²

En suma, el sujeto lírico somete a examen las aparentes formas de justicia del mundo contemporáneo o la era moderna, plagadas de contrastes y paradojas en la farsa de la vida cotidiana que encarna el peor lastre de nuestra época. Desde la sugestividad del lenguaje poético, trabado a partes iguales por el compromiso estético y el compromiso ético, Juan Sánchez Peláez denuncia las plagas del siglo en sus más agudas variantes: autoritarismo, discriminación, consumismo. Contra la proliferación de esos males, el autor propone la dignificación de la estrechez, la penuria y la intemperie mediante dos actitudes curativas: la solidaridad y la empatía que destila su poesía. A este respecto, cabe afirmar que la de Sánchez Peláez posee los gérmenes de una política al vehicular distintos ensayos de resistencia y autopersuasión junto a los otros y, por momentos, en solitario, frente a las fuerzas de la enajenación, el despojamiento, la renuncia.

⁴⁰² *Poesía contra poesía. Celan y la literatura*, p. 148.

6. CONCLUSIÓN

6.1 La propuesta lírica de Juan Sánchez Peláez.

Hemos ya apreciado la obra de nuestro poeta desde variadas perspectivas temáticas, formales y actitudinales. Cada una de estas perspectivas nos ha ofrecido un ángulo distinto para asumir el bagaje pelaciano a la luz de sus múltiples singularidades. Por ende, hemos ido construyendo una idea de la escritura del venezolano con base en las posibilidades de la recepción. En tal sentido, nuestra labor se ha fijado también incidir en aumentar dichas posibilidades, estableciendo una oferta de avenidas para ingresar al universo del poeta, al margen de que éstas pudiesen resultar debatibles. Si bien es cierto que nos hemos guiado por nuestro presagio lector, hay que dejar claro que todas nuestras suposiciones han sido respaldadas con la reflexión analítica y su respectiva evidencia textual. No existe hipótesis ni punto del índice que no vaya acompañada de la muestra que la confirme. Inclusive, hemos optado por constituir un buen número de ejemplos para sustentar nuestras afirmaciones. En suma, el conjunto de estas vías de acceso a la poesía que nos ocupa ya dibuja, de entrada, un perfil compositivo. Habrá que introducirse en el estudio de los poemas con el propósito de hallar la justificación de los mismos en el marco de aquella premisa que permite su inclusión. No obstante, la naturaleza de las contribuciones que depura nuestro acercamiento a la obra empieza a desvelarse con la estructura del presente estudio y diversos segmentos conceptuales que lo conforman. Ahí podemos ver activadas las líneas de investigación que definen y caracterizan el orbe lírico y la postura del sujeto poético de Juan Sánchez Peláez. No hace falta nombrarlas. Cabe recordar, por el momento, los dos grandes contextos que determinan su expresión: surrealismo y meridionalidad. Es decir, el cuadrante de una tendencia histórica y el temperamento psíquico derivado de las inherencias de lo que

es un entorno vital. Lo abstracto y lo sensible, la comunión con cierto credo estético y el grado de personalidad aplicado a la ejercitación de ese credo. Juan Sánchez Peláez se posiciona, desde un principio, en la trinchera del onirismo, la turbación catártica, el deseo subversivo, la irracionalidad cognitiva, pero imprime a estos mandamientos la pigmentación de una imaginaria propia basada en recurrentes motivos de la memoria originaria, engendrando, a la par, una disposición formal de acuerdo con un esquema de control enunciativo condicionado por valores inalienables, al margen de corrientes artísticas. De aquí las mutaciones que comporta el despliegue de la lírica pelaciana en el curso del tiempo, acusando progresivamente un adelgazamiento del tejido verbal, una hegemonía del recuerdo en el presunto escenario de un mundo autóctono, y una espiritualidad de raíz cósmica que impuso al discurso un aire de trascendentalismo, aspectos todos que lo distancian parcialmente del surrealismo canónico sin llegar, por supuesto, a una ruptura, sino por el contrario, profundizando en las intrigas que ciñen la existencia del hombre y, así, trazando los deslindes de una busca poética.

Mas vayamos por partes. Repasemos las aportaciones específicas comenzando por el inicio de nuestro trabajo. Nos referimos a la combinación de las parejas de tipo conceptual conformadas por el delirio y la vigilancia, el conjuro y la racionalidad, la intuición y el misterio en calidad de procedimientos y plataformas en la constitución del poema. El carácter revelador del autor desempeña un papel axial, dado que en el orden de una poesía estimulada por la preceptiva surrealista articula un contrapunto de la presunta irracionalidad, de la reglamentaria veta subconsciente desde la cual opera la enunciación. Partiendo del entendido de que lo revelador conlleva un azuzado nivel de lucidez elucubradora, el método de la poética de un Sánchez Peláez es radicalmente polar. La obstinación del sujeto lírico de profundizar en acecho de los grandes arcanos de la existencia lo impulsa a oscilar entre un estado de problematización y otro de

atención. El primero acoge la aventura psicológica, espiritual o fabuladora que facilita acercarse al núcleo del conocimiento ansiado; el segundo, implica ya la exhibición del proceso, que casi siempre culmina en una especie de fracaso ante la comprensión o la inteligibilidad de las incógnitas supremas. Sin embargo, fracaso relativo, pues aunque la poesía de nuestro bardo no es tanto un catálogo de respuestas a preguntas esenciales como una modesta iluminación de ciertos pruritos del género humano. Esta tentativa de alumbrar la oscuridad de la gama de asuntos que preocupan al yo parlante —amor, especulación metafísica, dialéctica de la vida y la muerte— pueden verse a un tiempo como un amago de sensatez en el rapto sensualista, la curiosidad y avidez ontológicas, y el aspecto simbólico del drama íntimo. Cordura, sensatez, afán por hallar la claridad y el consuelo en la vorágine del éxtasis y la incertidumbre. Por eso la palabra, además de celebrar la comunión corporal o de interrogar el más allá, conspira en contra de la congoja, el desconcierto y la zozobra, mientras pretende la intercesión del recuerdo placido y las entidades entrañables para compensar las vulnerabilidades del individuo. El poeta se mueve entre la mentalización del conflicto y el nombramiento de aquellas potencias que podrían contrarrestarlo. El saldo de esta contrariedad no siempre es del todo positivo, cual señalamos, y muchas veces el hermetismo de la lírica pelaciana responde a la inevitable solución de reproducir la complejidad de las averiguaciones que la persona literaria se propone abordar. La voz poética ofrece entonces una prueba de su fiabilidad, siendo proporcional a lo insondable de sus ideas fijas. A tono con el decálogo surrealista, el hablante se deja conducir por la sugestión de los sueños, por el barrunto de la sensibilidad interior con el propósito de aproximarse a las verdades del ser prescindiendo de la lógica y siguiendo la ruta de la sabiduría empírica, no sin rozar las esferas del misticismo y el esoterismo. En sintonía con la percepción generalizada

de la obra que nos ocupa, ya Antonio López Ortega, crítico venezolano, ponderó la «revelación magicista»⁴⁰³ de la poesía de Sánchez Peláez.

Esta dinámica pendular de la coordinada poética de nuestro autor, que transita de lo erótico a lo reflexivo, o bien, de lo alucinatorio a lo racional y de la descripción objetiva a la declaración subjetiva, tenderá, por ello, a procrear un sistema retórico capaz de auspiciar tal metamorfosis, o, mejor dicho, apto de acoger tal cantidad de tránsitos. A este respecto, entre la gama de tácticas de elaboración habría que destacar la imagen sugestiva como emblema de la pulsión delirante con que se aspira a tantear los hechos enigmáticos, misma que se vale de la intuición y el conjuro para esclarecer la oscuridad semántica de ciertas materias; también estaría la afluencia conjugada del humor y la ironía como recursos apropiados para facilitar la intencionada dualidad de algunos pasajes que, en sintonía con un tratamiento crítico del género lírico, precisan saltar de la circunspección a la risibilidad; finalmente, accediendo al plano formal, cabe agregar la procuración de una prosodia ágil, chispeante, aguda, sutil y variopinta, oportuna a los cambios de tono, los propósitos de la alocución y las exigencias de una escritura libertaria que se concedió, igualmente, la opción de innovar. Por lo que atañe a la imagen sugestiva, hay que decir que Sánchez Peláez se encuentra a medio camino de la fraguada por el surrealismo, fundada a la vez en la conceptualización de Pierre Reverdy, y otra confeccionada por el propio Sánchez Peláez y que se alimenta de la realidad natural, cultural e idiosincrática de América Latina. La iconografía del bardo de Guárico abreva tanto en el perfil transgresor de la corriente bretoniana como en la riquísima oferta de elementos visuales, táctiles y olfativos que implicaría el mundo autóctono, la tierra natal. El potencial de esta fórmula expresiva, fundamental en el arte pelaciano, tiene en la sinestesia la causa de su impacto estético y significativo. El

⁴⁰³ *animal sospechoso*, revista de poesía, 3, Barcelona, 2005, p. 47.

humor y la ironía, por su lado, suceden curiosamente en momentos de especial encono dramático, en particular cuando el yo poético emprende lo que sería una ridiculización de su participación en la trama. Sánchez Peláez ejecuta, por apuntarlo de un modo, un boicot contra el sujeto parlante, o, siendo más exactos, contra el desmedido prestigio de éste, debido al lirismo decimonónico que privilegió un yo sufriente o hedónico que por su carácter victimario o autosuficiente se acababa entronizado tal un héroe. Ya lo hemos dicho: Sánchez Peláez instrumentó una desmitificación de ese yo lírico en pos de un emisor, quizá más auténtico, que fuese una cifra de nuestra imperfección. Esta acción, cabe añadir, no fue sino producto de la mentalidad crítica que sostuvo siempre del evento poético, el cual trató de abrir a las diversas inflexiones del temperamento humano, a los reveses de nuestro destino, verdadero arsenal de contrastes y paradojas. El empeño que el venezolano puso en la disparidad de las estructuras y modalidades poéticas que articulan su *corpus* es un parámetro de su ánimo disruptor. Del verso a la prosa, haciendo escala en el segmento aforístico; y del poema a renglón seguido y otro a doble espacio, Juan Sánchez Peláez conformó lo que aquí hemos denominado una composición de forma fluctuante, hábil de albergar cualquier tipo de combinación sintáctica y estrófica, sin que ello signifique un cambio evolutivo, sino únicamente una alteración de registro en base al molde impuesto por el contenido. Así, sobre la andadura del verso libre, la poesía de Juan Sánchez Peláez transitó diacrónicamente del versículo a la prosa y de la prosa al verso.

Cuatro son los ejes temáticos de nuestro autor: la mujer, la infancia, la ciudad, el individuo. La mayoría de las cuestiones que se plantea en el transcurso de su obra recaen en uno de estos amplios campos semánticos. Es el caso de la vertiente erótica y amorosa, y la reivindicación de la figura materna y la del aya en los remotos episodios de la memoria; es el caso de los distintos retazos del pasado que el sujeto resucita con

cierta regularidad y en los que acuden otros personajes centrales en la mitología de la persona literaria, tales como el padre y el hermano; es el caso de los textos de carácter urbano y comunitario en los que late la mirada censora y denunciante del sujeto hacia la alienación de la vida moderna, la civilización industrial, la era burguesa; es el caso, finalmente, de poemas que digieren el problema de la trascendencia, la identidad, el hombre frente al cosmos, el alma y sus afanes indagatorios. Cualquier argumento de la producción pelaciana se incardina, por lo general, en uno de los cuadrantes arriba mencionados. Lo interesante no estriba en la procuración de estos ámbitos temáticos, ya un bien mostrenco de las letras universales, como en la destilación de los mismos en el cedazo de la personalidad compositiva, el temple artístico y su inconfundible dicción, pauta por una peculiar dialéctica de silencios y emisiones, ligados a la vez con las connotaciones examinadoras y libertarias implícitas en las funciones de esa dialéctica. Para Sánchez Peláez los mencionados silencios y emisiones constituyen dos compromisos básicos de la enunciación, en virtud de los cuales dicha enunciación adquiere legitimidad de acuerdo con un ejercicio de honestidad consistente en callar ante lo inefable, a través de la aposiopesis, o, en su defecto, articular la frase lírica o soltar el decir poético. En nuestra opinión, la alternativa de enmudecer o pronunciarse alcanza en el criterio creador de Sánchez Peláez la categoría de un convenio férreo con la autoridad moral y facultativa del mensaje transmitido por el poeta. Por ello lo hemos ponderado en el índice de este documento, estableciendo una correspondencia con la pertinencia ya del silencio, ya de la palabra en tanto que sustrato, materia prima y agente propiciador del lenguaje y el contenido. En relación con esta disposición binaria, la celebración y la melancolía encarnan los polos de la situación anímica del sujeto parlante. Numerosos poemas lo constatan, virando en una sola pieza o unidad textual de la euforia a la tristeza, dando lugar a un llamativo ensamble de sentimientos

que espesan los estados interiores. Por semejante razón consideramos esta pareja de emociones dicotómicas y contrastivas el paradigma del patetismo pelaciano, nutrido a partes iguales de un vigoroso entusiasmo vital y una avezada conciencia del paso del tiempo, las felicidades pretéritas, la madurez. El reiterado sensualismo de la poética del venezolano, aunado a su recurrente nostalgia y causa memorialística, lo vienen a corroborar. Juan Sánchez Peláez festeja la presencia amada, el ambiente natural y los dones de la fraternidad, pero también vive en el recuerdo, la evocación de los retazos más sentidos.

En el párrafo anterior al previo hablamos de las apuestas formales de la poesía que hemos estudiado. Sintonizados con el principio de que no existe contenido que no se vea afectado por la finalidad artesanal del significante, no hay que perder de vista las cualidades retóricas del discurso pelaciano en tanto que modelador de su temática. Hemos dedicado una buena cantidad de páginas a efectuar un análisis estilístico de la obra del bardo de Guárico, por lo que los rasgos cíclicos que lo caracterizan merecen aquilatarse. Nos referimos al talante figurativo y gramatical tendiente a garantizar el rendimiento de la dicción y el pensamiento de la escritura de Juan Sánchez Peláez en la medida de sus propósitos expresivos. Si tenemos en cuenta que la de nuestro poeta es una poesía que destaca por su vocación sugestiva, calculemos la importancia que la construcción poética desempeña en la consecución de ese perfil. Desde su primera a su última colección —de *Elena y los elementos* (1951) a *Aire sobre el aire* (1989)—, Juan Sánchez Peláez no cesó de reforzar la pieza lírica con provechosos recursos de índole tropológica, sintáctica, fonológica y ortográfica. Imagen, símil, comparación, metáfora, iteración frástica, asonancia, aliteración, calambur, ausencia de puntuación y mayúscula tras la coma, engrosan la nómina de licencias de mayor afluencia. Ya que hablamos de una poesía tocada por ciertas cuotas de humor cómico y negro, esta

profusión de figuras compositivas puede asumirse como reflejo y pulsión de un trato lúdico con el lenguaje; sin embargo, la tentativa de Sánchez Peláez es, al parecer, más profunda o ulterior. El despliegue analógico del poeta, lo mismo que, por ejemplo, sus constantes juegos de palabras y de sonoridades, pretenden indicarnos la coexistencia de otra realidad, el carácter ambiguo, ambivalente, de la realidad inmediata que aspira a nombrar, pero que se inserta en un orden supremo que rebasa y traspone el plano de las apariencias. De aquí el calado, a un tiempo simbólico y abismal, que adquieren las preposiciones que bien semejan decir otra cosa: esto y aquello, un aquí un más allá, lo verbal y su trasfondo. Uno de los perdurables aportes de nuestro sistema literario es la habilidad para dotar la expresión poética de valor estético y hondura reflexiva. Junto a la riqueza plástica y la agudeza descriptiva, resultado de la propensión del surrealismo por el cultivo de la imaginación visual y del poderoso repertorio fabulador del paisaje local, Juan Sánchez Peláez desarrolla una poesía en la que la profundidad no riñe con el relieve, sino por el contrario, donde la elocuencia rítmica, la densidad pictórica y el léxico suntuario comporta un respaldo discursivo que hunde raíces en la especulación metafísica, los enigmas cósmicos y las incógnitas de la identidad.

Todo el alud de motivos imaginarios y netamente compositivos que imprimen fuerza y dinamismo a la poética de nuestro autor tiene buena parte de su origen en el cúmulo de componentes zoológicos, botánicos y medioambientales que los inspiran. Pero Sánchez Peláez supera la mención naturalista, o su ecología rebasa lo meramente nominal para constituir una suerte de panteísmo lírico a través del cual el surrealismo meridional del venezolano encuentra justificación. Como se apreció en uno de los más extensos subcapítulos de este trabajo, el poeta abre indiscriminadamente su capacidad de fabulación a las especies animales y vegetales de un entorno vital identificado con el de su infancia y madurez, con el de su inconsciente, en el contexto de una geografía

concreta. El colibrí, la lechuza, el caballo, la loba, el zamuro, la cigarra, el mirlo, la abeja, el gavián, la merluza y el áspid, por citar unas cuantas especies, alimentan el universo iconográfico de Juan Sánchez Peláez, y por ende, aumentan las posibilidades de ilustrar su alocución, o, mejor aun, vehicularla hacia el sondeo de las dimensiones inciertas que suele azuzar el autor. Lo mismo ocurre con la postulación de la rosa, el alga, la umbela, el geranio, la enredadera, el lirio, la palmera, el pino, la uva y el tilo, por mencionar tipologías representativas que acuden al vocabulario pelaciano. Por un lado aves, peces, reptiles, mamíferos, insectos; por otra parte, flores, plantas, árboles, frutos, granos. La obra del venezolano es, hasta cierto punto, una discreta arca de Noé en lo fáunico y lo floral, cuyas especies son desprendidas de su consabida poeticidad, labrada por los tópicos de la tradición, para asumir una nueva semantización en aras de una obra lírica caracterizada por el hermetismo y el pulso disruptor que la anima. Este aspecto disruptor tiene que ver con la disociación de los elementos gráficos que conforman determinados lugares comunes que de manera gratuita y automática se han apoderado del vocabulario en juego, dando continuidad a una falsa romanticidad. Por ejemplo, la rosa y la lechuza de Juan Sánchez Peláez significan varias cosas excepto su literalidad; dicho de otro modo, el poeta parte de su acepción literal para llegar a la metáfora y la catacrexis, dos permisiones compositivas de alta frecuencia en el bagaje que nos ocupa. Aclaremos, sin embargo, que al relacionar el imaginario pelaciano con un territorio específico no queremos insinuar que los componentes de por medio sean privativos del hábitat sudamericano. Lo que intentamos decir es que resulta patente un distanciamiento de la órbita plástica del surrealismo europeo, de inspiración urbana y civilizatoria, por cuenta del bardo de Guárico, que con el talante primigenio de sus poemas sugiere una vuelta al edén de los tiempos primitivos que ya vinculamos con la utopía de una Edad de Oro en el mundo frenético y enajenante de la modernidad. De

ahí la propensión del poeta a registrar la injerencia de los astros, la meteorología y los ciclos estacionales en la secuencia narrada por el sujeto lírico en singular y en plural. A usanza de los antiguos, el vate insistirá en la influencia de los fenómenos externos, la apreciación de los regímenes diurnos, la observación del cielo. No se trata de mera excentricidad, sino de un intento de reivindicar una visión personal del universo que arraiga en una codificación parareligiosa de los indicios ctónicos y atmosféricos que lo rodean. De hecho, podríamos afirmar que el panteísmo lírico de la poesía de Juan Sánchez Peláez constituye la principal diferencia de la propuesta pelaciana respecto del dogma surrealista. O, dicho de un modo distinto, la proclividad del poeta a insertar en su fabulación poética el imaginario de su geografía natal confiere nada menos que el bagaje esencial para desarrollar un surrealismo más auténtico y personalizado. Ya el crítico Saúl Yurkievich advirtió en su momento esta posibilidad en la poesía de un Pablo Neruda:

En su liberación de ataduras mentales, literarias, en su retorno a las asociaciones primigenias, a la conciencia atávica, a la imaginación ancestral, Neruda se aproximará al surrealismo.⁴⁰⁴

Mediante su cercanía al potencial ilustrativo de un ecosistema, la escritura de Juan Sánchez Peláez gana en cantidad de configuraciones imaginarias que es apta de ofrecer. Pero no todo lo aportaría el ingrediente externo del orden botánico y animal, telúrico y astrológico. En el fuero íntimo —la casa de los afectos personalizados— destaca la trinidad vinculante integrada por la figura paterna, la figura materna y el lazo fraternizador, al que podemos adscribir la presencia del hermano, la nodriza, los

⁴⁰⁴ “La imaginación mitológica de Pablo Neruda”, *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*, Barral Editores, Barcelona, 1970, p. 175.

abuelos y las amistades, dominio, éste último, del que se alimentó el autor, siendo un eslabón ineludible en la red de diferentes generaciones poéticas de Venezuela, y, por otro lado, manifestando el hablante, en textos comentados, su generoso sentido de la convivencia. La especificidad que adoptan dichas figuras y tales lazos, no vista en las poéticas señeras del surrealismo original, encarna otra de las variantes de la propuesta pelaciana. Sánchez Peláez no renuncia a las emociones ni a nombrar, de una manera directa o alusiva, a sus participantes y depositarios. Por conflictiva que lo sea, no es preciso camuflar la tematización del padre al repasar la evolución y el estado de los sentimientos hacia las personas esenciales, pues cabe recordar que estamos orbitados en un proyecto lírico que recurre a la memoria como una forma, la más apropiada, de indagar en uno mismo, de hurgar en las bases de la identidad en busca de los arcanos del ser, aquí sí en sintonía con el dogma surrealista expuesto en el primer *Manifiesto*, de 1924, donde se considera la infancia una etapa vital que privilegia la exploración del subconsciente, el desarrollo del impulso fabulador y la libre asociación gráfica y conceptual semejante a la constitución de los sueños. No obstante, el tratamiento de la presencia paterna implica también confrontar el pasado de un sujeto autobiográfico, lo que significa sopesar de nueva cuenta los desencuentros. La poesía de Sánchez Peláez se torna entonces dramática cuando los ojos que atestiguan la amarga peripecia o que experimentan el drama interior son los de un niño; sin embargo, cuando el poeta hace ponderar la separación del hijo y el progenitor desde la óptica de un adulto, acude a la ironía para anular los amagos del melodrama del que siempre escapa —ya por pudor, ya por decoro, ya por sortear la cursilería y el discurso romo— nuestro autor. Traígase a colación su postura vanguardista afanada en desmontar los estereotipos y aquellos tratamientos predecibles y romos con el fin de establecer matices de procedimiento y actitud. La presencia materna se antoja, en cambio, de una pieza, toda luminosidad;

traspolando sus virtudes al plano simbólico, podemos relacionarla con la naturaleza terrenal, vasto receptáculo de la vida. Esta lectura nos remonta, otra vez, al constante intento de comunión del yo con los elementos del origen y sus múltiples metáforas. La mención del hermano Abel, de la aya Felipa, del amigo Madel, los antepasados y los propios camaradas del momento, corresponde la tentativa de recuperar y preservar los afectos primordiales y las nociones de un pasado que, de acuerdo con la visión nostálgica, empirista, mágica y espiritual del autor, ostenta las claves de una sabiduría para embonar con el más allá cósmico, verdadera directriz de la existencia. La poesía Sánchez Peláez no se agota en los alucinantes efectos de su esteticismo, o bien, de su preciosismo surrealista: ahonda en el sustrato de las emociones de modo contenido, arrojándose en el enmudecimiento y acudiendo al sarcasmo que terminan por destilar el patetismo del acontecimiento poetizado.

El afán del autor por confinar sus afectos en determinadas personas esenciales conlleva por resultado, podríamos aseverarlo, la selectiva utilización de apelativos u onomásticos; igualmente, de topónimos y nombres literarios con los que se mantiene una afinidad, una complicidad artística. Añádanse las dedicatorias, prueba de algún enlace humano con quienes se dirige el texto, lo cual enfatiza la alta ponderación que el sujeto concede a la amistad duradera, el trato personal. Esto permite, por lo demás, desmentir la errática acepción del orbe pelaciano tal un sistema insular, ensimismado o cerrado a la circulación de los estímulos exógenos dado su acusado hermetismo. No, la aparente dificultad de esta lírica se funda en la resistencia que cualquier individuo pudiese experimentar al encarar los misterios de la existencia vital y el supuesto orden supremo llamado azar, destino, tiempo, Dios. Pero, en principio, el de Sánchez Peláez es un temperamento vinculante que permanentemente está saliendo, parafraseando a Baudelaire, en pos de lo desconocido para encontrar la comunión reveladora. A los

apelativos, onomásticos y topónimos hay que agregar los santorales y las figuras del imaginario cristiano: San Marcos de León, el *Ánima Sola*. Emblemas de la devoción, sí, y denominaciones para establecer contacto con un más allá, la imperturbable esfera de la divinidad y las almas de los difuntos; en síntesis, el estrato de la espiritualidad. Sánchez Peláez se abre a las analogías, acude a las instancias de la religiosidad y la fe práctica con el objeto de hallar ahí un modelo de disposición interior, un paradigma de trascendencia para una confesión no menos sagrada que el catolicismo: la poesía. Celoso de la actividad poética, el venezolano parece enfatizar la estirpe órfica que le precede en los anales del uso de la palabra lírica, desdeñando la trivialización y el dispendio del lenguaje en favor de la medida, el necesario silencio, la recuperación de la figura del observador, el auditor, el centinela de uno mismo en tanto que cifra de la especie humana en la anchurosa cámara del universo. Tres son los hábitos que nuestro poeta ejercita al acoger nombres de personas, lugares, escritores, colegas, amistades y, por supuesto, entes hieráticos y propios del retablo apostólico: evocación, invocación y advocación. La nomenclatura del bardo de Guárico se funda sobre estas intenciones emparentadas con los procedimientos de la *religio*. Esto subraya la alta expectativa que el poeta tiene de la vocación poética, que hay que entender tal un sacerdocio laico por cuyo medio, y a expensas del *verbum*, es factible presentizar el pasado, revocar ausencias, solicitar intercesión, recordar a los muertos en un marco ya de celebración, ya de melancolía, pero sin perder de vista la noción del vocablo poético cual vehículo para franquear los distintos estados del ánimo y el pensamiento, y las dimensiones, o las situaciones de la conciencia y el espíritu, que privan entre el mundo material y el inmaterial, la realidad de los impedimentos y las posibilidades de la memoria y de la imaginación, pilares compositivos del surrealismo que ahorman tanto la unidad ética como la artística de Juan Sánchez Peláez.

Finalmente, partiendo del instinto vinculante del carácter lírico pelaciano, hay que enfocar su vertiente social y política. Nuestro sujeto, nuevamente autobiográfico, se descubre miembro de una comunidad y un gremio en calidad de ciudadano y poeta. No se trata de militancias ideológicas, sino de una espabilada conciencia del momento histórico y las condiciones del medio que permiten al hablante apuntalar veladamente una censura de la autoridad y una crítica de las ilusiones materialistas de ciertas clases dominantes. El autor deja entrever una insumisión, una disidencia respecto del orden imperante, inscribiendo la voz en la trinchera de la marginalidad, identificado con los colectivos residuales que la sociedad industrial, el capitalismo descarnado y el peso de las convenciones extremas y los prejuicios injustos han ido desdeñando. Partidario del vocablo poético en una época en que la palabra parece haber caído en desprestigio, la persona literaria toma partido por los vencidos y los oprimidos: «somos lo último de la mendicidad», leemos en un poema. La sentencia de “Malos tiempos para la lírica” semeja alcanzar con estos presupuestos una vigencia puntual. Sánchez Peláez traspola su marginalidad, la de la poesía, a la de la indigencia. Su lucha es la lucha de los otros y viceversa: en el drama de los otros mira proyectado el suyo, el singular se pluraliza. Estamos, pues, frente a lo que hemos llamado el sermón de la solidaridad y la empatía en la escritura del venezolano, uno de los contenidos pelacianos de particular espesura emocional, pues mientras se canalizan los indicios de un ideario político se manifiesta también un apego desinteresado hacia la causa de los desfavorecidos, entre los cuales se localiza el propio emisor, articulando su dicción desde un nosotros, el plural de la unión y el lazo fraterno. Sánchez Peláez entraña una rara fusión de lo concreto y de lo abstracto. Sus obsesiones gravitan en la órbita de la metafísica, pero, de igual manera, en el plano de la inmediatez, la esfera de las mínimas condiciones de convivencia y de sobrevivencia. La noción de la dignidad del hombre vibra con la misma prioridad que

la del amor y de los pruritos existenciales. No obstante su relativa brevedad, el *corpus* lírico de Juan Sánchez Peláez involucra una diversidad de materias, aunque más de las veces diluidas con la disposición alegórica y ambigua con que suelen resolverse casi todos los planteamientos. El metabolismo de la enunciación poética, lo sabemos, es una encrucijada de enigmáticos e incantatorios caminos, pero lo importante reside en ubicar la variedad de lecturas de la realidad que puede implicar una gramática que se desprende del *modus* surrealista para encontrar su plenitud en la aclimatación de esa perspectiva artística en el concierto de la idiosincrasia americana, imán de pulsiones y propiedades únicas que el vate incorpora al diorama de su configuración. Y anotamos el término “idiosincrasia” con un poco de cautela, para ser inclusivos y aglomerar la mayor cantidad de rasgos culturales que podría recoger el instinto lírico pelaciano. En su ensayo “Notas sobre la inteligencia americana”, don Alfonso Reyes justifica de una manera indirecta, desde años antes, el surrealismo meridional de nuestro autor, en el supuesto de que la de Sánchez Peláez es una escritura trabada por tanto la calidad y el cosmopolitismo que significan los registros y las influencias ecuménicos:

En las nuevas literaturas americanas es bien perceptible un empeño de autoctonismo que merece todo nuestro respeto, sobre todo cuando no se queda en el fácil rasgo del color local, sino que procura echar la sonda hasta el seno de las realidades psicológicas. Este ardor de pubertad rectifica aquella tristeza hereditaria, aquella mala conciencia con que nuestros mayores contemplan el mundo, sintiéndose hijos del gran pecado original, de la *capitis diminutio* de ser americanos.⁴⁰⁵

Entrando a la literatura por la puerta del surrealismo, Juan Sánchez Peláez configuró su programa creativo ahondando en las incógnitas de su condición. Nos referimos al

⁴⁰⁵ “Notas sobre la inteligencia americana”, *El ensayo hispanoamericano del siglo XX*, Fondo de Cultura Económica, John Skirius (compilador), México, 1997, p. 137.

papel desempeñado por la fuerza expresiva del mito en el marco de esta sensibilidad meridional implicada en los poetas del Cono Sur, hecho que determina, sin duda, el temperamento y el imaginario de nuestro poeta, una de las figuras imprescindibles de la poesía venezolana contemporánea, como hemos querido demostrar reiteradamente con los variados casos de originalidad que nos ha concedido establecer el propósito y la estructura de esta tesis doctoral.

6.2 Surrealismo meridional de Juan Sánchez Peláez.

Hemos puesto bajo asedio la poesía de Juan Sánchez Peláez, una de las aportaciones de mayor consistencia en el planisferio de la lírica hispanoamericana en cuanto a los guiños, estilemas y hallazgos tanto formales como discursivos por los que se tiende a ratificar una poética mediante túneles de correspondencia que convierten la *summa* de una bibliografía en un cuerpo mineral horadado por la circulación de sus potencias. Pensemos en la connotativa afluencia de los recursos de la intertextualidad, la anáfora o el ritmo paralelístico; igualmente, en la recurrencia de ciertas obsesiones temáticas que terminan confirmando un selectivo, pero intenso menú de cuestiones vocalizables. Amasando esta gama de elementos de estirpe compositiva e ideológica, consideramos ya prudente postular la tipología del surrealismo literario que atisbamos en la poesía del venezolano, conscientes de que la suya guarda parangones con la citada tendencia, como lo constatan los primeros episodios contextualizadores del presente trabajo. Nos referimos a la mimetización del surrealismo originario en lo que hemos denominado surrealismo meridional, una variante del movimiento fecundador en la que el poeta logra imprimir al surrealismo primogénito rasgos divergentes a los que le son propios, sin renunciar a sus actitudes fundamentales. Se trata de forjar, acudiendo a la alquimia de varios ingredientes teóricos y temperamentales, la posibilidad de una deriva alterna en el caudal de una tendencia artística. El ánimo disruptor que aderezó las cruzadas de la vanguardia se mantiene, pues, intacto, o mejor dicho, incólume, como una simiente identitaria. Tal es el prurito que llevó a Juan Sánchez Peláez a trastocar los preceptos del dogma surrealista —abismado en el *cul-de-sac* del automatismo—, emprendiendo la búsqueda de los gestos poéticos que respondieran a las verdaderas excitaciones del

sujeto que palpita en sus poemas. Hay en el bardo de Guárico una decidida voluntad de autenticarse en la que radica la inquietud de apostar por un proyecto que confine la entonación, la circunstancia y la necesidad expresiva de su artífice. No es que nuestro poeta aspire a eclipsar la contribución de sus padres literarios o pretenda compensar lo que Harold Bloom llamó la ansiedad de las influencias. Lo que hace Sánchez Peláez es imponer sencillamente la validez de sus peripecias, la dignidad de sus causas, sobre la homogenización de ciertas materias, problemáticas o modalidades inducidas por las iniciativas grupales. Tras palpar los relieves de su poesía, no suena tan obvio declarar que ésta constituye una victoria de la subjetividad por sobre la predictibilidad de los programas encasillados. El surrealismo pelaciano es un surrealismo de erosión que a razón de inevitables motivos de geología íntima se desnivela de las apariencias y, así, escapa a los riesgos de monolitismo que bordean algunas corrientes formularias. Entre otros *connoisseurs* del legado del poeta, la ensayista y traductora Ana Nuño, también compatriota de nuestro autor, ha dilucidado con firmeza esta simiente subversiva:

En cuanto al surrealismo, lo más portentoso de la poesía de Sánchez Peláez —y este portento está a la vista, para quien quiera verlo, desde *Elena [y los elementos]*— es su simultánea apropiación del *ethos* de este movimiento y su sabio cortocircuito de los tópicos que lo lastran. A diferencia de la Eva de Rosamel, la Elena de Juan no le debe nada a Nadja y todo a la raíz deseante, a la pulsión que anula las fronteras entre lo vivido y lo ansiado, lo temido y lo temible, y si surrealismo hay en esta poesía, lo es de una estirpe más honda y veraz que los flacos automatismos oníricos en los que han incurrido sus cultores, con Breton a la cabeza.⁴⁰⁶

La poesía de Sánchez Peláez es, utilizando el concepto del argentino Roberto Juarroz, una poesía vertical. El factor estético, asociado con la horizontalidad debido a

⁴⁰⁶ “Juan Sánchez Peláez”, *Tinta china*, 3, Sevilla, 2003.

su movilidad en el sensible cariz del texto, va unido a la profundidad de pensamiento, dando lugar a una calidad de enunciación que destaca por su lucidez. La elocuencia en la dicción se funde con la suntuosidad léxica y la afilada carga semántica para ofrecer un bloque de sentido que impacta por su innovación figurativa e ímpetu revelador. He ahí las nupcias de la imagen —«con frecuencia oximorónica»⁴⁰⁷— con la perífrasis o la sintaxis aforística, de la hibridez de la ironía con el tropo metafórico o la catacresis. Entrecruzamiento de licencias, capacidades fabuladoras y mordaces conjeturas en el ascensor del poema. Prueba de la proclividad de la locución del venezolano a hundirse en el subsuelo de sus materias o rastrillar lo inaprehensible, son las oscilaciones a las que se ve orillada como instrumento de averiguación. Entre el delirio y la vigilancia, el conjuro y la racionalidad, opacidades del misterio y claridades de lo inteligible, la escritura de Sánchez Peláez cumple los desplazamientos de que hablamos, al fluctuar por estados antitéticos que el poeta contamina de mutuo a través de las ambivalencias donde más de las veces oficia una voz poética debatida entre la ficción y la biografía, el empeño de la razón para descifrar un enigma y los borboteos del inconsciente como arsenal de claves para resolverlo. La pendulación entre la prosa y el verso, contando las opciones intermedias como parte de un sistema de forma fluctuante, se vuelve otro argumento de la transversalidad que rige el criterio de nuestro vate que, por lo demás, no abandona la concepción del poema cual fuente de placer estético. Para sobrevivir al surrealismo, o abrirse simplemente paso en la zafra de una tradición, Juan Sánchez Peláez va cincelandando una obra lírica cuya identificación justifica cualquier tentativa de comparación diferenciadora, ya porque consigue desmarcarse positivamente de la matriz artística con la que guarda semejanzas, ya porque su concurso en la poesía de Venezuela y América Latina se ha vuelto imprescindible gracias a las particularidades

⁴⁰⁷ Judit Gerendas, “El círculo perfecto de Elena sobre el aire”, *Imagen*, 4, octubre-noviembre, XXXVIII, Ministerio de Cultura de Venezuela, Caracas, 2005, p. 8.

que la contrastan en paridad con el surrealismo latinoamericano y europeo. Hay en el surrealismo de Sánchez Peláez, por poner un ejemplo, variables que no encontramos en ninguna réplica del epicentro, tales como la presencia tácita de un onirismo etéreo, la mesura en la fabricación de imágenes desconcertantes que en otras latitudes de la tendencia surrealista ocurren con demasía, la relatividad en la aplicación de la *copia verborum*, la balanza entre contenidos de un alto grado de intelección y otros de una plasticidad de sugerente simbolismo. Otra importante variable por la que la escritura pelaciana logra confeccionar un surrealismo a la medida de su interioridad estriba en el contrapunto que conforman el silencio y la palabra, la efusión y la aposiopesis, una pareja de criterios enunciativos que hemos discernido para explicar el trasfondo por el que la voz literaria columbra en el mutismo una radical alternativa de comunicación.

En algún punto de nuestro trabajo declaramos que Juan Sánchez Peláez era un surrealista de actitud. Si bien toma distancia de todos los incisos que regulan lo que sería un poema de esta tendencia, conserva, por lo que nos susurran los textos y las respuestas del poeta a determinadas preguntas de entrevista, las predisposiciones de la doctrina bretoniana. Cultivando el asombro y la devoción por el alborozo de los cinco sentidos, el bardo de Guárico concita la caza de los más preciados instantes poéticos. Dado que no estamos ante un autor prolijo, las gemas de su *corpus* lírico, de apenas siete colecciones, se nos muestran como prendas de lealtad a los enervantes lapsos de inspiración. La poesía adquiere la sospecha de un íntimo ceremonial que recuerda el aura litúrgica de la tertulia surrealista, oficiada por un papa-médium bajo la sugestiva advocación profética, adivinatoria o espiritualista de la investidura poética que bien comportó la conducta de los antiguos sacerdotes tribales. La magistral encomienda de Mallarmé, «*Donner un sens plus pur aux mots de la tribu*», encuentra en el fuero del venezolano un nicho idóneo para su consecución. Por los amagos de clarividencia que

suscitan algunos poemas, y el magnetismo de la personalidad —«esos ojos abiertos al mundo como enormidad de lo secreto y lo profundo, nos calla, nos deja todavía más íngrimos, absortos»», ha apuntado Luis Alberto Crespo⁴⁰⁸—, Sánchez Peláez asume en el cuadro de sus efectos un liderazgo provisionalmente congénito al que desempeñara André Breton entre los adeptos de su templo; y, en un orden ancestral, al del remoto druida en los horizontes de la civilización celta. Sacerdocio y poesía, la poesía como sacerdocio. Esta aptitud de fungir de intérprete para con los arcanos que nos rodean o circundan parece presidir la misión de nuestro vate. Durante las escalas del presente estudio, vimos en repetidas ocasiones que el texto quedaba plasmado cual trasunto del vericuetto, casi siempre infructuoso, de alumbrar lo insondable. Pero eso sí, aclaramos que el presentimiento de Sánchez Peláez no esclarece incógnitas, sino que las señala. Su designio de arbitrar las repercusiones entre hondura cósmica e individuo es, hasta cierto punto, una misión trunca: la de la expansión intuitiva que topa con sus límites. El poeta desfallece en el impulso, y su fruto, la pieza lírica, asume la evidencia de un intento fallido consagrado por la nobleza del arte, que es la de ahormar una válvula de escape a las presiones que inflaman la hechura humana. Extremando la especulación, podríamos decir que para Sánchez Peláez la poesía representa el indicio de un fracaso, el de la insuficiencia del hombre para saciar en sí mismo las demandas de la emisión poética sin recurrir al servicio del lenguaje y la caligrafía. Así, la visión que el poeta guarda de la responsabilidad literaria es proporcional a esta manera de mentalizar las causas y los alcances del oficio poético. La poesía consagra los fracasos y desatinos, convierte en belleza o acentúa el horror de frustraciones, pérdidas e imposibilidades, y nada menos que a partir de los prodigios del genio creador. Nuestro autor comprendió esta paradoja, sumida en los umbrales de la reflexión sobre la fenomenología del arte

⁴⁰⁸ “Una tarde mía en el olvido / de mi día aún por llegar”, *Venezuela Internacional*, publicación de la misión permanente de la República Bolivariana de Venezuela, OEA, Caracas, 2003, p. 11.

poético. De *Elena y los elementos* a *Aire sobre el aire*, su repertorio discursivo fue, en buena parte, una continuada estilización de las anomalías que aquejan la permanencia del individuo, de la especie en el mundo. Ello concedió al bardo de Guárico una altura moral dosificada de discreta sabiduría experiencial, lo que, sin pretenderlo, le permitió ejercer un singular magisterio de libertades en el ámbito de su entorno.

Hay en la persona y obra de Juan Sánchez Peláez un aire de chamanería. Una porción de sus textos comporta los tratamientos evocativo, invocativo y advocativo: tanteos de un más allá hacia el que la voz parlante lanza trasmallos de interrogación, suposiciones, peticiones, con el fin de ensanchar sus dominios cognitivos o aliviar la zozobra. Los usos de la plegaria y la letanía acuden a editar los cortes sintácticos. El poeta ingresa en el trance que significan las operaciones psíquicas y las carburaciones espirituales de componer y redactar un poema; hace las veces de intermediario entre los criptogramas del universo y el usuario del material poético: lector o receptor. En virtud de esta facultad visionaria de asimilar las dotes líricas, la poesía recupera su envergadura de acontecimiento ritual, roza procedimientos y finalidades que remontan a las sociedades primitivas o se han sustraído al divorcio entre lírica y culto. En dos que tres poemas el venezolano apela a los «indios» (¿guaiqueríes, guamonteye?) para referir el silencioso magisterio de la naturaleza que implica contemplarla en plenitud de sus bondades para inaugurar un diálogo con ella que acoja, como lo habría dicho Borges, los arquetipos del sistema planetario. Recuérdese el inicio del poema “XVII” del libro *Animal de costumbre*:

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.

Asimismo, en la pieza “XXIV”, del mencionado volumen, rastreamos otro pasaje, que reza:

Para qué hablarte entonces de las carabelas, de mis
recuerdos de los indios y el gran río.

Madel ha dicho que una leyenda nos cubre con lanzas y
carruajes de tinta china,

Que la tinta china es sangre de los indios
Y que los indios existen todavía.

En ambas citas, la injerencia étnica posee un impacto positivo: en la confección de la cordura, la lección del vínculo con los «indios» y el paisaje primigenio que modelan un dechado de realidad, conducción mental y convicción imaginaria. El componente, que llamaremos autóctono, marca con brasa la directriz de una poética y el animado mural de una mitología propia. Al margen de influencias formativas, las afluentes de un recuerdo o una visión entrañable engrosan el universo de una cosmología personal, derogando las facciones de un surrealismo genérico, o bien, sacando provecho de sus oquedades para fomentar la coloración de un discurso sellado con la impronta de una imaginería de escenarios locales. Sánchez Peláez afianza con las lianas del panorama venezolano —el bosque y la sabana— las basas del onirismo literario digerido en las pugnas de los *Manifestes*, la poesía de Paul Éluard, Saint-John Perse, René Char y un Rosamel del Valle; los razonamientos de Sigmund Freud y Claude Lévi-Strauss; y, en resumen, el bagaje cultural que habrá de instalarse en las capacidades técnicas y las concepciones poéticas de nuestro bardo. Esas basas se cubrirán de hiedra, sufrirán la

invasión de la flora tropical, avivada por el monzón. Nos preguntamos entonces qué suerte de surrealismo ha propiciado la modificación de las motivaciones ciudadanas del autor para llevarlo a internarse en la espesura de los mitos autóctonos, de la penumbra tórrida, sufriendo el surrealismo francés, por ejemplo, la oxidación de su iconografía fundacional. El onirismo de Sánchez Peláez parece realizarse a plenitud en el cúmulo de síntesis y choques que aduce su adaptación intercontinental. No olvidemos que uno de sus imperativos es justamente procurar y enaltecer el contraste. El surrealismo está hecho a prueba de disparidades. De ahí quizá su proclividad a adaptarse a escenarios e idiosincrasias disímbolas. Alejandro Oliveros ha sido uno de los pocos críticos que ha vislumbrado este matiz local de la lírica pelaciana que espera mejores disquisiciones:

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.⁴⁰⁹

A expensas de esta postura inclinada al sincretismo de los insumos culturales y sanguíneos de la experiencia literaria, Juan Sánchez Peláez concilia un perfil autoral tocado por un ecumenismo recóndito, moderado, sin ostentaciones, graduado por los ires y venires de su vocación de nómada. El poeta une las mitades de sus impresiones madrileñas y parisinas con las suscitadas en la plataforma contraria a Nueva York, Santiago, Valparaíso, Caracas, Buenos Aires, La Guaira y los destinos laborales de la

⁴⁰⁹ “Las filiaciones de Juan Sánchez Peláez”, *Imagen*, 4, octubre-noviembre, XXXVIII, Ministerio de Cultura de Venezuela, Caracas, 2005, p. 25.

honda provincia venezolana: Trinidad, Maturín, Barquisimeto. Pasos de un peregrino son errante. Sin embargo, en materia de poesía, la balanza de este talante universalista será proclive a favorecer una figuración arraigada en la memoria de la tierra natal. Los miembros de la familia acuden al poema inmersos en su hábitat, el remoto escenario de casa en los tiempos de la niñez o la adolescencia. Igual sucede con otros personajes del círculo doméstico que entablaron con el yo poético entrañables lazos de afecto, tal como sucede con la aya Felipa, cuyo espectro irrumpe en una fría habitación parisina o cuyo recuerdo —alma, fantasma, espíritu— danza una noche constelada. Asimismo, los nombres de las amistades emergen como destellos de una época, reivindicando la vigencia de la memoria, su perennidad, sobre la fugaz marea de las vivencias. El vasto feudo de la reminiscencia bien puede abarcar, dejando los seres queridos, a la fauna confinada en la memoria sensorial, un zoológico impalpable que, desde la perspectiva lírica, confiere legitimidad a un ecosistema y refrenda la rareza de la expresión lírica que hemos estudiado: caballos, abejas, halcones, perros, cigarras, simios, búfalos, murciélagos, gavilanes, ruiseñores, corzas, lebreles, grullas, bueyes, panteras, grillos, cisnes, cuervos, lobas, tigres, leones, zamuros, leopardos, iguanas, tortugas, polluelos, papagayos, perdices, cachorros, ranas, crisálidas, víboras, cervatillos, colibríes, loros, peces espada, moscardones, arañas, luciérnagas, merluzas, larvas, orugas, corceles, águilas, vellocinos, gallos, corderos, búhos, caracoles, lechuzas, ardillas, estrellas de mar, mirlos, gorriones, ciempiés. Con la mención de estos seres vivos, o mejor dicho, mediante su involucramiento en la red de combinaciones asociativas, Sánchez Peláez pergeña indirectamente un bestiario de especies reales, pero donde el atractivo radica en su variada proliferación y el ingenioso modo con que logra insertarlas para calibrar la descarga de una locución mágica, tierna, colérica, seductora, voluptuosa. Con esta alianza de géneros del reino animal, Sánchez Peláez concilia en su poesía la comunión

con el mundo natural en cualquiera de sus niveles, suprimiendo jerarquías en pos de aglomerar la energía vital, las fuerzas telúricas. Esta idea de fraternizar con el entorno natural de un pasado genealógico y una conciencia actual, fortalece la proposición de un surrealismo meridional que tiene por rasgo supremo particularizar, privatizar dicha variante en aras de un medio irresistible a ser referido con tal vigor que termina por redondear una poética que se torna acicate y cualidad definitoria de su emancipación. Juan Sánchez Peláez conectó con las vanguardias en boga —la poesía de su tiempo—, pero también hubo de emprender, como Ulises, un viaje a las raíces de su tierra, igual que José María Arguedas, Miguel Ángel Asturias y Alejo Carpentier, así estuvieran donde estuvieran.

6.3 Memoria y mito en el surrealismo meridional de Juan Sánchez Peláez.

Toda la creación poética de Juan Sánchez Peláez, que no es precisamente abundante, está permeada de un aire de misterio producto de un permanente afán de sondear las zonas ininteligibles de la existencia, o bien, replantear de cara a las facetas del cosmos las grandes interrogantes de la esencia humana y de las vastas, indescifrables nociones que llamamos azar, destino, tiempo. Estamos, pues, ante un *corpus* lírico minado de incógnitas enunciativas, muchas de las cuales recaen a veces en un solo poema. Pese a la copiosa figuratividad de la escritura surrealista, con la que se ha vinculado el *modus operandi* de nuestro autor, la poesía de Sánchez Peláez pudiera definirse por su grado de irresolución semántica. No resuelve enigmas; confiere, en el mejor de los casos, preguntas, cuestionamientos encaminados a la jurisdicción del universo sensible con el cual dialogaron, o pretendieron hacerlo, las sociedades arcaicas, de marcado credo panteísta. Juan Sánchez Peláez se ubica en dicho vértice, enderezando las pesquisas de su comezón interior a los conceptos emblemáticos de la naturaleza: cielo, noche, sol, tierra: los cuatro elementos. Para delimitar el calado de estos planteamientos, hay que empezar por afirmar que hay indicios para suponer la pervivencia del componente indígena en la obra que nos ocupa.

Por ahora, nos atendremos a decir que algunos de estos indicios responden a la importancia que las poblaciones prehispánicas otorgaron a la naturaleza como la más sólida expresión de la divinidad. En consonancia con esta premisa, es justo mencionar que la poesía de Sánchez Peláez alcanza su completud en la inclusión del conjunto de seres vivos que viene a involucrar un ecosistema. El suyo es un fuero que engloba la

zoología⁴¹⁰ y la botánica⁴¹¹ en tanto que sustancia de la red de moléculas vitales que articulan el infinito catálogo del universo. La veta biofílica de la alocución pelaciana despunta y se relaciona con una urgencia ancestral de comunión con las fuentes y los receptáculos de la vida real o ilusoria, propiedad, al menos, de los grupos primitivos; pero, en nuestro campo de interés, de las culturas mesoamericanas, anfitrionas de un politeísmo fenoménico. En esta tesitura, algunos poemas de Juan Sánchez Peláez nos exhiben en el perfil psíquico del sujeto poético unos rasgos culturales que preceden al monoteísmo transplantado a América Latina con el complejo proceso de colonización, una alternativa de espiritualidad que, como veremos adelante, también incidirá en la definición del mestizaje que presumimos en la expresión pelaciana. De acuerdo con el juicio de Mircea Eliade, según el cual el mito del origen describe y sustenta un hecho primigenio⁴¹², acudimos a los textos paradisiacos y reminiscentes de Sánchez Peláez con el objeto de elucidar ahí, en el pozo de la memoria colectiva sobre la eclosión del mundo y en el espectro de las remembranzas personales —en su mayoría circunscritas a la infancia— los rastros de una mitología íntima alimentada con los alicientes de un pasado autóctono.

La poesía de Juan Sánchez Peláez está radicalmente contaminada del paisaje americano y sus metáforas luminosas y oscuras. Tal provechosa dependencia posee su plataforma en los episodios de la memoria. La imagen de la niñez, por dar un ejemplo, comporta un paraíso terrenal, un jardín por el que únicamente se accede franqueando los recuerdos. Por ello la memoria y sus localidades constituyen una de las tendencias axiales de nuestro autor, por medio de las cuales el yo poético avizora la plenitud en

⁴¹⁰ De las aves a los mamíferos, considerando los reptiles y los insectos, las variedades terrestres y marítimas, una nómina en la que el lobo, la pantera, el colibrí y la cigarra desempeñan un papel circunstancial y simbólico.

⁴¹¹ Un dominio donde sobresalen plantas ornamentales y especies arbóreas, entre las que destacan el tilo, la rosa, el geranio, el girasol; o, donde los términos genéricos de vergel, huerto, jardín, frutos, tallos, árbol, colina, ramaje y bosque funcionan de manera literal o traslaticia.

⁴¹² *Mito y realidad*, Labor, Bogotá, 1994, p. 28.

un intento por recuperar el pasado de manera plácida y melancólica. Este significado que las reminiscencias adquieren en la agenda pelaciana nos hablan de una vecindad y, en ocasiones, una fusión entre retentiva y mito. Absorto frente al potencial edénico de ciertos recuerdos, el poeta consagra asiduamente el cuadro de las memoranzas; sin embargo, esas animadas estampas suelen recoger los elementos de una mitología propia, inspirada en las supervivencias étnicas. Prestemos atención a la pieza “XIV” de *Animal de costumbre* (1959), el segundo poemario de la bibliografía de Juan Sánchez Peláez, donde asistimos a la fina trabazón de un sincretismo entre hagiografía familiar y visión mágica. Veamos:

 Mi madre me decía:

 Hay que rezar por el *Ánima Sola*

 Hay que rezarle a San Marcos de León.

 Yo me quedaba confuso.

 San Marcos de León era un guerrero

 Que nos defendía en el cielo,

 Con lanzas y escudos.

 Y ella, mi madre,

 Podía huir

 Hacia esa gran isla de las alturas

 Misteriosamente protegida.

Otra coordenada del mismo libro, el poema “XVII”, refiere todavía con mayor explicitéza la injerencia de la prodigiosa escenografía nativa, no crispada por el hierro de la Conquista o la constricción del proselitismo evangelizador. El texto nos expone

la solidez de la confianza para con los paradigmas de los ancestros y, a la par, muestra el efecto de tales modelos en el fuero interno del sujeto, particularmente en lo tocante a su integridad moral y la concepción de la palabra artística, o sea, la poesía. Desde la primera estrofa queda patente una deuda con los comunes supuestos de la civilización prehispánica. El poeta declara el silencio, o la prudencia verbal, la condición idónea para el florecimiento de la escena poética que habrá de poner en relación a la persona literaria con la órbita del mito, que, por lo demás, rinde un desenlace pedagógico. El entorno, las prácticas, los ritos y las funciones de los hombres remotos son asumidos tal una educación sentimental cuyo fin último es la vivencia del amor sin cortapisas, asignatura compatible, también, con la doctrina surrealista en que se ha incardinado la propuesta pelaciana. Veamos:

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 tan nostálgica que ya no tiene significado

Se escucha en la otra orilla.

Veo, danzando entre las hojas verdes y la hoguera,

Al antiguo guerrero,

Libre de riesgo, como en colina de recreo.

Cuando el Océano es infranqueable,

Cuando la limitación humana es grande, y

corremos en busca de perdices, maíz y el

somnoliento fósforo como la lluvia,
Vuelvo a hablarle al antiguo guerrero.

El huésped invisible, adornado con bellas plumas,
Me detiene en el umbral de su casa,
Con un gesto
Ciego
De amor.

Como se observa, la proximidad con el tema del mito ocurre por partida doble, ya mediante la alusión de una forma de vida de ineludible carácter legendario, ya por la sacralización, a través de la memoria personal y las instancias del fuero interno, de esa forma de vida ajena elevada a ejemplo. En la pieza “XXIV”, también de *Animal de costumbre*, sucede algo similar. La mención de aquellos elementos que encubren una idiosincrasia de raíz precolombina, son aun más sólidos que en el texto previo. Ahora atestiguamos la irrupción de un personaje, Madel, quien da la traza de concentrar los poderes del mundo ancestral, invitando en medio de la selva, desde el nicho de su autoridad proverbial, a consumir un proyecto de vida de nobles fines en armonía con la naturaleza. La predilección de Juan Sánchez Peláez por los espacios primigenios se consolida y, así, vemos despuntar los rudimentos de la utopía moderna por restituir, en lo posible, una nueva Edad de Oro. Echemos un ojo al pasaje comentado:

Holgazán de quince primaveras,
Huyes ahora a la bahía de otro confín.
Aparece la luna.
Bajan de su pedestal
Los dioses infranqueables.

Para qué hablarte entonces de las carabelas, de mis
recuerdos de los indios y el gran río.

Madel ha dicho que una leyenda nos cubre con lanzas y
carruajes de tinta china,

Que la tinta china es sangre de los indios

Y que los indios existen todavía.

Pero, ¿quién es Madel? El nombre parece coronar la trama del poema de una manera velada, cual si fuese la bisagra que uniera la objetividad de la reminiscencia con el talante ficcional de las antiguas convicciones tribales.

En una latitud más terrenal o, para ser exactos, doméstica, la aya Felipa figura, junto con Madel, como la representación de un entrañable ámbito memorialístico que concertara la constelación de una mitografía infantil o uniera los retazos de un pasado muy emotivo a razón de su cercanía afectiva y amparo maternal para con el sujeto. Es el caso del poema “XIX” de, otra vez, *Animal de costumbre*, donde el yo poético emite su lamento y una espectral Felipa semeja escuchar desde la ausencia. No obstante, la nota adicional que abona puntos a nuestra perspectiva incumbe a la postulación de la persona literaria como instrumento mediúmnico que se abandona a los misterios de la telepatía para intentar traducirlos. Lo apreciamos en uno de los pasajes del texto:

Debo servirme de mí

Como si tuviera revelaciones que comunicar.

El cariz mítico sobre el cual discurrimos cobra espesor con la efusión de un recuerdo que encuadra la ubicuidad del aya: hada madrina o ángel de la guarda⁴¹³, bajo el signo de una poética que bien emula los designios del chamán, el sacerdote, el druida, en un alarde por enlazar los ritos profanos y cristianos. Hay que resaltar, entonces, el temple visionario de la obra que nos ocupa.

En el fragmento I del poema “En fin”, recogido en el imprescindible volumen que es *Rasgos comunes* (1975), se añora de nuevo a Felipa, pero esta vez seguramente fallecida. De hecho, la muerte parece constituir la materia de la composición: magneto de los desvelos, núcleo unitivo de todas las inquietudes. Sin embargo, el ojo de la aya surge desde el firmamento para desactivar posibles temores con una secuencia festiva, ejecutando el «tamunangue», danza ritual verificada cada 13 de junio en tributo a San Antonio de Padua en la que se agradecen las buenas cosechas y los favores obtenidos. La coreografía es típicamente venezolana y tiene su epicentro en la región de Lara. Su origen involucra elementos indígenas, pero igualmente, como lo sugiere el santoral, hispánicos y africanos. La gravedad del poema se insinúa en una sintaxis de letanía o en el suntuoso dibujo frástico que remonta a una ceremonia parareligiosa. El poema irradia un sugestivo esplendor hierático que embona con el adjetivo de «solemne» con que la voz poética califica a doña Felipa, cuyo recuerdo se adosa con su mitificación, generando una impresión de conmovedora fuerza evocativa que pudiera equipararse con la advocación ritual de los antepasados. Apreciémoslo:

En fin

la inquietud para zafarme del miedo es

mi pan.

⁴¹³ Uno de los adjetivos recurrentes en los poemarios iniciales del venezolano es el de *feérico*, que aplica en distintos momentos: «estados feéricos», «bosques feéricos», «aire feérico», como si de un modo sutil nos fuera suministrada una de las claves ambientales —la de índole mítica— del orbe pelaciano.

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.

Cabe tener en cuenta que Juan Sánchez Peláez fue un poeta errante en Europa y América, pero también en su patria, en la que practicó eventualmente el nomadismo. Varios puntos del mapa venezolano están inextricablemente ligados a ciertos períodos de su existencia o su obra. Viene al mundo en Altagracia de Orituco, se muda con sus padres a la ciudad de Caracas y luego a Barquisimeto, donde concluye el bachillerato. Siendo adulto, ejerce la docencia en Maturín y Cumaná, para más tarde marcharse a Maracaibo a enseñar castellano y traducir para una compañía de hidrocarburos. Migra después a Carabobo, empleándose en la edición. Regresa a Caracas tras abreviar en las entrañas de Venezuela mediante la experiencia misma o la empatía sistemática con la provincia, manantial de variados enclaves indígenas. De entre los 25 grupos que han sobrevivido a fechas actuales, los *wayúu*, o guajiros, asentados en la península de La Guajira, al noroeste; los *yaruro* y los *guajibo*, ubicados al suroeste de país; los *warao*, al noreste, sobre el delta del Orinoco; los *piaroa*, al sur; los *yanomami*, localizados al sureste; los *pemón* y los *akawayo*, al centro. Sánchez Peláez tomará de los «indios», como los denomina en sus poemas, cierta retórica, cierta emulación de sus fórmulas ceremoniales, acotadas por un rigor declarativo que linda con la clarificadora síntesis

del aforismo y el brío rítmico de la plegaria, dando cabida a una factura verbal que sin pecar de ostentosa depara un margen de revelación que termina arrojando un poco de luz sobre los arcanos que el hablante se plantea sondear.

Y así topamos otro de los filones de la poesía de Sánchez Peláez aledaño a los ámbitos del mito. Nos referimos al tono y el corte de la oración, determinados, más de las veces, por contenidos de alta tensión misteriosa que demandan las facciones de una elocuencia mediúmnica. El texto “No te empecines”, de *Rasgos comunes*, embonaría con este perfil. Las alusiones al calendario eclesiástico nos permite avizorar la síntesis profano-cristiana que hemos supuesto en el discurso pelaciano. Ahí está la declaración

El ligero crepúsculo no es cordero de pascua.

O ésta otra:

Consta de unas cincuenta plumas el gavián. Cincuenta.

cuyo sentido, un tanto críptico, orbita alrededor de la advertencia de un ritual profano, un acto de quiromancia ornitológica o el aserto visionario para descifrar un nagual, o bien, nombrar sus atributos. Por otra parte, el magisterial dejo alegórico que cobra por momentos dicha modalidad locutiva se halla en el versículo

El desgarrón del otoño es tan poco simple como la
tempestad.

cuya lección atmosférica nos habla de la estrecha dependencia entre un equinoccio y los, para nada fortuitos, eventos meteorológicos que intentan comunicarnos algo en la

clave de una confesión panteísta que, desde la perspectiva geográfica e histórica, se podría remitir a la época colonial, tomando en cuenta la nacionalidad del autor y las fuentes que incidieron en su formación humana e intelectual.

La mención del «bien» y el «mal» en otro pasaje del texto nos invita también a conjeturar en la voz poética una moral que linda con la admonición religiosa, toda vez que subyace, asimismo, una actitud que pone en tela de juicio la conformidad de la regla. Gracias a la ambigüedad, estamos frente a una postura que aconseja sortear el «grito» y sus connotaciones violentas como soporte de la balanza entre lo positivo y lo negativo, la concordia y la iniquidad. El verso es el siguiente:

No estimules el grito haciendo equilibrio entre el bien
y el mal.

En otra coordenada del poema encontramos un «arcángel» sobre cuya «sombra [...] brinca la nada», pasaje que recoge los inadvertidos enigmas que regulan las categorías de tiempo y espacio, sembrados de una física insondable. Igualmente, el poema será más explícito respecto de la supuesta filiación trascendentalista de la lírica pelaciana, con la línea

El ave que se transforma en espíritu.

donde la teoría del nagualismo que perfilamos atrás obtiene un nuevo registro, aunque aquí inverso, es decir, el componente fáunico, el «ave», encarnando en soplo anímico y no al revés —el «espíritu» asumiéndose en el «ave». De igual modo, acerca de la observancia sideral que permea la mirada de nuestro poeta en sincronía con el método astrológico de los ancestros, tenemos el versículo

La noche es una piedra alta
colocada sobre las estrellas del cielo.

que alimenta con el recurso de la metáfora la presunción de un panteísmo de hondas implicaciones cosmogónicas, acorde a la percepción y las creencias de las poblaciones prehispánicas. Hablamos, ya entonces, de las inspiraciones de una visión del universo cuya sugerente poeticidad remonta a las cualidades estéticas y facultades imaginativas que el mito o la leyenda son aptas de generar como tentativas de relato. Finalmente, el autor comporta en el final del poema el fruto de una evocación. La presencia anhelada empieza a presentirse hasta apurar en el sujeto el sorbo del instante deseado. Como en los exponentes del Romanticismo, para quienes la noche encarnó un tópico sugestivo, la oscuridad ejerce sobre Juan Sánchez Peláez el embrujo de una prosopopeya, la de la etérea presencia acariciante.

En la fracción II de “Aire sobre el aire”, poema que confiere título al volumen homónimo de 1989, el último poemario de nuestro bardo, la repetición de sintagmas revive la modalidad enunciativa de la plegaria. Esto, y la naturaleza de los sustantivos, nos invitan a deducir la insoslayable inoculación del rito. Nos referimos a los términos «piedra», «arcanos», «colibríes», y a la actividad que los engloba, que es la de quedar ocluidos «arcanos y colibríes» en la mencionada «piedra». Para subrayar el sentido representacional que adquiere la secuencia, «arcanos y colibríes» se convertirán más adelante en «tardes y ponientes». La «piedra» es, por así decir, el amuleto (por utilizar un vocablo de alta frecuencia pelaciana) que enclaustra y aminora el «ruido» de estos inquietantes componentes que no hacen sino remitir constantemente a las fisuras y las vulnerabilidades de la condición humana en el transcurso de los años. Transcribimos el texto completo:

Yo voy a cerrar con una piedra
tus arcanos y colibríes y a ponerlos en la misma puerta

yo los voy a cerrar con una piedra
porque están presentes esta noche y hacen ruido

porque también duermen en algún regazo de
mis tardes y ponientes

porque también soñaron y actuaron en el nombre de
todos nosotros

los años que se agrupan y caracolean, y los días que
están presentes esta noche, y hacen ruido y jamás
permanecen inmóviles.

En el trozo XII del mencionado poema, dedicado al escritor Álvaro Mutis, el aliento de la letanía se deja sentir con mayor rotundidad, sobre todo en una estrofa, la penúltima, donde el «ora pro nobis» encabeza un ruego urdido con motivos naturales presentificados desde las primeras líneas del poema. No obstante, hay otros pasajes en que la citada utopía de la Edad de Oro, vinculada a la apariencia edénica de las tierras americanas en vísperas de la Conquista —en que la vida rural se manifiesta como una especie de paraíso o un modelo de vida—, nos orilla a pensar en un régimen genésico comparable a los míticos escenarios de los albores de la humanidad. De nueva cuenta la visión apacible, y por qué no bucólica, de Juan Sánchez Peláez, inserta en un orden preindustrial, nos perfila una sociedad arcádica en la que la concordia parece ocurrir por instinto y la sobrevivencia suceder por gracia divina, como un maná supeditado a la bondad del tiempo estacional que prodiga sus dones. El mito de la creación, aunado

a la actitud enunciativa a caballo entre la exhortación devota y la predisposición ritual dirigidas a los númenes de la atmósfera, otorga al texto una filiación autóctona rayana al culto del lugar vital. En consonancia con el profesor Godofredo Taípe, imbuido en el pensamiento de Lévi-Strauss⁴¹⁴, hay que agregar, reforzando nuestra lectura de este poema, que

El mito no sólo se realiza por medio del código oral, sino también a través de otros códigos culturales como el astronómico, meteorológico, cosmológico, zoológico, botánico, psicoorgánico⁴¹⁵.

Veamos la pieza, que ya ha sido mencionada en otros momentos de nuestro trabajo:

Ápice y cima
a ras de nuestro fin primero

procúranos refugio

y que nutridos por la piel del otoño
se vayan entibiando nuestras casas y animales

y que no haya sino diafanidad
de parte nuestra respecto al hombre o la mujer

ora pro nobis ave de buen augurio, ora
pro nobis en tu niebla finísima y fija

⁴¹⁴ *La alfarera celosa*, Barcelona, Paidós, 1986.

⁴¹⁵ “Los mitos. Consensos, aproximaciones y distanciamientos teóricos”, *Gaceta de Antropología*, 20, Grupo de Investigación de Antropología y Filosofía, Departamento de Filosofía, Universidad de Granada, 2004.

ruega por nosotros
mientras llegan las tardes sin color
y abundan los inviernos.

En conclusión, dos asuntos: uno, que memoria y mito suelen retroalimentarse en la poesía de Sánchez Peláez; y dos, que el componente prehispánico, identificado con la semilla indígena, se hace sentir en los planos nominal, atmosférico y tonal. De pronto el recuerdo alcanza el rango de la estampa consagratoria, fruto de la fruición con la que se recurre a la reminiscencia; y, en ocasiones también, que es lo crucial, la remembranza posee ingredientes étnicos. Así, cabe suponer una vertiente indigenista en calidad de modelo deontológico tanto para la existencia como en la responsabilidad de ejercer el oficio de poeta. Juan Sánchez Peláez asume el compromiso en lo estético y lo ético, apostando el genio y la sensibilidad en la traducción de los misterios de la vida y la muerte. Para el bardo de Guárico el poeta debe ser, a la par de un artesano de la palabra, un guía espiritual. Como artista de la palabra, el poeta adoptará las pautas evocativas, invocativas y advocativas de la preza cristiana, emulando el aparato fáctico y verbal de los rituales indígenas en la procuración del favor divino. Tal superposición constituye uno de los aspectos más llamativos de la elocuencia pelaciana y una de las claves de su heterogénea riqueza discursiva, en la que convergen los incentivos de la tradición vanguardista y los elementos de la herencia aborígen en pos de una fidelidad para con los poderes de la sabia imaginación onírica.

7. EPÍLOGO

7.1 Juan Sánchez Peláez: Poemas inéditos.

Nueve son las piezas que articulan la sección de “Poemas inéditos” que clausura la *Obra poética* de Juan Sánchez Peláez publicada en abril de 2004 en Editorial Lumen. Se trata de un puñado de textos que, al parecer, no llegaron a conformar un libro antes del fallecimiento del poeta. Sin embargo, encontramos allí muestras de gran calidad escritural que destacan por su delicada pulsión figurativa y profundidad de contenido. Por una parte, el autor relativiza el peso de las preocupaciones que inciden sobre él, abriendo el objeto del poema a distintas variables de índole externa e interna, tales como el paisaje y la introspección; por otro lado, el poeta ahonda con singular sutileza y sencillez alusiva en aquellas cuestiones que más lo aguijonan, que bien podemos denominar obsesiones o ideas fijas: la permanencia y la trascendencia, el presente y el recuerdo, la realidad sensible y el misterio de la alteridad, la compañía y la tentación de la nada. No es posible eludir que el sujeto que habla es un hombre proveyecto nacido en 1922 que se acerca poco a poco a la muerte o que ya la presiente. Las cosas que la voz poética profiere las profiere aparentemente un yo autobiográfico que habla desde la experiencia, la emoción recordada en soledad, como escribió Wordsworth. Ahora bien, en una medida u otra, estos poemas comportan algunas constantes de la lírica pelaciana, confirmando prosodias, motivos, tonos, intereses temáticos, argumentos y actitudes compositivas manifiestas en ciertos epígrafes o títulos. En la primera de las piezas, “Extraño es en torno nuestro”, se involucra una de las parejas conceptuales, de índole dialéctica, que mencionábamos atrás. Después el sujeto codifica el mundo con perplejidad, con una suerte de interrogación sobre la familiaridad de cuanto lo rodea. En lo consuetudinario está lo enigmático. Tal semeja constituir el planteamiento. La

última estrofa, o, mejor dicho, el último verso, contiene una declaración de elementos contrastivos por medio de la cual el hablante frisa la revelación a expensas de lo que sería un pensamiento antitético que propone, a su vez, un modelo de vida, una postura frente a la duda o el escepticismo. Veámoslo:

Extraño es en torno nuestro
el manantial que nos lleva

extrañas las uvas rojas
que todavía morderemos

raros
los vastos momentos en abril
donde puedan coincidir
tu rumbo y el mío
a la orilla de árboles frondosos
y países que nos son queridos

el vigilante de los crudos inviernos
nos acecha
e ignoramos el peso de nuestros brazos
si podrán ser útiles o no
si el tiempo será fresco o caluroso en abril
o si el granado en flor nos sostendrá serenos en la inquietud.

En el segundo poema, “Me miran a la cara”, Juan Sánchez Peláez confecciona un material que visualmente, de entrada, ofrece una reminiscencia de falso romance, aunque la longitud de los versos fluctúa en torno del heptasílabo y no precisamente el

octosílabo. El detalle resulta llamativo porque la de nuestro autor es una poesía que se lo pasa huyendo de esos parangones de la tradición, quizás en el afán de evitar enviar señales equívocas acerca de sus preferencias formales. El texto pone en el centro de la discusión el tópico del *ubi sunt*, mas de un modo velado, sin formular pregunta alguna sobre el paradero de las glorias pasadas. El personaje se apoya en la afirmación de una nostalgia impregnada de sensualidad en tanto que presentifica un momento pretérito. La memoria actualiza sus intensos retazos. El presente del indicativo lo evidencia. No obstante, los módulos que clausuran la pieza, de los cinco que la componen, dibujan la curva de su desenlace mediante un conjunto de elementos sombríos y levemente melancólicos que recolocan al sujeto en el tiempo real, el de la madurez vital, la vejez. Sin embargo, la visión de la remembranza permanece intacta y vuelve sobre el puente de la conciencia para apersonarse *tête-à-tête*. Apreciémoslo:

Me miran a la cara
el sol y la luna
junto al recuerdo
de Valparaíso

deseos profundos
de ebriedad juvenil
ondulan lejos
allá en lo lejano

surca el mar
un velero,
trae melodías ignotas
con el sonido ronco de los años,

en la bruma del crepúsculo
en tardes de otoño
llegan, ondulan sueños
de regreso a Valparaíso

y quédase soñando
el puerto insomne,
quédanse sus ojos
junto a mis ojos.

Comentamos que hay ingredientes del universo del poeta venezolano que emergen de manera sistemática. He ahí el topónimo «Valparaíso», los fenómenos meteorológicos, las estaciones del año, los astros, el ecosistema marino. Igualmente, la injerencia del factor misterioso —«melodías ignotas»— y el cultivo de los sentidos y la perspectiva erótica propios de un *carpe diem* —«deseos profundos», «ebriedad juvenil». Mas no debemos olvidar lo crucial: la solución onírica, inherente a la incardinación de Juan Sánchez Peláez en el surrealismo que determina su poética. Lo comprobamos en la afluencia del plural «sueños» y el gerundio «soñando», pero fundamentalmente en la actitud «insomne» que determina la contemplación del individuo sumido en estados de añoranza, evocación y vigilia, propicios al delirio y la ensoñación alucinadora. La oposición entre el que duerme y el que permanece despierto, trae a colación el asunto de los métodos de composición que exploramos en la etapa inicial de nuestro análisis de la obra pelaciana, donde la lucidez reflexiva y el subconsciente integran los polos de la propensión creadora.

El tercero de los poemas inéditos, “Si cae la nieve”, nos modela a un Sánchez Peláez telúrico que ya habíamos divisado en variados ejemplos. La invisible órbita de las ánimas, en vínculo con el paisaje primigenio de lo que suponemos la tierra natal,

se traslapa con la órbita de los vivos. Ambas esferas se rozan y comunican a través de una sugestiva red de signos y eventos. De nueva cuenta, el autor nos transmite su fe en un orden sinérgico en que concurren tanto la fuerza espiritual de los difuntos como la superstición de los que continúan en el mundo. Esta superstición tiene su origen en una suerte de orfandad anímica, de insaciedad interior e inconformismo trascendental, que la creencia en la circulación de las «ánimas» y su papel orientador dan la traza de remediar. ¿Esoterismo, invocación de una voluntad superior? La voz poética se solaza en la incertidumbre, finca a expensas de ésta la validez de un discurso que vislumbra en «los ausentes» la evidencia de la alteridad. Esta alteridad no consiste, desde luego, en una cercanía para con el prójimo, sino en una intuición de ese lugar incierto o ese no lugar que es la morada de los espíritus, donde radica lo otro, aquello que no somos.

Observemos el texto íntegro:

Si cae la nieve
en una calle sin dirección
ni señales,
desde un zaguán
muchas ánimas nos preguntan
si nuestro extravío es pasajero,
si aquello durará o no
y nos indican la ruta verdadera
siempre atentas
y con palabras que se agitan
entre la niebla
en nuestras costas difíciles y tormentosas

así
de cuál norte o sur

de cuál este u oeste
esas sombras llegan puntuales
o andan
a través de los campos
en establos y alquerías,

nadie lo sabe
sino a la luz tenue del ocaso
cuando podemos atisbar a los ausentes
cuando nuestras manos grandes
hablando solas
se abren hacia el otro frío.

Como en piezas anteriores pertenecientes a su *corpus* formal, o bibliografía oficial, el uso reiterativo que Sánchez Peláez verifica de la conjunción condicional confiere un aire de relatividad a la enunciación de los conceptos absolutos que significan tanto lo sensible como lo psíquico, al tiempo que demoran el desenlace de la apódosis que irá a sobrevenir hasta la segunda estrofa, aumentando la expectación del lector. El bloque final auspicia la declaración que consigna la atracción del sujeto por comulgar con un más allá, «el otro frío», cuando la «nieve», al principio, se establece tal un correlato de esta dimensión desconocida, pero magnética, que es, en términos coloquiales, “el otro lado del muro”. La persona literaria que discurre en la poesía de Sánchez Peláez se mueve, pues, como siempre, en una zona indecisa limitada por dos realidades.

El cuarto de los textos pelacianos no reunidos en un libro específico se intitula “A veces las montañas”. Varios de los componentes que caracterizan la imaginación de nuestro autor tornan a reaparecer, sobre todo los de estirpe zoológica, elemental, meteorológica y paisajística, que vienen a fortalecer nuestra tesis de lirismo panteísta

que impregna la elocuencia del venezolano. Ahí están «las montañas», «un caballo», las «innumerables estrellas», el «rocío», la «llama inmóvil», un «lago límpido», «el horizonte de la llanura», «cordilleras», «la tierra entera». Se trata de una bella pieza en la que el relato de la secuencia intercala con el recurso del parlamento dramático, lo cual, dado el contexto visionario, concede a dicha táctica una categoría de oráculo, similar a la orientación proferida por una suerte de chamán, vidente o guía espiritual. Invita a pensarlo el talante poético que permea estas declaraciones; el dejo alegórico que las anima encubre una expresividad determinada por el perfil de una cosmovisión favorecedora de las mentalidades del imaginario primordial. Pero la oportunidad de la pieza, a la luz de lo comentado en el párrafo anterior, estriba en sus versos terminales, que acuden a sintetizar la colindancia de los opuestos, la coexistencia de lo tangible y lo intangible, el conocimiento mundano y las saciedades anímicas, la avidez cognitiva y la experiencia inefable: paradojas de la vida. De aquí, entonces, que la tibieza sea el estado tempérico idóneo para referir estas impresiones. El «caballo», pues, se yergue en sí, relincha con las dos patas afianzadas sobre «piedras tibias». Veamos completo el material:

A veces las montañas
se esconden
y un caballo aparece intacto
bajo innumerables estrellas
con su lomo de rocío,

ahí es llama inmóvil
y sin jinete que lo guíe
sus flancos son faroles,

—respira, respira
ahuyenta el miedo,

—anda quieto: lago límpido
en el horizonte de la llanura,

—vuela y nos abandona:
hace una pausa de leguas y leguas,
vuelto una ofrenda de huesos fieles y cordilleras,

por eso
bebe del seno húmedo de la tierra entera;

el surco que tiene
es nuestro ombligo,
su batalla: el aire de intensas vibraciones,

en escasez o abundancia
somos el largo camino
y la vida breve,

mientras un caballo
entre nosotros y el resplandor
reclina todo su cuerpo sobre piedras tibias.

La imagen del inicio emana un lirismo casi profético, vinculado con el advenimiento de alguna señal reveladora que, inclusive, recurre a las insinuaciones del zodíaco. La luminosidad cobra un valor significativo en la transmisión de un mensaje. Más abajo, la palabra «ombligo» adquiere un sentido homocéntrico en el marco de la línea «seno

húmedo de la tierra entera», lo cual postula al individuo como receptáculo del diálogo cósmico, interestelar, pero igualmente telúrico. Frente al universo, el hablante medita acerca de su naturaleza, acerca de la naturaleza del equino, celeste o animal, que no precisa del hombre, «sin jinete que lo guíe». El cielo y el planeta abrevan en el mismo sistema de correspondencias, mientras el género humano asiste, vulnerable, a la eterna danza de las entidades supremas. Entre «nosotros y el resplandor», citando el último verso, la tibieza de las dos dimensiones se enlaza en nuestro entendimiento, en nuestra hechura.

El quinto de los textos inéditos, “Doce vigilias”, subraya en principio, con el plural del rótulo, una de las actitudes compositivas que hemos identificado en la obra pelaciana. Baste recordar el punto del índice de este documento denominado “Delirio y vigilancia”, donde intentamos dirimir cómo el yo poético oscila entre ambos estados psíquicos para acometer la investigación de sí mismo en los mundos insospechados o consabidos que duermen en el pensamiento o en la memoria. Estamos ahora frente a un modesto homenaje que el poeta tributa a la virtud, el provecho y la gracia de las «vigilias», vientos propicios a la creación poética y, mejor aun, a la contemplación de los grandes misterios, asociados, por lo demás, desde la perspectiva gótica y nocturna, a la sabiduría y el espabilamiento reflexivo. Por algo en la pieza IX del largo poema fragmentario “Aire sobre el aire”, que otorga título al libro postrero de nuestro bardo, el sujeto parlante dirá «mi morada es / la ironía, / la lechuza viva, no embalsamada», o sea, y citamos otra vez, «la lechuza que está en el pozo de la luna / a la una muy sola de la / madrugada». En “Doce vigilias” el poeta acude a la prosopopeya y fija con las «vigilias» un lazo fraterno, mismo que ratifica la estrecha proximidad, la complicidad que se ha fincado entre el individuo y aquéllas. Este lazo fraterno está fundado en un convenio esencial: la promisoriedad. Las «vigilias» conforman el futuro del hablante,

pues encarnan la condición esencial de sus indagaciones. Por otro lado, Juan Sánchez Peláez exalta las propiedades de tamaño objeto. Las «vigilias» permiten al yo parlante acceder a la esfera intemporal de la elucubración poética y su cauda de reminiscencias que niegan la sucesión del tiempo real; con una fina dosis de sarcasmo, el autor aduce que «a ninguna hora pertenecen», y agrega: «a las tres horas de lo infinito», cuando, y apuntamos el verso, «el universo es de todos y de nadie». La soledad de las «vigilias» consiente apreciar «el universo» como un bien mostrenco abierto a la apropiación y el explayamiento libertario, de ahí la connotación festiva que despierta en el fuero de un yo poético que se despliega en un nosotros y reitera el carácter grupal, el sedimento de empatía que hemos estudiado y late en una porción considerable de las conjugaciones de nuestro poeta. Observemos la pieza:

Doce vigilias

nombramos en silencio:

son nuestras amigas o hermanas

ellas cumplen una promesa:

son nuestras amigas del mañana,

son nuestras hermanas al despedirnos

a ninguna hora pertenecen:

a las tres horas de lo infinito

el universo es de todos y de nadie

en doradas verbenas

escucharemos ritmos alegres

si madura el sol de nuestra sangre,

váyanse niñas, oyéndose a sí mismas, atribuladas
o no sobre nuestros hombros
las vigiliass sin hacernos daño.

La causa del número, el «Doce», escapa a nuestra explicación, pero resulta sugerente en su posible referencialidad a las dos mitades cronométricas del día: antes y pasado meridiano, hemisferios cuyos atributos podrían representar los de la vigilia diurna y los de la nocturna, aparentemente irreconciliables pero coincidentes en lo que hay de común entre la vigilia de la claridad meridiana y el raciocinio del ojo que no duerme, posturas de alerta del surrealismo más lúcido.

El sexto poema de la serie de inéditos, “Interregno”, contrasta visualmente con el anterior por su prescindencia de la emulación formal. Si los módulos estróficos del texto previo destacan en la insinuación del terceto, el que ahora nos ocupa rompe con la opción del parangón. Dos bloques de longitud y versos irregulares lo cohesionan. No obstante, el autor acude a la repetición de ciertas frases para fundar ahí el ritmo de la pieza, cual si de una estructura formular se tratara. Las líneas iniciales —«Con loas y vértebras / hombres y mujeres»— se reproducen, por dar un ejemplo, en mitad de la segunda, última y larga estrofa, retomando la proposición aglutinadora del *incipit*. La disparidad de los sustantivos «loas» y «vértebras» —componentes de los segmentos duplicados— afianza, a manera de la imagen surrealista trabada por la espontaneidad del absurdo, la expresividad declarativa. Por otra parte, la ausencia de puntuación imprime a la marcha prosódica una celeridad que se ve reforzada por el dinamismo de algún vocablo, en concreto el de «vendavales», y también por la reiteración de un esquema sintáctico basado en la conjunción aditiva que incrementa la cantidad de acciones y nombres. Empezando por la de «loas y vértebras», lo muestran las parejas «hombres y mujeres», «valles y colinas», «nos circundan y nos amenazan», y «nos

afirman y amamos». El binomio «valles y colinas» tiende, igualmente, a repetirse en dos puntos distintos, al despuntar y al periclitarse el módulo segundo. Pero apreciemos el texto, sin mayor espera:

Con loas y vértebras
hombres y mujeres
sentados o arrodillados
muestran una sonrisa o una lágrima

un aura de misterio los atrae
lo seduce en valles y colinas donde habitamos
y bajan a nuestras moradas
a nuestro reino de privaciones e infortunios
con loas y vértebras
hombres y mujeres,
y en lugar de los vendavales que nos circundan y nos amenazan
hay buenos augurios
hay promesas de dichas
que parecen verdaderas
y holgura extrema sienten valles y colinas
quienes nos afirman y amamos.

De nueva cuenta, lo mismo que los cinco textos que hemos comentado, el pasaje más revelador del poema tiene cabida en el desenlace, en particular en el renglón que pone fin, cual ocurre aquí, donde queda manifiesta la reciprocidad en torno a las personas que se profesan cariño, afecto o amor. El tema de la solidaridad y la empatía, que fue abordado páginas atrás, en otro apartado, halla ratificación en la bidireccionalidad del aserto «quienes nos afirman y amamos». Lo segundo se comprueba en lo primero y al

revés, ya que la frase se cumple a merced de la mutua correspondencia: «amamos» en virtud de que «nos afirman» y «nos afirman» porque «amamos». El epígrafe de la pieza, “Interregno”, cobra su definición en la medida que la reciprocidad se convierte en cualidad excepcional de la convivencia en la vida consuetudinaria. Sánchez Peláez se desvela otra vez como un moralista.

El séptimo material de la serie, “Intervalos”, es el más breve de cuantos le han precedido y el par que le sigue. Se compone de dos períodos claramente definidos y delimitados por una catáfora. El primero de los períodos está integrado, a su vez, de tres metáforas que vienen a desdoblar «La decantada ruta» que pronuncia y exalta el hablante en «el gran río», «una llanura», «un diamante» cuyo «plano exacto» viene a perfilarse en el segundo período. Éste articula varios segmentos sintácticos, cuatro en concreto, donde se intenta justificar, desde la subjetiva ambigüedad de la experiencia poética, el trasfondo de la figuración del período inicial. Da la impresión que el sujeto enunciador pretendiera comunicar la atmósfera de aislamiento de aquellos momentos de asombro y estupor inmaculados en que uno se abstrae, se recoge del mundo, para adentrarse, posiblemente, en una disposición cercana a lo poético. Veámoslo:

La decantada ruta
que surgió desde nuestra orilla
era el gran río
es una llanura, un diamante que nos cubre
aquí está su plano exacto:
el rigor de sus principios y fines,
su lucidez insondable cuando
se va apagando la tarde,
cuando todos se han ido y la casa
está vacía,

y juegan a ser personas mayores
el titiritero y los niños.

El verso final, aunado al penúltimo, resulta en verdad extraño. Habrá que tomarse con reserva el aparente tratamiento lúdico que implican sus vocablos. Tengamos presente la ironía, tan frecuente en el orbe lírico pelaciano. ¿Quién es «el titiritero»? ¿Quiénes «los niños»? Nos viene a la mente la ponderación de Pessoa sobre la función del poeta en tanto que fingidor, o sea, recreador de sentimientos, cuadros patéticos, situaciones dramáticas. No suena tan descabellado pensar que en la soledad, «cuando todos se han ido y la casa / está vacía», las máscaras sociales, los papeles de la comedia cotidiana, tienden a desaparecer para dar sitio a la libre efusión de la personalidad lírica, de ahí que el poeta refiera el plural «personas mayores» como magnificación de la identidad impostada o, mejor dicho, minimizada a un contrato infantil que pudiera contener el comportamiento de un yo autobiográfico que redacta el poema en las postrimerías de su existencia. Sin embargo, no perdamos de vista la importancia que el autor concedió a su memorial de la niñez, ya ensalzada por los surrealistas como la patria del ser. De aquí extraemos la suposición de que «el titiritero y los niños» simbolizan también una reivindicación de la puerilidad y de la inocencia como preámbulos o antecámaras de la experiencia poética, transida de sorpresa y de perplejidad. Estamos, pues, frente a un caso de polisemia en que una sola expresión comporta dos opciones de lectura: una de carácter sarcástico y otra más literal y, por ello, más plácida.

El octavo material de los inéditos que incluye la edición de la *Obra poética* en Lumen se convierte en una especie de testimonio vital de cara al presentimiento de la muerte, en plena vejez; testimonio reflexivo, pudiéramos agregar, en el que la mirada retrospectiva se detiene en las preocupaciones torales: los misterios del conocimiento y la felicidad terrena. El texto está cruzado por una vibrante interrogación que coloca

el dedo en la llaga de la identidad metafísica. ¿Qué ser es el hombre?, se pregunta el individuo tras haber experimentado la vida. La respuesta conlleva una reconsideración en torno al origen, el lugar de procedencia, ese limbo sobre el que discurría Platón al referir el ciclo del alma humana. La vacilación, pues, o el titubeo, conforma la postura de un yo que por un instante duda acerca de lo vivido y sus distintas causas, que bien pudieran antojarse ilusorias, confabuladas por el azar y sus «hechizos». La sensación de incertidumbre se externa desde el comienzo, cuando la voz lírica refiere «ciudades que carecen de nombre», y después, al leer que «improvisaremos veinte mil rosas», y aun más adelante, cuando se anota que «se han ido volubles nociones sentimentales y trágicas». Pero tal desvinculación respecto de la realidad que embarga al sujeto, no resulta negativa o pesarosa, sino lo contrario. El título de la pieza nos lo dice. Hay en la secuencia un soplo de ligereza, pese a que el yo declara «tengo una herida abierta», pues «mientras huye el mar que calma y apacigua». Apreciamos dos hechos opuestos, el dolor y la serenidad; sin embargo, dado que la «herida abierta» puede fungir como expresión tropológica del principio de irresolución, la supuesta contrariedad tiende a relativizarse más que a neutralizarse, mediante una noción de la «herida abierta» cual símbolo del gozoso desconcierto que mantiene a la persona literaria en un estado de suspensión y evanescencia. Este gozoso desconcierto posee ya su antecedente en el pórtico del poema: «Mi novena inquietud». Observemos el texto completo, intitulado “La vida hermosa”:

Mi novena inquietud

tal vez ocurra en ciudades que carecen de nombre;

al despedirnos de sabios maestros

un día ligero y tibio

improvisaremos veinte mil rosas:

bajo un cielo de todos, de todos nosotros
se han ido volubles nociones sentimentales y trágicas
y tengo una herida abierta
mientras huye el mar que calma y apacigua,

¿de dónde vengo
al despedirnos los sabios maestros en un jardín,
o he sido con mi sentido de estar vivo
huésped puntual?

o jamás viví o ha sido
cercanía de hechizos con regiones
adoradas la vida hermosa
que juntos imaginamos.

Entre la suspicacia que levanta «la vida hermosa» y el cuestionamiento de los propios orígenes, la dubitación de las refracciones del alma, los reverberos de la imaginación. Juan Sánchez Peláez nos hace oscilar entre la *amnesis* y la *anámnesis* —recurriendo de nuevo a Platón—, el olvido y el recuerdo, que no le permiten al hombre afirmar su estado definitivo. ¿Estamos ante un texto que trata el problema de la transición de la existencia terrena a la absoluta inmaterialidad? El venezolano ofrece un poema sobre las alegrías de una vida que ha sobrepasado la madurez, y, en semejante reflexión, se concede plantear el destacado papel que desempeñó en su odisea vital el trabajo de la imaginación, facultad esencial del surrealismo.

La «novena inquietud», los «sabios maestros», el «jardín», la «vida hermosa», «una herida abierta», «un cielo de todos». No terminan de remitir estos elementos al Canto IV del “Inferno”, concretamente al encuentro de Dante y Virgilio con los sabios de la Antigüedad que no recibieron bautismo cristiano y que, por lo mismo, se hallan

amenamente confinados en los prados del limbo: «Questo passammo come terra dura; / per sette porte intrai con questi savi: / giugnemmo in prato di fresca verdura»⁴¹⁶. No dejemos a la zaga el verso «un día ligero y tibio», del poema anterior, que remonta a la cuarta de las piezas inéditas, “A veces las montañas”, con su «caballo» que «reclina todo su cuerpo sobre piedras tibias». Entonces apuntamos que la tibieza era esa zona híbrida entre un mundo y otro: el presente finito y doméstico de los seres humanos, y la invisible dimensión espiritual, anímica, de toda entidad viviente, donde ebulLEN las enigmáticas correspondencias del cosmos. A esto se refiere, también, el desenlace de la pieza “Si cae la nieve”, tercera de las inéditas, cuando leemos que «nuestras manos grandes / hablando solas / se abren hacia el otro frío». El «frío», la mitad insondable, lo desconocido, contraste de la calidez del orden tangible, por esgrimir el lenguaje de Marshall McLuhan. Ahora bien, el noveno y último texto de los inéditos, “Huellas”, recupera el tema, que la voz poética codifica bajo los términos de «lo desconocido y el mañana», que «cambian saludos, interceden por nosotros / los peregrinos en el desierto». El tópico de la vida como transcurso en el espacio sirve para caracterizar la vicisitud. A la vez, tiempo humano y tiempo cósmico vuelven a superponerse. Una de las líneas de la segunda estrofa lo patenta: «son nuestras huellas / siglos e instantes». No obstante, el argumento es una balanza de «estaciones floridas y melancólicas», las primaveras y los otoños que pautaron el destino. Así, en el marco de esta dicotomía de índole atmosférica o ambiental, el sujeto clama por «un futuro distinto / que nos sea refugio en medio de dolores / y alegrías». Diciéndolo en clave figurada, la expectativa no discrimina, pues, la sombra en la luz, ni viceversa; el yo poético define el trayecto de la existencia en su justa medianía, su precisa relatividad de lo decadente y óptimo. Sin embargo, el tercer bloque de la pieza resarce la dubitación en torno a la veracidad

⁴¹⁶ “Inferno”, Canto IV, vv. 109-111, *Divina Commedia*, Edizioni San Paolo, Torino, 2005, p. 48.

y el sentido de la vida, poniéndose inclusive en duda la pertinencia del «futuro» en provecho de «la nada» que extinga por completo las posibilidades de cualquier tipo de afección interna que vulnere la ataraxia del ánimo. Apreciemos el poema entero:

Sube un vaho
de mundos invisibles,
la lluvia toca un tambor,
serenos
lo desconocido y la mañana viajan;
cambian saludos, interceden por nosotros
los peregrinos en el desierto

son nuestras huellas
siglos e instantes,
estaciones floridas y melancólicas,
anhelamos un futuro distinto
que nos sea refugio en medio de dolores
y alegrías,

¿y los otros pasajeros?
¿y si no hubiera nadie? ¿nadie sino la nada?
¡y si volaran ansiedades, o nos quedaríamos tranquilos
o estuviéramos lívidos, de carne y huesos, inermes,
desvalidos,
y gritaran
y aullaran alrededor y vinieran a acompañarnos
sigilosas e inoportunas
soledades inmensas en lontananza!

No podemos renunciar a la equiparación que suscita el contenido del módulo final con algunos preceptos de la doctrina quietista desarrollada por Miguel de Molinos en su extraordinaria *Guía espiritual*. Citemos el párrafo inicial del Capítulo I de este valioso documento de la mística occidental:

1. Has de saber que tu alma es el centro, la morada y reino de Dios. Pero para que el gran rey descansa en ese trono de tu alma, has de procurar tenerla limpia, quieta, vacía y pacífica. Limpia de culpas y defectos; quieta de temores; vacía de afectos, deseos y pensamientos; y pacífica en las tentaciones y tribulaciones.⁴¹⁷

Los últimos renglones de esta cita se corresponden medianamente con los sintagmas «nadie sino la nada», «volaran ansiedades», «nos quedáramos tranquilos», «inermes», «soledades inmensas en lontananza», ubicados en el tercer tramo del poema. Mas no será sino hasta el Capítulo XX de la mencionada *Guía* cuando la reminiscencia entre la perspectiva del sujeto parlante y la obra de Molinos encuentre lazos más sólidos. La «nada» de la que habla Sánchez Peláez halla aquí una justificación positiva. Veamos:

195. Por este camino has de volver al dichoso estado de la inocencia, que perdieron nuestros primeros padres. Por esta puerta has de entrar a la tierra feliz de los vivientes, donde hallarás al sumo bien, la latitud de la caridad, la belleza de la justicia, la derecha línea de equidad y rectitud y, en suma, toda la perfección. Últimamente no mires nada, no desees nada, no quieras nada, ni solicites saber nada, y en todo vivirá tu alma con quietud y gozo descansada. Este es el camino para alcanzar la pureza del alma, la perfecta contemplación y la interior paz. Camina, camina por esta segura senda, y procura en esa nada sumergirte, perderte y abismarte si quieres aniquilarte, unirte y transformarte.⁴¹⁸

⁴¹⁷ *Guía espiritual*, prólogo y notas de José Ángel Valente, Alianza Editorial, Madrid, 1989, p. 45.

⁴¹⁸ *Ibid.*, p. 171.

El bardo de Guárico somete a examen la idea cristiana de un más allá, el de la vida después de la muerte. A cambio, plantea la «nada» con sus «inoportunas / soledades» que, por su parte, Molinos reivindicó desde el siglo XVII con actitud heterodoxa. Es probable que Sánchez Peláez esté más próximo al nihilismo. Como sea, hay en él un amago de cálculo teológico que confiere a su poesía un toque de espiritualidad que es preciso destacar y asumir como la tendencia, el sesgo de sus últimos poemas.

A manera de conclusión, hay que decir que los nueve textos inéditos del poeta venezolano confirman los rasgos de la poética que hemos dibujado a lo ancho de esta inmersión en su *corpus*. Diferencias existen, pero dominan las coincidencias, sobre todo en lo tocante a las obsesiones del sujeto y la solución de las preocupaciones que lo determinan, tales como el tiempo, la trascendencia, la frontera entre lo cognoscible y lo ignoto, los prodigios de la naturaleza como depositaria del misterio universal, las implicaciones de la memoria en el problema identitario. Las dicotomías, los contrastes y las paradojas de que se hace nuestro autor para expresar la vecindad de los diversos mundos que ciñen la condición vital del individuo, se ratifican como mecanismos de conclusión. Lo vimos con la connotación que adopta la tibieza en calidad de metáfora de la dualidad que permea e influye sobre los seres y las cosas, misma que involucra las nociones de lo corpóreo y lo incorpóreo, lo terrenal y lo divino. Ahí está el poema “A veces las montañas”, con su «caballo» que relincha «sobre piedras tibias»; ahí está el «día ligero y tibio» de la pieza “La vida hermosa”; ahí también las «manos» que «se abren hacia el otro frío», en el material “Si cae la nieve”. La temperatura ofrece, pues, sus diferentes combinaciones semánticas para tratar la coexistencia de aquellas variables físicas, cronológicas, psíquicas y espirituales que inciden en la codificación de las realidades que alimentan la cosmovisión del hablante. Así, una imagen o una

sensación táctil se vuelve el instrumento evocador de un orden supremo. La estampa del equino a contraluz, erguido sobre sí, termina siendo, por ejemplo, un emblema del tiempo primitivo que permite comulgar con el origen y, por ende, con el reverso de una actualidad simbólica: la atemporalidad de los arquetipos. Cotejada con la poesía de las primeras colecciones —*Elena y los elementos*, *Animal de costumbre*—, esta de las piezas inéditas resalta por su carácter reflexivo y su meditación capitulatoria. Mientras en los libros iniciales impera el erotismo y la sensualidad, aquí se ahonda en el sentido de la vida de cara a la muerte. Igualmente, Sánchez Peláez toma distancia del hermetismo onírico, delirante, de los volúmenes intermedios —*Filiación oscura*, *Lo huidizo y permanente*, una porción de *Rasgos comunes*— y opta finalmente por la claridad argumental, el destilamiento formal y la sencillez expositiva de los poemarios postreros —*Por cuál causa o nostalgia* y *Aire sobre el aire*. El proceso de mutación nos sugiere los visos de una poesía que está por echarse al vuelo, es decir, que se va aligerando en sus diversas facetas en pos de la palabra única, necesaria y esencial que pueda sintetizar todas las inquietudes del autor, cuya alma, también, está por echarse a vuelo desde la plataforma alada de los textos del estribo, los inéditos. «Yo te buscaré, claridad simple», «Súbeme a la claridad», escribe Juan Sánchez Peláez en dos poemas distintos de su *opera prima*. Desde entonces, tuvo quizá la premonición de su interés definitivo, su búsqueda postrera: encontrar la salida a la transparencia de los enigmas.

7.2 Juan Sánchez Peláez: La crítica de poesía desde el poema.

Juan Sánchez Peláez no fue un autor prolijo. Siete son las colecciones que componen el cuerpo de su bibliografía. Las recordamos: *Elena y los elementos*, de 1951; *Animal de costumbre*, de 1959; *Filiación oscura*, de 1966; *Lo huidizo y permanente*, de 1969; *Rasgos comunes*, de 1975; *Por cuál causa o nostalgia*, de 1981; y *Aire sobre el aire*, de 1989. No obstante, como lo hemos apuntado, el poeta desarrolló una obra aguda e intensa, marcada por su fidelidad a la auténtica experiencia poética. Por ello, hay que repetir que su actitud frente a la palabra escrita implica, a la par de una estética, una ética. La suya es una poética trabada, a partes iguales, por las demandas del lenguaje artístico y aquellas de naturaleza moral que regulan la pertinencia del acto de escribir. Consciente de ambos compromisos, el venezolano auspicia frecuentes referencias y alusiones a la responsabilidad de utilizar la palabra en calidad de poeta. Para Sánchez Peláez la poesía no empieza ni acaba en la literatura, sino que trasciende la esfera de lo metapoético y literario para corresponderse con otros dominios del pensamiento, la vida o la actividad humana que resultan más urgentes en tanto que fuentes temáticas y agentes provocativos del texto lírico. De hecho, el principal rasgo crítico que muestra el autor para con el oficio poético es el que pretende censurar que la poesía no puede dar cabida al ejercicio vacuo. Cuando Sánchez Peláez se manifiesta inconforme con la procuración de la palabra poética es que pretende denunciar su banalización, la cual podría conducir a la esterilidad de la poesía como un verdadero espacio de evocación, invocación y advocación, como se vio en uno de los subcapítulos de nuestro estudio. Hacia el desenlace de *Rasgos comunes*, una de las piezas más sugerentes de este libro,

“No te empecines”, redactada en segmentos versiculares, constituye lo que podría ser un decálogo de la escritura pelaciana. Veamos las tres primeras líneas:

No te empecines: fija a tu relámpago el oro extremo de
sílabas.

No mientas: tu valle profundo es la casa hechizada.

No ilumines nunca lo vacío. No expreses horror.

Cada uno de los segmentos parece recoger diferentes principios de composición: la asunción de la poesía como el arte de fijar vértigos, igual que lo pedía Rimbaud⁴¹⁹; la honestidad en el decir; y, como una consecuencia de esto, la huida de la vacuidad sin trascendencia. Por vía negativa, Sánchez Peláez aboceta su expectativa de la vocación poética. Aunque pudiera verse en los términos «vacío» y «horror» una reminiscencia del *horror vacui* barroco, consideremos que, *grosso modo*, está implicada una crítica de cierta poesía desvinculada de la experiencia vital. Sin embargo, el sujeto parlante recomienda evadir el polo opuesto: la exacerbación, el «horror», en provecho de una medida que sepa conciliar la necesidad expresiva con un discurso pertinente, valedero.

Contrario al lugar común según el cual el lenguaje es siempre insuficiente para expresar la experiencia poética, Juan Sánchez Peláez considera que el lenguaje puede convertirse en una riesgosa tentación para todo poeta. Pese a los excesos de su *opera prima*, que Guillermo Sucre calificó de «truculencia onírica» e «imagería a la moda de un surrealismo poco verídico»⁴²⁰, ya desde la colección de *Animal de costumbre*

⁴¹⁹ «J'écrivais des silences, des nuits, je notais l'inexprimable. Je fixais des vertiges», *Une saison en enfer*, “Délires”, II. Alchimie du verbe, *Obra poética completa*, versiones de Miguel Casado y Eduardo Moga, DVD Ediciones, Barcelona, 2007, p. 292.

⁴²⁰ “Juan Sánchez Peláez: *Animal de costumbre*”, *Sardio*, 5-6, enero-abril, Caracas, 1959, p. 411.

despunta en la voluntad del yo poético el apego a la contención verbal y la valoración del silencio tal un medio de expresión no menos efectivo que la palabra y una forma de ejercer la ética de la composición que mencionábamos. El poema “XVII” del citado libro, texto ampliamente comentado en el presente documento, abre con la siguiente estrofa:

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.

El sujeto advierte lo innecesario, lo inútil que resulta hablar cuando lo único que exige la situación o la circunstancia es callar y contemplar, vivir la experiencia poética en toda plenitud, asumiendo en la humildad ante la epifanía de lo poético una actitud de discreción enunciativa que permita asimilar íntimamente y con saciedad la reveladora peripecia. En un texto escrito a la muerte del poeta, a finales de 2003, la crítica Ana María Velázquez recurría a este poema con el propósito de focalizar la veta surrealista de Sánchez Peláez a la par de su cautela enunciativa y la raíz autóctona de algunos de sus materiales, lo cual refuerza de manera indirecta la tesis de surrealismo meridional que hemos leído en el bagaje del bardo de Guárico:

Todos los acosos de Sánchez Peláez son acosos de visiones oníricas, muy cercanas al surrealismo, son visiones que salen a la luz gracias a la poderosa fuerza de su lenguaje directo, “*No quiero hincharme con palabras*”, escribió, por eso se expresó en frases breves, sin sobresaltos, para dejar que las palabras dieran forma a la visión sin interferirla, visión casi pura, si no hubiera sido por el animal de costumbre que todo lo contaminaba con su presencia. Su obra marcó el inicio de la transformación

de la poesía nativa en una verdadera conspiración espiritual donde el poeta se adueña completamente del lenguaje. A partir de Sánchez Peláez la palabra sirve para nombrarse a sí mismo, sin rebusques arcaicos, es palabra libertaria que se entrega a la imagen como a una fuente feroz de angustia y pasión incontrolable, siempre cediéndole el paso.⁴²¹

El poema, en general, destila pasmo, arrobamiento, anonadamiento. La reserva de «indios» se presenta cual una realidad mágica, un mágico intersticio en la realidad objetiva del tiempo histórico. El orden moderno, la noción de actualidad se escinden y entonces queda descubierta la condición primigenia del entorno natural, base de la civilización humana. No hay nada por hacer sino observar, atestiguar, aprender. Sánchez Peláez reivindica los actos por encima de las palabras, los gestos por sobre las frases y adopta esta postura hacia los modelos de comunicación, entendimiento y fraternización. Así, luego de que «corremos en busca de perdices, maíz y el / somnoliento fósforo como la lluvia», la persona literaria regresa de la aposiopesis para declarar «Vuelvo a hablarle al antiguo guerrero», quien en vez de responder con uso de dicción

El huésped invisible, adornado con bellas plumas,
Me detiene en el umbral de su casa,
Con un gesto
Ciego
De amor.

No deja de ser curioso que el propio Guillermo Sucre, al discurrir acerca de la poesía de Juan Sánchez Peláez en su acuciente libro *La máscara, la transparencia*, incardine

⁴²¹ “Orfandad del *animal de costumbre*. Homenaje al poeta Juan Sánchez Peláez”, *Kalathos*, XV, Caracas, diciembre de 2003. (<http://www.kalathos.com/DIC2003/>)

la lírica de su compatriota en el capítulo titulado “La metáfora del silencio”, en el que, oponiéndose a lo que antes escribí y citamos arriba, afirma que en nuestro autor

la palabra accede a una simplicidad tal que ello mismo parece la transgresión de «lo poético»; es esa transgresión a través de lo no prestigioso, de que fue maestro Vallejo y lo es el propio Sánchez Peláez, y que supone el rechazo de toda proliferación verbal: «No quiero hincharme con palabras», se dice en un poema de *Animal de costumbre*. Por otra parte, un más allá del lenguaje en el que la palabra se restablece como un poder y hasta como un desafío.⁴²²

El bardo de Guárico apuntala, pues, un proyecto de escritura donde no hay sitio para la profusión, el circunloquio y la perífrasis gratuitos. La explicité con que nos lo hace saber asume, por lo mismo, el perfil de la crítica de poesía escrita desde el poema. Lo irónico es que esta ponderación sobre un *deber ser* y un *querer ser* del poema implica, también, por si fuera poco, un ejercicio de autocrítica en el que por momentos parece incurrir la voz poética. Ya Patrick Waldberg se encargará de recordarnos que una de las sentencias más perdurables de André Breton, por no perder de vista la sanguinidad del poeta venezolano con el surrealismo, es una que corresponde de modo insuperable las impresiones que hemos estado vertiendo: «Quiero que se guarde silencio, cuando se deje de sentir»⁴²³. La afirmación es contundente y pone en relación el sentimiento con la pertinencia del decir poético, o sea, la legitimidad de la alocución.

En dicha tesitura, el silencio desempeña en el trabajo del venezolano algo más que una función de contrapunto; es, en todo caso, un centro de gravedad en torno al cual la palabra poética encuentra justificación, motivo de emisión. No es de extrañar, por ello, que la *summa* de Sánchez Peláez quepa en un tomo de 250 páginas, una cifra

⁴²² *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana*, Fondo de Cultura Económica, México, 1985, p. 302.

⁴²³ “El surrealismo. La búsqueda del punto supremo”, *El surrealismo*, p. 63.

ínfima en relación a la que pudiera implicar el *corpus* individual de algunos grandes poetas latinoamericanos: Neruda, Paz, Borges, aunque Huidobro y Vallejo resultaron, por razones vitales y literarias, menos prolíficos y más cercanos a las cantidades de la producción pelaciana. Lo cierto es que la prudencia está ahí, latente, en los poemas de nuestro autor, y en ocasiones emerge a la superficie del proceso de escritura, tal como se planteó en el apartado “Silencio y palabra, libertad y examen”. Hay que recordarlo mientras la inclinación por determinado criterio de enunciación conlleva el rechazo de otros, máxime cuando los elementos de ese criterio se mencionan abiertamente y casi de una manera sentenciosa, cual si formaran parte de una elucubración acerca de los conceptos esenciales de la actividad poética. El fragmento X del poema “Otra vez otro instante”, de *Filiación oscura*, se abre con los tres siguientes versos:

Yo voy por mi laúd, descalzo.

El poeta se ausenta en el árbol de mi mudez.

Recoge a la zaga, en confines, mis fetiches vacíos.

Palabras axiales: «laúd», «descalzo», «poeta», «ausenta», «mudez», «zaga», «vacíos». Todo apunta a la ventilación de una poética de baja densidad efusiva que, de un modo parcial, a instancias del texto, privilegia la sencillez, el silencio, la marginación y la crisis inherentes al oficio poético. No estamos frente a la poética del enmudecimiento pregonada, en el marco hispánico contemporáneo, por José Ángel Valente, heredero de la corriente mística aureosecular. La aposiopesis de Sánchez Peláez responde a una toma de conciencia del valor de la palabra en tanto que reflejo fiel del pulso interior, anímico, que modula los ritmos y las dosis de escrituración. En un decir poético muy celosamente condicionado por la honestidad, el yo parlante se conduce con cautela, se vigila a sí mismo, cuidando no corromper el carácter genuino del contenido lírico. El

silencio de Sánchez Peláez no es el silencio del asceta, la «mudez» del recogimiento, sino el silencio de saber callar en el momento justo, cuando no hay nada que formular y se recurre a la poetización de este hecho en un afán por incorporar también al texto la problemática, la disyuntiva del silencio fecundo y la palabra estéril. En su análisis de la poesía celaniana, Jean Bollack apuntará unas palabras que *grosso modo* pudieran aplicar para lo que comentamos:

Apenas hay un poema de Celan que no incluya una reflexión sobre su propia realización; los suyos son poemas sobre el poema que se está escribiendo, y, merced a esto, poemas sobre la poesía en sí. La distancia inherente al trabajo de creación remite a un impulso reflexivo y crítico, trascendental en su principio.⁴²⁴

Sería excesivo afirmar que todos los textos poéticos de Juan Sánchez Peláez contienen de manera explícita un elemento metaliterario. Lo que sí cabría asegurar, con Bollack, es que efectivamente, en nuestro autor, el poema recoge en ciertas ocasiones, tal como lo decíamos atrás, el proceso de su propia concepción, convirtiéndose en un espejo de su misma génesis, su mismo ciclo de definitividad.

Para nuestro poeta lo inefable encuentra asidero en el mutismo de la medida o de la mención del silencio cual tema poético, no en la exacerbación del lenguaje como recurso insuficiente a la expresividad. A tono con esta tentativa de la retracción vocal, el fragmento V de la pieza “En fin”, que pone término a *Rasgos comunes*, enfatiza no ya la función del silencio cual sustrato de la enunciación poética, sino el silencio que pervive en la palabra misma, la porción de mutismo que conlleva la pronunciación de la frase lírica. Este mutismo quiere significar el grado de frustración comunicativa que entraña, al menos en el ámbito poético, toda actividad lingüística. Aunque el sujeto no

⁴²⁴ *Poesía contra poesía. Celan y la literatura*, Editorial Trotta, Madrid, 2005, p. 182.

hable para comunicarse, está claro que pretende articular un mensaje que, debido a las limitaciones del lenguaje y la complejidad de la experiencia, no siempre responderá a las expectativas del emisor. Para Sánchez Peláez la posibilidad de la palabra comporta su imposibilidad, la capacidad constructiva de su ruina, que, sin embargo, no detenta obligadamente una connotación negativa sino en todo caso estimulante, la del silencio como enigma: zona oscura e insondable del fenómeno poético. Apreciemos el pasaje del texto que hemos citado y responde a nuestro interés:

Para mi sed y mis vasijas grandes

en nombre del silencio de las palabras

con sonido o color o énfasis

el tallo virgen, único, que oye y sesea

contra el viento.

La avidez del yo parlante —ora cognitiva, ora expresiva— aparece condicionada por el «silencio de las palabras» en una secuencia donde la misteriosa y resistente quietud que pertrecha el vocablo lírico desde la profundidad en que se gesta el decir poético, semeja hacer un llamado a la tregua que representaría «el tallo virgen [...] que oye y sesea / contra el viento». Nuestro autor conjuga dos acciones que se corresponden con las ideas del silencio y la palabra. El «tallo», aparte de simbolizar la sabia humildad de lo pequeño frente a lo inmenso, en una analogía del hombre ante el universo, «oye y sesea». La audición y la enunciación se presentan, así, de un modo sugerente, como la indisoluble pareja del decir poético. Para que haya palabra, deberá haber escucha, o

sea, silencio, un silencio abierto a la percepción y la experimentación de la alteridad, estímulo del poema. El sistema de composición de Sánchez Peláez contempla siempre en la moderación y la aceptación de los límites de la palabra una suerte de mecanismo consubstancial. La trama de la pieza titulada “Poema”, del volumen *Rasgos comunes*, ilustra con mayor claridad esta lectura, codificando la bidimensionalidad del vocablo lírico de la manera que sigue:

De esta suavísima, tierna, relampagueante palabra
hay un oscuro susurro,
ella vuela sin cascos como la perdiz
o se recoge en el hueco de
tu mano;
hasta que no la halles
continuarás en el reflejo, en la mitad
en lo entrevisto;
o revolverás tus legajos,
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.

Insistiendo en la pluralidad de ángulos y aleaciones que la animan, Sánchez Peláez juzga que la voz poética no es un elemento puro ni unilateral. Surgida del «atribulado silencio», la «palabra» es un recurso volátil, impredecible. El venezolano aboga por la acepción del poeta que lucha con el lenguaje, esa masa cambiante, caprichosa, que no acaba de domar, pese a que la palabra misma sea la materia prima de la profesión, el

instrumento del pregón. Así, nuestro autor deslinda una poética, la suya, y efectúa una crítica sobre la suficiencia del oficio poético en tanto que fenómeno artístico y evento lingüístico.

Esta agudización en el tratamiento del problema de la palabra genuina que se exploró en los ejemplos previos, tiene repercusiones en la espabilación interiorista del sujeto. Hay un texto en el que se registran de un modo por demás gráfico la mecánica de la escritura poética y la sustanciación que la respalda y otorga sentido. Esta especie de radiografía del proceso compositivo muestra la hegemonía de la espiritualidad por sobre el ejercicio vacuo de la palabra poética. Se trata de la pieza IV del largo material fragmentario “Por cuál causa o nostalgia”, que da título al libro homónimo. Citemos la primera mitad de la pieza, donde se da razón del compromiso que adopta el poeta para con la procuración trascendental y emotiva del lenguaje artístico:

Me siento sobre la tierra negra
y en la hierba
humildísima

y escribo
con el índice
y me corrijo
con los codos del espíritu.

Hilo mis frases de amor
a la intemperie
bajo los árboles de muda historia.

La noción de la dinámica escritural despierta en el hablante una actitud de vigilancia, avisparmiento, que se resuelve en favor de una orbitación espiritual del oficio poético. No obstante, el mutismo se mantiene intacto en su papel de común denominador de la vivencia poética, cualquiera que ésta sea. Lo vemos en la cualidad de los «árboles», cuya «muda historia» completa la dialéctica del sentimiento «de amor» que embarga a la persona literaria; e, igualmente, en la contrariedad de la ansiedad enunciativa del propio poeta. Por otro lado, la «hierba / humildísima» y «la intemperie», aunados al indicativo «me corrijo», imprimen al pasaje un aire de modestia que se corresponde, al parecer, con la valoración del silencio, la apertura al exterior o a la alteridad, y la consideración de la cautela vocalizadora como eslabones de una poética que busca evadir el dispendio verbal y optar por una concentración en torno a la emisión de la palabra genuina, la emoción legítima. Esta tendencia pelaciana hacia el apresamiento de lo intangible tendrá una de sus pruebas más explícitas en un poema en prosa de la colección *Rasgos comunes*. Se trata de “Oh el traspies”, un material que, como dice el rótulo, entraña un ejercicio de autocrítica en lo tocante a los asuntos que debe asumir la poesía. En realidad, estamos ante un examen de aquellos discursos evasivos que no logran profundizar en las cuestiones que sinceramente preocupan al individuo. A la par, el sujeto parlante semeja privilegiar el contenido revelador por sobre el prodigio verbal y la novedad del continente. Veamos el texto íntegro:

Oh el traspies, el hueco de nuestra sombra, y ninguna lágrima redonda. Oh muy tunante que olvidas, muy parlanchín, callas ante los verdaderos misterios. Apuras el sabor de lejanos mediodías. Pero el tiempo se pegó a tus botas, la nieve que quieres arrojar por las ventanillas del tren. El tiempo que es un tambor en el vestíbulo de los desconsolados. Oh aquel susurro en el viento mudo de la hora febril.

El silencio, respecto a ciertos temas urgentes, cobra aquí un valor negativo. A lo que la voz insta ahora es justamente a hablar, pero de los «verdaderos misterios», por lo que deducimos que Sánchez Peláez invita a utilizar la palabra de manera ética, cuando sea efectivamente necesario, y para tratar de aquello en lo que se decide nuestra vida y sobre lo cual bascula nuestro espíritu: la percepción de la realidad sensible, mediática, objetiva. Sin embargo, la nostalgia parece haber ganado la partida al interrogatorio de los enigmas. Queda entonces la advertencia, la conciencia de ciertos excesos, y llama la atención cómo el autor lo consigna en el poema mismo. Nuevamente unas palabras de Bollack acerca de la auscultación del fenómeno poético desde el seno mismo de la composición, nos permiten subrayar la importancia de esa propensión en los autores de la edad contemporánea. Nos referimos a

la profundización del carácter auto-reflexivo de la lengua, un elemento de especulación lírica que se desarrolla en el terreno de la poesía, producido por un movimiento interno, y que no se puede introducir desde afuera.⁴²⁵

Estamos, pues, ante un evento único: el de la poesía que se piensa a sí misma desde su misma plataforma, la de la condición del texto creativo y no precisamente aquella de la prosa crítica, ejercicio que sólo puede realizarse, como vemos, a través del poema. No cabe duda que apenas está por escribirse el libro que se proponga reflexionar sobre esta modalidad temática y metodológica del género lírico, tomando en consideración la cantidad de poetas y poemas que han recurrido a ella con el fin de elucubrar acerca de los criterios parciales o generales de la creación poética desde la propia experiencia creadora.

⁴²⁵ *Ibid.*, p. 227.

La propuesta de Sánchez Peláez rebasa, como se ha visto, el ámbito estético. Pero, matizando esta afirmación, no hay que soslayar la relación lúdica, placentera y marcadamente vital que sostiene con el lenguaje, la escritura, la palabra. Lo atisbamos desde el inicio del texto “No te empecines”, de *Rasgos comunes*, cuando leemos:

No te empecines: fija a tu relámpago el oro extremo de
sílabas.

Un antecedente del versículo se encuentra en el mismo libro, en concreto el trozo IX del poema “Signos primarios”, ubicado páginas antes que el de “No te empecines”. Nos referimos a una breve composición en que la calidad áurea de las «palabras» se distingue tal un correlato de su dignidad, carácter suntuario y potencial hierático. En sintonía con la estirpe surrealista con la que se identificó, el venezolano “animaliza” la naturaleza de los vocablos, situando su funcionalidad en una dimensión irracional, donde el raciocinio queda relativizado en aras del instinto, que bien podemos vincular con la intuición y el delirio creador. Observémoslo:

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.

El sentido del oído, o la disposición auditiva, reaparece de nuevo, como en el poema del «tallo» que «oye y sesea» que vimos dos párrafos atrás. «Suenan como animales», apunta la voz lírica, aunque, *in lato sensu*, asistimos a una sinestesia en la que el arte

visual sugiere la sonoridad de las «palabras» como «animales de oro». En el segundo módulo, el sujeto recurre al lenguaje cual vehículo para acercarse a los «límites» de la aventura espiritual, la trascendencia misma, y permear así, de tal manera, «el todo y la nada». La mención del «vértigo» remite otra vez a Rimbaud («Je fixais des vertiges») y, en suma, a la misión del poeta como vigía de las fugaces revelaciones que depara la experiencia existencial. El hablante celebra las lujosas propiedades del verbo poético y no cesa de reiterar las finalidades investigativas y alquímicas que deberá implicar su uso en materia de poesía. Ya en el fragmento III de “Lo huidizo y permanente”, pieza que da rótulo al cuarto volumen de nuestro autor, Sánchez Peláez proclamará una total incondicionalidad para con la palabra compositiva, aherrojando a ésta su destino y el compromiso del conjunto de sus plenitudes. El poeta asume el riesgo de apostar por la palabra volátil y transhumante, el azaroso porvenir que ésta promete en virtud de que únicamente ahí, montado en ella o permaneciendo a su servicio, conseguirá realizarse él mismo en tanto que individuo. Marcado por la consecución del vocablo lírico, Juan Sánchez Peláez se confía a la odisea del lenguaje auténtico de la palabra genuina, para hallarse feliz y honrar en la intemperie el credo de su poética. Veámoslo:

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.

Concluyendo, podemos recapitular anotando que la supuesta actitud de crítica poética que hemos inferido de la obra del bardo de Guárico se manifiesta sobre todo

de tres maneras: como reivindicación de la medida enunciativa, como exaltación de la espiritualidad tal una forma de contener la prodigalidad de la palabra gratuita, y como apología del verbo poético en calidad de apuesta vitalicia. Para Juan Sánchez Peláez el silencio es algo más que una piedra de toque; es, más bien dicho, la base y el fondo a expensas de lo cual se constituye su criterio de emisión vocal. Ya subrayamos antes la relación proporcional que tal condicionante mantiene con la conciencia del creador, alcanzando dimensiones éticas. El sujeto lírico procura no escribir, no hablar en vano. Apostado en la mudez, se pronuncia cuando es preciso, cuando es imposible callar y la experiencia poética merece la palabra. Sobre esta disposición se asienta la legitimidad enunciativa del venezolano. El énfasis en la espiritualidad coopera en reconsiderar lo incorpóreo, hecho que tiene, por efecto lateral, conseguir, de parte del yo parlante, un nivel de contención que repercute positivamente en la dosificación locutora. A esto habrá que añadir un precedente: la “orificación” que el autor hace del lenguaje poético en sí y por cuya intervención es posible entrever una sacralización del vocablo lírico: invaluable instrumento de trabajo, indiscutible don vital y dádiva del misterio órfico. Una cosa se corresponde con la otra. Dada la extrema valía que Juan Sánchez Peláez atribuye a la palabra, la convierte en un bien preciado que es imperioso resguardar o custodiar. Su apego a lo que Guillermo Sucre llamó la “metáfora del silencio” ostenta su raíz en el celo que la palabra inspira como un núcleo de poder, centro de radiación capaz de transformar al mundo o convocar las presencias más insospechadas. Con el puñado de estas conjeturas, sugeridas por la marcha de los pasajes y textos que hemos citado, podemos establecer que en el decurso de su obra Sánchez Peláez concibió unas cuantas piezas que, por su explícito o alusivo tratamiento de los grandes conceptos del *ars poetica*, pudieran considerarse una crítica de poesía desde el poema. Aunque el ángulo es obviamente subjetivo, cual atañe al género lírico, las aportaciones son, en el

mejor sentido, debatibles. Al deslindar a través de un sujeto parlante las coordenadas de su propio sistema escritural, Juan Sánchez Peláez prescinde de ciertos criterios de composición y, así, efectúa indirectamente una crítica de las poéticas divergentes que, en función de lo previamente expuesto, vendrían siendo proclives a una verbosidad catártica no muy justificada que tal vez contemplan en la enunciación misma la causa de su gozo, medianamente superficial. El bardo de Guárico se halla siempre alerta del contenido revelador y, parafraseando el «intensidad y altura» de César Vallejo, parece susurrarnos “profundidad, medida”.

BIBLIOGRAFÍA

I. Obras de Juan Sánchez Peláez.

Elena y los elementos, Tipografía Garrido, Caracas, 1951, 46 p.

Animal de costumbre, Editorial Suma, Caracas, 1959, 30 p.

Filiación oscura, Editorial Arte, Caracas, 1966, 41 p.

Un día sea (antología poética de *Elena y los elementos*, *Animal de costumbre*, *Filiación oscura* y *Lo huidizo y permanente*), colección Altazor, Monte Ávila Editores, Caracas, 1969, 135 p.

Rasgos comunes, colección Altazor, Monte Ávila Editores, Caracas, 1975, 72 p.

Por cuál causa o nostalgia, colección Delta, Fundarte, Caracas, 1981, 69 p.

Poesía. 1951-1981, prólogo de Adriano González León, colección Altazor, Serie Mayor, Monte Ávila Editores, Caracas, 1984, 217 p.

Aire sobre el aire, colección Rasgos Comunes, Tierra de Gracia Editores, Caracas, 1989, 33 p.

Poesía. 1951-1989, prólogo de Leonardo Padrón, colección Altazor, Monte Ávila Editores Caracas, 1993, 230 p.

Obra poética, colección Poesía, Lumen, Barcelona, 2004, 262 p.

II. Obras sobre el surrealismo.

ADES, Dawn, *El Dadá y el surrealismo*, colección Bolsillo de Arte, Labor, Barcelona, 1983, 66 p.

ALQUIÉ, Ferdinand, *Filosofía del surrealismo*, colección Breve Biblioteca de Respuesta, Barral Editores, Barcelona, 1974, 211 p.

- ARANDA, Francisco, *El surrealismo español*, colección Palabra en el Tiempo, Lumen, Barcelona, 1981, 230 p.
- ARENAS, Braulio, *El A, G, C de la Mandrágora*, Biblioteca Nacional, Santiago de Chile, 1957, 121 p.
- BACIU, Stefan, *Antología de la poesía surrealista latinoamericana*, Joaquín Mortiz, México, 1974, 243 p.
- *Surrealismo latinoamericano: preguntas y respuestas*, Ediciones Universitarias de Valparaíso, Valparaíso, 1979, 114 p.
- BALAKIAN, Anna, *André Breton. Mago del surrealismo*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1971, 401 p.
- BODINI, Vittorio, *Poetas surrealistas españoles*, Cuadernos Ínfimos, Tusquets Editores, Barcelona, 1982, 124 p.
- BONET Correa, Antonio, *El surrealismo*, Universidad Menéndez Pelayo / Cátedra, Madrid, 1983, 230 p.
- BRETON, André, *El surrealismo: Puntos de vista y manifestaciones*, traducción de Jordi Marfà, Ediciones de Bolsillo, Barral Editores, Barcelona, 1972, 309 p.
- *Surrealismo frente a realismo socialista*, edición de Óscar Tusquets, colección Cuadernos Marginales, Tusquets Editores, 1973, 75 p.
- *Manifiestos del surrealismo*, Labor, Barcelona, 1985, 338 p.
- *Magia cotidiana*, Editorial Fundamentos, Barcelona, 1989, 232 p.
- *Manifiestos del surrealismo*, traducción de Andrés Bosch, Visor Libros, Madrid, 2002, 224 p.
- y ÉLUARD, Paul, *Diccionario abreviado del surrealismo*, traducción de Rafael Jackson, Siruela, Madrid, 2003, 170 p.

- CABALLERO Guiral, Juncal, *La mujer en el imaginario surreal: figuras femeninas en el universo de André Breton*, Publicacions de la Universitat Jaume I, Castelló de la Plana, 2002, 158 p.
- CIRLOT, Juan Eduardo, *Introducción al surrealismo*, Revista de Occidente, Madrid, 1953, 413 p.
- *La imagen surrealista*, Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Educació y Ciència, Instituto Valenciano de Arte Moderno / Centre Julio González, Valencia, 1996, 52 p.
- CORBALÁN, Pablo, *Poesía surrealista en España* (antología, reportaje y notas), Ediciones del Centro, Madrid, 1974, 405 p.
- DUPLESSIS, Yvonne, *El surrealismo*, serie literaria ¿Qué sé?, Oikos-Tau, Barcelona, 1972, 123 p.
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor, *El surrealismo*, serie El Escritor y la Crítica, Taurus, Madrid, 1982, 373 p.
- GIMÉNEZ-FRONTÍN, José Luis, *Movimientos literarios de vanguardia*, Salvat, Barcelona, 1974, 144 p.
- *Conocer el surrealismo*, colección Conocer, Dopesa, Barcelona, 1978, 127 p.
- *El surrealismo. En torno al movimiento bretoniano*, colección Biblioteca de Divulgación Temática, Montesinos Editor, Barcelona, 1983, 138 p.
- GRACQ, Julien, *André Breton, quelques aspects de l'écrivain*, Éditions José Corti, Paris, 1948, 216 p.
- HATZFELD, H.A., *Surrealismo: Observaciones sobre pensamiento y lenguaje del superrealismo en Francia*, colección Crítica Literaria, Argos, Buenos Aires, 1951, 159 p.

- JAGUER, Édouard, *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs*, Office du Livre, Fribourg, 1982, 355 p.
- LANGOWSKI, Gerald J., *El surrealismo en la ficción hispanoamericana*, Biblioteca Románica Hispánica, Estudios y Ensayos, Gredos, Madrid, 1982, 228 p.
- MARTÍN, Carlos, *Hispanoamérica: Mito y surrealismo*, colección Nueva Biblioteca Colombiana de Cultura, Procultura, Bogotá, 1986, 269 p.
- MORO, César, *Versiones del surrealismo*, edición de Julio Ortega, colección Cuadernos Marginales, Tusquets Editores, Barcelona, 1974, 168 p.
- NADEAU, Maurice, *Histoire du surréalisme*, Éditions du Seuil, Paris, 1964, 192 p.
- *Historia del surrealismo*, traducción de Juan Ramón Capella, Ariel, Barcelona, 1972, 259 p.
- PARIENTE, Ángel, *Diccionario temático del surrealismo*, colección El Libro de Bolsillo, serie Humanidades, Alianza Editorial, Madrid, 1996, 409 p.
- PELLEGRINI, Aldo, *Antología de la poesía surrealista de lengua francesa*, Argonauta, Barcelona, 1981, 360 p.
- RAYMOND, Marcel, *De Baudelaire al surrealismo*, traducción de Juan José Doménchina, Fondo de Cultura Económica, México, 1960, 340 p.
- ROGER, Juan, *El surrealismo francés*, colección 21, Escelicer, Madrid, 186 p.
- TEIGE, Karel, *Surrealismo, realismo socialista, irrealismo, 1934-1951*, Einaudi, Torino, 328 p.
- TZARA, Tristan, *El surrealismo de hoy*, versión y nota preliminar de Raúl Gustavo Aguirre, colección La palabra y el Mundo, Alpe, Buenos Aires, 1955, 97 p.
- WALDBERG, Patrick, *El surrealismo*, traducción de María Virginia Jaua Alemán, colección Popular, Fondo de Cultura Económica, México, 2004, 88 p.

III. Artículos sobre Juan Sánchez Peláez.

ACOSTA BELLO, Arnaldo, “*Animal de costumbre*”, *Tabla Redonda*, 2, Caracas, junio de 1959, p. 7.

AGUIRRE, Raúl Gustavo, “Juan Sánchez Peláez: En el misterio y la plenitud de la poesía”, *Extramuro*, 2, Caracas, mayo de 1973, pp. 68-71.

APPRATO, Roberto, “*Rasgos comunes* como alternativa significativa”, *Memoria del III Simposio de Docentes e Investigadores de la Literatura Venezolana*, dos tomos, Universidad de Los Andes, Mérida, 1978, pp. 392-400.

— “Los rasgos comunes de Juan Sánchez Peláez”, *El Nacional*, Caracas, 11 de noviembre de 1976, p. A-4.

ARMAND, Octavio, “La poesía de Juan Sánchez Peláez: Un discurso contra el método”, *Revista Nacional de Cultura*, 227, Caracas, octubre-diciembre de 1976, pp. 109-119.

ASTUDILLO, Rubén, “*Rasgos comunes*”, *Revista Nacional de Cultura*, 232, Caracas, julio-agosto de 1977, pp. 233-236.

BARRETO, Oswaldo, “La poética existencial de Juan Sánchez Peláez”, «Papel literario», *El Nacional*, Caracas, 10 de julio de 1952.

BRAVO, Víctor, “Elena o de la poesía”, «Papel literario», *El Nacional*, Caracas, 14 de abril de 1985.

— “Alucinado caracol azul” (Orfismo, subjetividad y perfección formal en la poesía de Juan Sánchez Peláez), *Imagen*, 4, año XXXVIII, Ministerio de Cultura de Venezuela, Caracas, 2005, pp. 16-21.

- BUSTAMANTE PULIDO, Silvia, “El surrealismo en Sánchez Peláez”, *Oriente universitario*, 47, año IX, Universidad de Oriente, Cumaná, Venezuela, febrero-marzo de 1971, pp. 27-28.
- CALZADILLA, Juan, “Juan Sánchez Peláez, a lomo de su caballo más viejo”, Banda Hispánica, *Jornal de Poesia*, São Paulo, Brasil, 2004.
- COBO BORDA, Juan Gustavo, “Juan Sánchez Peláez: La gracia de una revelación”, «Papel literario», *El Nacional*, Caracas, 17 y 24 de agosto de 1980.
- “La poesía de Juan Sánchez Peláez”, *Eco*, 228, Bogotá, octubre de 1980, pp. 637-651.
- COLMENARES, Miriam, “«Persistencia» de Juan Sánchez Peláez”, *Extramuros*, 10, Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1999.
- CRESPO, Luis Alberto, “Un día sea”, *El Nacional*, Caracas, 28 de abril de 1969.
- “*Rasgos comunes*: La clave de la poesía de Juan Sánchez Peláez”, «Papel literario», *El Nacional*, Caracas, 18 de enero de 1976.
- “Una tarde mía en el olvido / de mi día aún por llegar”, *Venezuela Internacional* (publicación de la misión permanente de la República Bolivariana de Venezuela), OEA, Caracas, 2003, p. 11.
- CUARTÍN, Pedro, “En el aire enrarecido de *Lo huidizo y permanente*”, *Solar*, 7, Mérida, julio-septiembre de 1991, pp. 21-24.
- DÁVALOS, Baica, “Retrato del poeta en el exilio”, *Ruido de nueces*, Universidad de Carabobo, Valencia-Caracas, 1974, pp. 53-60.
- DÁVILA ANDRADE, César, “Juan Sánchez Peláez: *Filiación oscura*”, *Revista Nacional de Cultura*, 180, abril-junio de 1967, p. 128.
- DÍAZ CASANUEVA, Humberto, “*Rasgos comunes* de Juan Sánchez Peláez”, *Revista Nacional de Cultura*, 225, Caracas, junio-julio de 1976, pp. 23-30.

- FABBIANI RUIZ, José, “Sobre el libro inicial de Sánchez Peláez”, *El Universal*, Caracas, 3 de febrero de 1952.
- GARCÍA ROBLES, Hugo, “Una interrogación esencial (Juan Sánchez Peláez, Premio Nacional de Literatura), suplemento cultural de *Últimas noticias*, Caracas, 21 de marzo de 1976, p. 25.
- GARCÍA VEGA, Lorenzo, “Rosamel del Valle: La araña que encontró un chileno”, *Agulha*, 31, Fortaleza-São Paulo, Brasil, 2002.
- “Juan Sánchez Peláez: El que arrojaba uvas ardientes”, *Agulha*, 38, Fortaleza-São Paulo, Brasil, 2004.
- GERBASI, Vicente, “Un poeta venezolano que sólo conocen algunos poetas”, «Papel literario», *El Nacional*, Caracas, 25 de junio de 1950.
- GERENDAS, Judit, “El círculo perfecto de Elena sobre el aire”, *Imagen*, 4, XXXVIII, Ministerio de Cultura de Venezuela, Caracas, 2005, pp. 6-11.
- GÓMEZ, Alarico, “*Elena y los elementos*”, «Papel literario», *El Nacional*, Caracas, 14 de febrero de 1952.
- GONZÁLEZ LEÓN, Adriano, “Sánchez Peláez”, «Papel literario», *El Nacional*, Caracas, 15 de junio de 1969.
- “Nueva poesía venezolana” (presentación y antología), *Libre*, 3, París, marzo-mayo de 1972, p. 92
- HERNÁNDEZ, Alberto, “Los rasgos comunes de Sánchez Peláez”, *Letralia*, 104, Cagua, 2004.
- JIMÉNEZ EMÁN, Ennio, “La mujer fugitiva de Juan Sánchez Peláez: *Elena y los elementos*”, «Papel literario», *El Nacional*, Caracas, 22 de noviembre de 1987.
- JIMÉNEZ EMÁN, Gabriel, “Juan Sánchez Peláez: El lugar de la revelación”, *Imagen*, 100-72 / 73, Caracas, diciembre de 1990-enero de 1991, pp. 10-11.

- JIMÉNEZ URE, Alberto, “Sánchez Peláez: La poesía cual pretexto”, *El universitario*, 6, Universidad de Los Andes, Mérida, 2 de octubre de 1985.
- LANDAETA, Luis Ramón, “Evocación de José Antonio Ramos Sucre con la prosa de Juan Sánchez Peláez”, *El Heraldo*, Caracas, 11 de marzo de 1951, p. 8.
- LEAL, Néstor, “El desdoblamiento de la conciencia”, *Imagen*, 47, Caracas, 15 al 30 de abril de 1969, p. 24.
- LEÓN, Eleazar, “Juan Sánchez Peláez: Poesía”, *Revista Nacional de Cultura*, 89, Caracas, noviembre-diciembre de 1985, pp. 201-202.
- LISCANO, Juan, “Juan Sánchez Peláez: *Elena y los elementos*”, *Revista Nacional de Cultura*, 89, Caracas, noviembre-diciembre de 1951, pp. 250-252.
- “Poesía venezolana” (sobre *Filiación oscura*), *Zona Franca*, 39, año III, segunda época, Caracas, noviembre de 1966, pp. 50-51.
- LÓPEZ ORTEGA, Antonio, “El pez vivo en la red”, *Escandalar*, volumen 5, número 4, Nueva York, octubre-diciembre de 1982, pp. 74-76.
- “Juan Sánchez Peláez”, *El Malpensante*, 51, Buenos Aires, 2003.
- MARTA SOSA, Joaquín, “Juan Sánchez Peláez. *Obra poética*”, *La estafeta del viento* (revista de poesía de la Casa de América), 6, Madrid, 2004.
- MENA, Jorge Luis, “Juan Sánchez Peláez y Rafael Cadenas, dos poetas venezolanos”, *Revista Nacional de Cultura*, 252, Caracas, enero-marzo de 1984, pp. 68-80.
- MENESES, Delia, “La desgracia fortuna del ‘poeta mayor’”, *Tal Cual*, Caracas, 9 de diciembre de 2003.
- MOGOLLÓN, Juan Ángel, “*Animal de costumbre*”, «Papel literario», *El Nacional*, Caracas, 19 de noviembre de 1959.
- MONTEJO, Eugenio, “La inmensa fábula de Sánchez Peláez”, «Papel literario», *El Nacional*, 1 de julio de 1973.

- “La aventura surrealista de Juan Sánchez Peláez”, *La ventana oblicua*, Universidad de Carabobo, Valencia-Caracas, 1974, pp. 151-160.
- “La aventura surrealista de Juan Sánchez Peláez”, Banda Hispânica, *Jornal de Poesia*, São Paulo, Brasil, 2003.
- “Adiós a Juan Sánchez Peláez”, *Letras Libres*, versión mexicana, febrero de 2004.
- MOSCA, Stefania, “Los ojos de Juan Sánchez Peláez”, *Venezuela Internacional* (publicación de la misión permanente de la República Bolivariana de Venezuela), OEA, 9, Caracas, noviembre de 2003.
- MÚJICA, Elio, “Juan Sánchez Peláez y la poesía actual”, «Papel literario», *El Nacional*, Caracas, 19 de marzo de 1959.
- NUÑO, Ana, “A propósito de la IX edición de la Semana Internacional de la Poesía. Para no adular a Juan Sánchez Peláez”, *Verbigracia*, Caracas, 17 de noviembre de 2001.
- “Juan Sánchez Peláez”, *Tinta china*, 3, Sevilla, 2003.
- OLIVEROS, Alejandro, “Las filiaciones de Juan Sánchez Peláez”, *Imagen*, 4, octubre-noviembre, año XXXVIII, Ministerio de Cultura de Venezuela, Caracas, 2005, pp. 22-26.
- ORTEGA, Julio, “Vivir en la palabra. Lectura de Juan Sánchez Peláez”, «Papel literario», *El Nacional*, Caracas, 29 de julio de 1990.
- “Literatura y futuridad”, *Folios*, 32, Caracas, mayo-julio de 1998.
- OSSOTT, Hanni, “Sánchez Peláez y su realidad mágica”, *Letras Nuevas*, 3, Asociación de Escritores Venezolanos, Caracas, marzo de 1970, pp. 9-10.
- PADRÓN, Leonardo, “Belleza... santa perra”, «Papel literario», *El Nacional*, Caracas, 27 de noviembre de 1988.

- “Juan Sánchez Peláez: Una poética bajo el látigo de oro”, *Escritura*, 21, Caracas, enero-junio de 1986, pp. 101-135.
- PALENZUELA, Juan Carlos, “De Sánchez Peláez a la cámara no hay sino instantes”, *Verbigracia*, 10 de noviembre de 2001.
- PALOMARES, Ramón, “Juan Sánchez Peláez: *Filiación oscura*”, *Cultura universitaria*, 92, Universidad Central de Venezuela, Caracas, julio-diciembre de 1966, p. 20.
- PARRA, Esdras, “Juan Sánchez Peláez: El poeta a caballo”, *Libros de Monte Ávila*, 12, Monte Ávila Editores, Caracas, abril de 1976, p. 5.
- PAZ CASTILLO, Fernando, “En torno a Juan Sánchez Peláez”, *El Nacional*, Caracas, 10 de abril de 1976, p. A-4.
- PÉREZ HUGGINS, Argenis, “Juan Sánchez Peláez: Tres constantes temáticas en su poesía”, *Nueva lectura crítica*, Universidad de Los Andes / Consejo de Publicaciones, Mérida, Venezuela, 1979, pp. 77-110.
- PÉREZ ORAMAS, Luis, “Juan Sánchez Peláez: Rasgo común, moderno rasgo”, *Juan Sánchez Peláez ante la crítica*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1994, pp. 267-274.
- RAMA, Ángel, “Cuatro poetas venezolanos”, *Plural*, 39, México, 15 de diciembre de 1974, pp. 31-33.
- RAMÍREZ, Cayetano, “Entrevista a Juan Sánchez Peláez”, suplemento cultural *Últimas noticias*, Caracas, 6 de junio de 1968.
- RAMÍREZ BARRETO, Francismar, *Imagen*, 4, año XXXVIII, Ministerio de Cultura de Venezuela, Caracas, 2005, pp. 14-15.
- RAMOS, José, “Juan Sánchez Peláez: Fragmentos sobre la vigilancia interior”, *Solar*, 7, segunda época, Mérida, julio-septiembre de 1991, pp. 17-19.
- ROCHA, Carlos, “Entre la creación y la realidad”, *Imagen*, 48, Caracas, mayo de 1969, pp. 6-7.

- “La poesía de Juan Sánchez Peláez”, *Juan Sánchez Peláez ante la crítica*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1994, pp. 275-287.
- ROJAS GUARDIA, Pablo, “*Rasgos comunes*”, *El Nacional*, Caracas, 15 de agosto de 1976, p. A-4.
- SALAZAR MARTÍNEZ, Francisco, “Presencia de Juan Sánchez Peláez”, «Papel literario», *El Nacional*, Caracas, 19 de noviembre de 1953.
- SANOJA, Jesús, “Juan Sánchez Peláez”, *El Nacional*, Caracas, 10 de septiembre de 1972.
- “Réquiem para un poder insomne”, «Papel literario», *El Nacional*, Caracas, 6 de diciembre de 1998.
- SEFAMÍ, Jacobo, “*Obra poética de Juan Sánchez Peláez*”, *Letras Libres*, versión española, junio de 2005.
- SILVA, Ludovico, “Juan Sánchez Peláez: *Filiación oscura*”, *El Nacional*, Caracas, 16 de noviembre de 1966, p. C-1.
- “*Rasgos comunes*”, *El Nacional*, Caracas, 13 de enero de 1976, p. A-4.
- “Un premio justo”, *El Nacional*, Caracas, 31 de marzo de 1976, p. C-1.
- “Juan Sánchez Peláez: Lo real y lo ilusorio”, *Escritura*, 1, Caracas, enero-junio, 1976, pp. 96-114.
- SUBERO, Efraín, “*Animal de costumbre*”, *Norte franco. Prosas 1958-1960*, Cuadernos de la Asociación de Escritores Venezolanos, 112, Caracas, 1961, pp. 87-90.
- SUCRE, Guillermo, “Juan Sánchez Peláez: *Animal de costumbre*”, *Sardio*, 5-6, Caracas, enero-abril de 1959, pp. 411-412.
- “La metáfora del silencio”, *Revista Nacional de Cultura*, 216, Caracas, septiembre-octubre 1974, pp. 47-57.

- UGALDE, Pedro, “Ramos Sucre y Sánchez Peláez”, «Papel literario», *El Nacional*, Caracas, 22 de abril de 1951.
- “*Elena y los elementos*”, *Cultura universitaria*, 29, Universidad Central de Venezuela, Caracas, enero-febrero de 1952, pp. 87-92.
- URRELLO, Antonio, “Una dirección en la poesía de Juan Sánchez Peláez”, *Imagen*, 67, Caracas, 3 al 10 de octubre de 1972, pp. 5-7.
- VELÁZQUEZ, Ana María, “Orfandad del animal de costumbre. Homenaje al poeta Juan Sánchez Peláez”, *Kalathos*, XV, Caracas, diciembre de 2003.
- VESTRINI, Miyó, “Juan Sánchez Peláez: Entre abismos y plenitudes”, «Papel literario», *El Nacional*, Caracas, 17 de octubre de 1982.
- YÉPEZ AZPARREN, José Antonio, “*Por cuál causa o nostalgia*”, *Letra continua*, 2-3, año 1, Fundacultura, Barquisimeto, marzo-agosto de 1982, p. 114.

IV. Obras de tema iberoamericano.

- ARETA Marigó, Gema; Le Corre, Hervé; Suárez, Modesta; Vives, Daniel; eds., *Poesía hispanoamericana: Ritmo(s) / Métrica(s) / Ruptura(s)*, Editorial Verbum, Madrid, 1999, 291 p.
- ARGUEDAS, José María, *El dolor cósmico en la poesía quechua*, Editorial Universitaria de Buenos Aires, Buenos Aires, 1965.
- BIRKENMAIER, Anke, *Alejo Carpentier y la cultura del surrealismo en América Latina*, colección Nexos y Diferencias, Editorial Iberoamericana / Vervuert, Madrid-Frankfurt, 2006, 292 p.

- CUARTÍN, Pedro, “Orfismo y tenebrario en la poesía de Juan Sánchez Peláez” (tesis de grado para optar a la Maestría en Literatura Hispanoamericana), Universidad Simón Bolívar, Caracas, 1989.
- FERRARI, Américo, *El bosque y sus caminos. Estudios sobre poesía y poéticas hispanoamericanas*, Pre-Textos, Valencia, 1993, 222 p.
- FORSTER, Merlin H., *Historia de la poesía hispanoamericana*, Clear Creek, The American Hispanist, Indiana, EEUU, 1981.
- FRANCO, Jean, *Historia de la literatura hispanoamericana*, traducción de Carlos Pujol, Ariel, Barcelona, 1993, 480 p.
- GARCÍA Gallego, Jesús, *La recepción del surrealismo en España, 1924-1931. La crítica de las revistas literarias en castellano y catalán*, serie Interdisciplinar, Antonio Ubago, Granada, 1984, 166 p.
- *Bibliografía y crítica del surrealismo y la generación del veintisiete*, Diputación Provincial de Málaga, Málaga, 1989, 112 p.
- LARREA, Juan, *Del surrealismo a Macchu Picchu*, serie del volador, Joaquín Mortiz, México, 1967.
- *César Vallejo y el surrealismo*, colección Visor Literario, Visor Libros / Alberto Corazón, Madrid, 1976, 280 p.
- *Ángulos de visión*, edición de Cristóbal Serra, colección Marginales, Tusquets Editores, Barcelona, 1979, 480 p.
- LAUER, M., OQUENDO A., *Surrealistas y otros peruanos insulares*, Ocnos / Llibres de Sinera, Barcelona, 1973, 208 p.
- LE CORRE, Hervé, *Poesía hispanoamericana posmodernista*, Biblioteca Románica Hispánica, Gredos, Madrid, 2001, 424 p.

- LISCANO, Juan, *Panorama de la literatura venezolana actual*, Publicaciones Españolas de la Secretaría General de la OEA, Caracas, 1973, 414 p.
- MARTÍNEZ Ferrer, Héctor, *Ultraísmo, creacionismo, surrealismo: Análisis textual*, colección Analecta Malacitana / Anejos, Universidad de Málaga, 1999, 262 p.
- MEDINA, José Ramón, *50 años de literatura venezolana*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1969, 319 p.
- *Ochenta años de literatura venezolana*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1981, 476 p.
- MONTEJO, Eugenio, *La ventana oblicua*, Universidad de Carabobo, Valencia-Caracas, 1974.
- ONÍS, Carlos Marcial de, *El surrealismo y cuatro poetas de la generación del 27: ensayo sobre extensión y límites del surrealismo en la generación del 27*, José Porrúa Turanzas Editor, Madrid, 1974, 299 p.
- RAMOS, José, ed., *Juan Sánchez Peláez ante la crítica*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1994, 325 p.
- ROWE, William, *Hacia una poética radical. Ensayos de hermenéutica cultural*, colección Estudios Culturales, Beatriz Viterbo Editora / Mosca Azul Editores, Rosario, Argentina, 1996, 256 p.
- SCHNEIDER, Luis Mario, *México y el surrealismo 1925-1950*, Arte y Libros, México, 1978, 246 p.
- SCHWARTZ, Jorge, *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, colección Tierra Firme, Fondo de Cultura Económica, México, 2002, 748 p.
- SIEBENMANN, Gustav, *Poesía y poéticas del siglo XX en la América Hispana y el Brasil*, Biblioteca Románica Hispánica, Gredos, Madrid, 1997, 506 p.

- SKIRIUS, John, comp., *El ensayo hispanoamericano del siglo XX*, colección Tierra Firme, Fondo de Cultura Económica, México, 1997, 640 p.
- SUCRE, Guillermo, *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana*, Fondo de Cultura Económica, México, 1985, 396 p.
- ÚZQUIZA, José Ignacio, *La diosa ambarina. Emilio Adolfo Westphalen y la creación poética*, Universidad de Extremadura / Caja Duero, Cáceres, 2001, 192 p.
- VERANI, Hugo J., *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (Manifiestos, proclamas y otros escritos)*, Fondo de Cultura Económica, México, 1990.
- WESTPHALEN, Emilio Adolfo, *Escritos varios. Sobre arte y poesía*, colección Tierra Firme, Fondo de Cultura Económica, Lima, 1997, 436 p.
- YURKIEVICH, Saúl, *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*, Barral Editores, Barcelona, 1978, 286 p.

V. Artículos sobre el tema.

- ARGUEDAS, José María, “Puquio, una cultura en proceso de cambio”, *Formación de una cultura nacional indoamericana*, Siglo XXI Editores, México, 1989, pp. 34-79.
- BALLART, Pere, “Una elocuencia en cuestión, o el *ethos* contemporáneo del poeta”, *Signa*, 14, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Facultad de Filología, 2005, pp. 73-103.
- BORGESON, Paul W., “Una nueva manera de decir las cosas: Entrevista con Juan Calzadilla”, *Lamigal*, 5, Caracas, 1984.
- “(Sur) Realismo en la poesía venezolana del ‘58”, AIH, Actas X, Centro Virtual Cervantes, 1989.

- CABO ASEGUINOLAZA, Fernando, “La enunciación lírica y la *actio* retórica”, *Investigaciones Semióticas III. Retórica y lenguajes*, volumen 1, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1990, pp. 215-224.
- CLIFFORD, James, “On Ethnographic Surrealism”, *The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*, Cambridge, Mass. / London, UK, Harvard University Press, 1988, pp. 117-152.
- COMBE, Dominique, “La referencia desdoblada: El sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía”, *Teorías sobre la lírica*, Fernando Cabo Aseguinolaza, ed., Serie Lecturas, Bibliotheca Philologica, Arco Libros, Madrid, 1999, pp. 127-153.
- CRUZ, Francisco José, “Entrevista a Eugenio Montejo”, *Hablar / Falar de poesia* (revista hispano / portuguesa de poesía), 5, Lisboa, 2002, pp. 1, 9-10.
- GRACQ, Julien, “Plénièrement”, *André Breton et le mouvement surréaliste, La Nouvelle Revue Française*, 172, avril 1967.
- GUERRERO, Altener, “Teófilo Cid o la razón ardiente”, *Boletín de la Universidad de Chile*, 106, Santiago de Chile, octubre de 1970.
- KRISTEVA, Julia, “Para introducir a la melancolía” (entrevista de Dominique Gibault), *Zona Erógena*, 20, 1994.
- LÓPEZ ORTEGA, Antonio, “Contra la barbarie: Cadenas, Montejo, Pantin, Álvarez”, *animal sospechoso* (revista de poesía), 3, Barcelona, 2005, pp. 46-51.
- LÓPEZ PARADA, Esperanza, “La escritura hecha añicos”, *Babelia*, 753, El País, 29 de abril de 2006, p. 10.
- MARTINS, Floriano, “El surrealismo en la mesa. Diálogo con Susana Wald y Ludwig Zeller”, *Agulha*, Fortaleza-São Paulo, Brasil, octubre de 2002.
- “Una entrevista con Luis Alberto Crespo”, *Verbo*, 21, Brasilia-Salvador, enero de 2005.

- MERQUIOR, José Guilherme, “Naturaleza de la lírica”, *Teorías sobre la lírica*, Fernando Cabo Aseguinolaza, ed., Serie Lecturas, Bibliotheca Philologica, Arco Libros, Madrid, 1999, pp. 85-101.
- MORALES TORO, Leónidas, “La contemporaneidad en la poesía venezolana: Esquema de su proceso”, *Revista de crítica literaria latinoamericana*, Lima, 1981.
- ORTEGA, Julio, “Literatura y futuridad”, *Analítica*, Caracas, septiembre de 2002.
- PÉREZ PERDOMO, Francisco, “Poesía venezolana en los últimos años”, *Ínsula*, 272 y 273, Madrid, 1968.
- “Poesía venezolana de los últimos años”, *Ínsula*, Madrid, julio-agosto de 1969.
- POZUELO YVANCOS, José María, “¿Enunciación lírica?”, *Diálogos Hispánicos*, 21, *Teoría del poema: La enunciación lírica*, Ediciones Rodopi, 1998, Amsterdam-Atlanta, 1998, 354 p.
- ROMERO, Julio, “*Nullum magnum ingenium sine mixtura dementiae*: El mito del genio y la locura”, *Arte, individuo y sociedad*, 7, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1995, pp. 123-138.
- SUCRE, Guillermo, “Sobre poesía venezolana”, *Revista Nacional de Cultura*, 161, Caracas, noviembre-diciembre de 1963, pp. 225-246.
- “Nuevos poetas venezolanos”, *Nuevo Mundo*, 19, París, enero de 1968, pp. 225-246.
- TAIPE, Godofredo, “Los mitos. Consensos, aproximaciones y distanciamientos teóricos”, *Gaceta de Antropología*, Universidad de Granada, 20, 2004.
- TOVAR, Paco, “Ciertos registros románticos en *Altazor*, de Vicente Huidobro... quizás”, *Actas del XXIX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, Promociones y Publicaciones Universitarias, Barcelona, 1994, pp. 1171-1182.

- USANDIZAGA, Helena, “Cultura andina y cultura occidental en la literatura”, *Actas del XXIX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, Promociones y Publicaciones Universitarias, Barcelona, 1994, pp. 1193-1201.
- “Versiones peruanas del surrealismo poético”, *Arrabal*, 1, Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos, Universitat de Lleida, 1998, pp. 251-256.
- “*Poesía no dice nada*: Una aproximación al ritmo semántico”, *Signa*, 12, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Facultad de Filología, 2003, pp. 649-669.
- “La inmolación y la lucidez: El sujeto de *La tortuga ecuestre*”, en COYNÉ André y ORTEGA Julio, eds., César Moro, *Obra poética completa*, Poitiers, ALLCA XX, en prensa.
- “La poesía de César Moro y Emilio Adolfo Westphalen. El surrealismo americano”, trabajo inédito. (2007)
- VERA, Elena, “Los adelantados”, *Flor y canto: 25 años de poesía venezolana (1958-1983)*, Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia, Caracas, 1985, pp. 25-27.
- WELLEK, René, “La teoría de los géneros, la lírica y el *Erlebnis*”, *Teorías sobre la lírica*, Fernando Cabo Aseguinolaza, ed., Serie Lecturas, Bibliotheca Philologica, Arco Libros, Madrid, 1999, pp. 25-54.
- WESTPHALEN, Emilio Adolfo, “Digresión sobre surrealismo y sobre César Moro entre los surrealistas”, Coloquio internacional *Avatares del surrealismo en el Perú y en América Latina* (Lima, 3-5 juillet 1990), *Travaux de l'Institut Française d'Études Andines / Pontificia Universidad Católica*, 71, Lima, 1992, pp. 203-216.
- WESTPHALEN, Yolanda, “César Moro: La poética del ritual y la escritura mítica de la modernidad”, Biblioteca Digital Andina, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, pp. 65-75.

VI. Teoría poética y estudios críticos.

ALONSO, Amado, *Poesía y estilo de Pablo Neruda*, Biblioteca Románica Hispánica, Gredos, Madrid, 1997, 385 p.

ALONSO, Dámaso, *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Biblioteca Románica Hispánica, Gredos, Madrid, 1950, 672 p.

AUDEN, W. H., *La mano del teñidor*, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2001, 350 p.

BACHELARD, Gaston, *La poética del espacio*, colección Breviarios, Fondo de Cultura Económica, México, 1986, 283 p.

— *El aire y los sueños*, traducción de Ernestina de Champourcin, colección Breviarios, Fondo de Cultura Económica, México, 1989, 328 p.

BALLART, Pere, *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, Quaderns Crema, Barcelona, 1994, 562 p.

— *El contorno del poema. Claves para la lectura de poesía*, El Acantilado, Barcelona, 2005, 387 p.

BARTRA, Roger, *Cultura y melancolía. El mito de la melancolía: literatura y ciencia en el Siglo de Oro*, Anagrama, Barcelona, 2001, 272 p.

BÉGUIN, Albert, *El alma romántica y el sueño*, colección Lengua y Estudios Literarios, Fondo de Cultura Económica, México, 1954, 500 p.

BOLLACK, Jean, *Sentido contra sentido*, Conversaciones con Patrick Llored, traducción de Ana Nuño, Arena Libros, Barcelona, 2004, 208 p.

— *Poesía contra poesía. Celan y la literatura*, Editorial Trotta, Madrid, 2005, 576 p.

- BOUSOÑO, Carlos, *Teoría de la expresión poética*, tomo I, Biblioteca Románica Hispánica, Gredos, Madrid, 1970, 483 p.
- *Teoría de la expresión poética*, tomo II, Biblioteca Románica Hispánica, Gredos, Madrid, 1970, 392 p.
- *El irracionalismo poético. El símbolo*, Biblioteca Románica Hispánica Gredos, Madrid, 1977, 457 p.
- *Superrealismo poético y simbolización*, Biblioteca Románica Hispánica Gredos, Madrid, 1979, 539 p.
- CABO ASEGUINOLAZA, Fernando, ed., *Teorías de la lírica*, Serie Lecturas, Bibliotheca Philologica, Arco Libros, Madrid, 1999, 287 p.
- CAPOTE Benot, José María, *El surrealismo en la poesía de Luis Cernuda*, Anales de la Universidad Hispalense, serie Filosofía y Letras, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1976, 290 p.
- CERNUDA, Luis, *Prosa completa*, Barral Editores, Barcelona, 1975, 1611 p.
- CLIFFORD, James, *Dilemas de la cultura: Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*, traducción de Carlos Reynoso, serie Hombre y Sociedad, Gedisa, Barcelona, 1995, 429 p.
- COHEN, Jean, *Estructura del lenguaje poético*, traducción de Martín Blanco, Biblioteca Románica Hispánica, Gredos, Madrid, 1974, 226 p.
- *El lenguaje en la poesía. Teoría de la poeticidad*, traducción de Soledad García Mouton, Biblioteca Románica Hispánica, Gredos Madrid, 1982, 260 p.
- COLODRO, Max, *El silencio en la palabra. Aproximaciones a lo innombrable*, Siglo XXI Editores, México, 2004, 118 p.
- CROCE, Benedetto, *La poesía*, Emecé, Buenos Aires, 1954, 113 p.

- CHIRINOS, Eduardo, *La morada del silencio*, Fondo de Cultura Económica, México, 1999, 259 p.
- ELIADE, Mircea, *Mito y realidad*, Labor, Bogotá, 1994.
- ELIOT, T.S., *Sobre poesía y poetas*, traducción de Marcelo Cohen, Icaria Editorial, Barcelona, 1992, 304 p.
- EMERSON, Ralph Waldo, *Ensayos*, Editorial Porrúa, México, 1999, 252 p.
- EMPSON, William, *Seven Types of Ambiguity*, Penguin, Harmondsworth, 1974.
- FERRATÉ, Juan, *Dinámica de la poesía*, Seix Barral, Barcelona, 1982, 459 p.
- FRAZER, Sir James George, *La rama dorada. Magia y religión*, versión de Elizabeth y Tadeo I. Campuzano, Fondo de Cultura Económica, México, 1965, 864 p.
- FRIEDRICH, Hugo, *Structure de la poésie moderne*, Le Livre de Poche, Librairie Générale Française, Paris, 2004, 320 p.
- GADAMER, Hans-Georg, *Poema y diálogo*, Gedisa, Barcelona, 1999, 160 p.
- GIL DE BIEDMA, Jaime, *El pie de la letra* (Ensayos completos, 1955-1979), Crítica, Barcelona, 1980.
- GILI GAYA, Samuel, *El ritmo en la poesía contemporánea*, Universidad de Barcelona, Barcelona, 1956, 63 p.
- HAMBURGER, Käte, *La lógica de la literatura*, traducción de José Luis Arantegui, Visor, Madrid, 1995.
- HAMBURGER, Michael, *La verdad de la poesía. Tensiones en la poesía moderna de Baudelaire a los años sesenta*, Lengua y Estudios Literarios, Fondo de Cultura Económica, México, 1991, 345 p.
- HERRERA, Fernando de, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, edición de Inoria Pepe y José María Reyes, Letras Hispánicas, Cátedra, Madrid, 2001, 1136 p.

- HOLGUÍN, Andrés, *Las formas del silencio y otros ensayos*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1969.
- JOHNSON, W. R., *The Idea of Lyric: Lyric Modes in Ancient and Modern Poetry*, University of California Press, Berkeley, 1986, 226 p.
- KAYSER, Wolfgang, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, traducción de María D. Mouton y V. García Yebra, Gredos, Madrid, 1970, 594 p.
- KRISTEVA, Julia, *La révolution du langage poétique*, Éditions du Seuil, Paris, 1974.
— *Soleil Noir. Dépression et Mélancolie*, Gallimard, Paris, 1987, 272 p.
- LANDA, Josú, *Más allá de la palabra. Para la topología del poema*, La Casa de Bello, Caracas, 1997, 243 p.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, *La alfarera celosa*, Paidós, Barcelona, 1986, 213 p.
- MAY, Hilda R., *La poesía de Gonzalo Rojas*, Hiperión, Madrid, 1991, 501 p.
- MOLHO, Maurice, *Semántica y poética*, Crítica, Barcelona, 1978.
- MONTALE, Eugenio, *De la poesía*, colección Poéticas, Pre-Textos, Valencia, 1995, 224 p.
- PAGNINI, Marcelo, *Estructura literaria y método crítico*, traducción de Carlos Manzano, Crítica y Estudios Literarios, Cátedra, Madrid, 1975, 268 p.
- PAZ, Octavio, *El arco y la lira*, colección Lengua y Estudios Literarios, Fondo de Cultura Económica, México, 1982, 307 p.
- PLA, Maurici, *Sobre la imaginació analògica: Lautréamont, Breton, Roussel*, Assaig, Quaderns Crema, Barcelona, 2003, 184 p.
- POE, Edgar Allan, *La filosofía de la composición y el principio poético*, Libros de Langre, San Lorenzo del Escorial, 2002, 162 p.
- RAYMOND, Jean, *Lectures du désir. Nerval, Lautréamont, Eluard, Apollinaire*, Éditions du Seuil, Paris, 1977, 188 p.

- RICOEUR, Paul, *La metáfora viva*, traducción de Agustín Neira, Editorial, Trotta, Madrid, 2001, 434 p.
- RIFFATERRE, Michael, *Sémiotique de la poésie*, traduit de l'américain par Jean Jacques Thomas, Éditions du Seuil, Paris, 1978, 258 p.
- SCHLEGEL, Friedrich, *Poesía y filosofía*, Alianza, Madrid, 1994, 176 p.
- SCHOENTJES, Pierre, *La poética de la ironía*, Crítica y Estudios Literarios, Cátedra, Madrid, 2003, 284 p.
- SERRANO SANZ, Emilio, *Mitología del poema*, Editorial Coloquio, Centro de Análisis de Lecturas, Madrid, 1986, 184 p.
- SICARD, Alain, *El pensamiento poético de Pablo Neruda*, Biblioteca Románica Hispánica, Gredos, Madrid, 1981, 648 p.
- SPITZER, Leo, *Lingüística e historia literaria*, Biblioteca Románica Hispánica, Gredos, Madrid, 1989, 306 p.
- *Estilo y estructura en la literatura española*, Crítica, Barcelona, 1980, 344 p.
- STEINER, George, *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre literatura, el lenguaje y lo inhumano*, Gedisa, Barcelona, 1982, 400 p.
- SZONDI, Peter, *Introduction à la herméneutique littéraire*, CERF, Paris, 1999, 154 p.
- TRIONE, Aldo, *Ensoñación e imaginario. La estética de Gaston Bachelard*, Tecnos, Madrid, 1989, 139 p.
- VALENTE, José Ángel, *Las palabras de la tribu*, Tusquets Editores, Barcelona, 1994, 257 p.
- *Variaciones sobre el pájaro y la red* precedido de *La piedra y el centro*, Tusquets Editores, Barcelona, 1995, 292 p.
- *Cuaderno de versiones*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2002, 488 p.

VALÉRY, Paul, *Teoría poética y estética*, traducción de Carmen Santos, La Balsa de la Medusa, Visor Libros, Madrid, 1998, 208 p.

WELLEK, René y WARREN, Austin, *Teoría literaria*, traducción de José María Gimeno, Biblioteca Románica Hispánica, Gredos, Madrid, 1985, 432 p.

XIRAU, Ramón, *Palabra y silencio*, Siglo XXI Editores, México, 1968, 152 p.

ZAMBRANO, María, *Obras reunidas*, Aguilar, Madrid, 1971, 370 p.

— *Filosofía y poesía*, Fondo de Cultura Económica, México, 1987, 121 p.

— *El hombre y lo divino*, Siruela, Madrid, 1992, 378 p.

ZUMTHOR, Paul, *Langue, texte, énigme*, Collection Poétique, Éditions du Seuil, Paris, 1975, 272 p.

VII. Teoría general y obras de consulta.

ARISTÓTELES, “Problemata”, *The Complete Works of Aristotle*, vol. II, ed. Jonathan Burnes, trad. E.S. Foster, Princeton, 1984.

BAEHR, Rudolf, *Manual de versificación española*, traducción de K. Wagner y F. López Estrada, Biblioteca Románica Hispánica, Gredos, Madrid, 1984, 444 p.

BARNES, Jonathan, *Los presocráticos*, traducción de Eugenia Martín López, Cátedra, Madrid, 2000, 736 p.

BERISTÁIN, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, Porrúa, México, 1998, 520 p.

BIEDERMANN, Hans, *Diccionario de símbolos*, Paidós, Barcelona, 1993, 575 p.

BONNÍN VALLS, Ignacio, *La versificación española. Manual crítico y práctico de métrica*, Octaedro, Barcelona, 1996, 96 p.

CIRLOT, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Ediciones, Siruela, Madrid, 1997, 524 p.

- CADOGAN, León, *La literatura de los guaraníes*, Joaquín Mortiz, México, 1965.
- DICCIONARIO de la Real Academia de la Lengua Española, 2 tomos, Espasa Calpe, Madrid, 2001.
- ELIADE, Mircea, *Shamanism, Archaic Techniques of Ecstasy*, Princeton University Press, 1964.
- *Mito y realidad*, traducción de Luis Gil, Editorial Labor, Barcelona, 1992, 228 p.
- *Mito y realidad*, Editorial Labor, Bogotá, 1994.
- FERRATER MORA, José, *Diccionario de filosofía*, 4 tomos, Alianza Editorial, Madrid, 1981.
- FILORAMO, Giovanni, *Diccionario Akal de las Religiones*, traducción de María Teresa Robert Rogla, Akal Ediciones, Madrid, 2001.
- GALEANO, Eduardo, *Memoria del fuego*, I, “Los nacimientos”, Siglo XXI Editores, Madrid, 2005, 348 p.
- GENETTE, Gérard, *Figures, I, II, III*, Éditions du Seuil, Paris, 1966, 1969, 1972.
- *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Éditions du Seuil, Paris, 1982.
- *Ficción y dicción*, traducción de Carlos Manzano, Lumen, Barcelona, 1993, 122 p.
- GRANADA, Daniel, *Supersticiones del río de la Plata*, Guillermo Kraft, Buenos Aires, 1947.
- GUSS, David M., *The Language of the Birds*, North Point Press, 1985.
- HISTORIA breve de la retórica, José Antonio Hernández Guerrero y María del Carmen García Tejera, Editorial Síntesis, colección Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, Madrid, 1994, 222 p.
- IMPELLUSO, Lucia, *La naturaleza y sus símbolos. Plantas, flores y animales*, traducción de José Ramón Monreal, Electa, Barcelona, 2005, 384 p.
- MACRÍ, Oreste, *Ensayo de métrica sintagmática*, Gredos, Madrid, 1969, 289 p.

- MARCHESE, Angelo y Joaquín Forradellas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Ariel, Barcelona, 2000, 447 p.
- MARTÍNEZ, José A., *Manual básico de ortografía*, Biblioteca Práctica del Idioma Español, Nobel / Universidad de Oviedo, Oviedo, 2004, 261 p.
- MILLER, Paul Allen, *Lyric Texts and Lyric Consciousness. The Birth of a Genre from Archaic Greece to Augustan Rome*, Taylor & Francis Ltd, Routledge, 1994, 208 p.
- MOLINER, María, *Diccionario de uso del español*, 2 tomos, Gredos, Madrid, 1998.
- MOLINOS, Miguel de, *Guía espiritual*, prólogo y notas de José Ángel Valente, Alianza Editorial, Madrid, 1989, 257 p.
- MORALES, Ernesto, *Leyendas guaraníes*, El Ateneo, Buenos Aires, 1929.
- MORIER, Henri, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Presses Universitaires de France, Paris, 1975, 1210 p.
- NAVARRO TOMÁS, Tomás, *Métrica española*, Labor, Barcelona, 1991, 581 p.
— *Arte del verso*, Visor Libros, Madrid, 2004, 187 p.
- ORTOGRAFÍA de la Lengua Española, Real Academia Española / Espasa Calpe, Madrid, 1999, 162 p.
- PIGEAUD, Jackie, *Aristóteles. El hombre de genio y la melancolía. Problema XXX, 1*, traducción de Cristina Serna, Quaderns Crema, Barcelona, 1996.
- PLATÓN, *El banquete, Fedón y Fedro*, traducción y presentaciones de Luis Gil, Punto Omega, Editorial Labor, Barcelona, 1975, 382 p.
- PLATÓN, *República, Diálogos*, IV, introducción, traducción y notas de Conrado Eggers Lan, Gredos, Madrid, 1986, 504 p.
- QUILIS, Antonio, *Métrica española*, Ariel, Barcelona, 2003, 235 p.
- RECINOS, Adrián, *Popol Vuh. Las antiguas historias del Quiché*, Fondo de Cultura Económica, México, 1976.

- RETÓRICA general, Grupo μ , Paidós, Madrid, 1987, 316 p.
- SATURNO y la melancolía, R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, Alianza Editorial, Madrid, 1991, 427 p.
- SEJOURNÉ, Laurette, *América Latina*, I, *Antiguas culturas precolombinas*, Siglo XXI Editores, Madrid, 1978.
- *Pensamiento y religión en el México antiguo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1957.
- TIBÓN, Gutierre, *Historia del nombre y de la fundación de México*, Fondo de Cultura Económica, México, 1975.
- VEGA, Garcilaso de la, *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas. Obras completas del poeta acompañadas de los textos íntegros de los comentarios de El Brocense, Fernando de Herrera, Tamayo de Vargas y Azara*, Gredos, Madrid, 1972, 699 p.

VIII. Obras de creación.

- ALBERTI, Rafael, *Con la luz primera. Antología de verso y prosa (1920-1996)*, María Asunción Mateo, ed., Edaf, Madrid, 2002, 376 p.
- ARRÁIZ LUCCA, Rafael, ed., *Veinte poetas venezolanos del siglo XX*, Contraloría General de la República, Caracas, 1999, 270 p.
- *Poesía venezolana: Antología esencial*, colección La estafeta del viento, AECI / Casa de América / Visor Libros, Madrid, 2005, 323 p.
- BORGES, Jorge Luis, *Manual de zoología fantástica*, colección Breviarios, Fondo de Cultura Económica, México, 1999, 160 p.
- BRETON, André, *Los pasos perdidos*, traducción de Miguel Veyrat, colección El Libro de Bolsillo, Alianza, Madrid, 1972, 158 p.

- y Philippe Soupault, *Los campos magnéticos*, traducción de Francesc Parcerisas, Cuadernos Marginales, Tusquets, Barcelona, 1976, 91 p.
- *Nadja*, edición y traducción de José Ignacio Velázquez, colección Letras Universales, Cátedra, Madrid, 1997, 245 p.
- EL PLACER y la zozobra. El oficio de escritor*, Universidad Nacional Autónoma de México, ciudad de México, 1996, 234 p.
- ÉLUARD, Paul, *Poesía*, selección, traducción y notas de Raúl Gustavo Aguirre, Poesía Buenos Aires, Buenos Aires, 1953, 79 p.
- LAS ÍNSULAS extrañas. Antología de la poesía en lengua española (1950-2000)*, E. Milán, A. Sánchez Robayna, J. Á. Valente y B. Varela, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, Barcelona, 2002, 1024 p.
- LAUTRÉAMONT, Conde de, *Obras completas*, introducción, traducción y notas de Aldo Pellegrini, Argonauta, Barcelona, 1979, 315 p.
- LÓPEZ VELARDE, Ramón, *Obras*, Biblioteca Americana, Fondo de Cultura Económica, México, 1991, 879 p.
- MALLARMÉ, Stéphane, *Oeuvres complètes*, La Pléiade, Paris, 1999, 1600 p.
- MARTA Sosa, Joaquín, *Poetas y poéticas de Venezuela (Antología 1876-2002)*, Bartleby Editores, Madrid, 2003, 260 p.
- MONTAIGNE, Michel de, *Les Essais*, Presses Universitaires de France, Paris, 1965, 1389 p.
- ORLÉANS, Charles de, *En la forêt de langue attente*, NRF / Gallimard, Paris, 2001, 210 p.
- ORTEGA, Julio, *Antología de poesía hispanoamericana actual*, Siglo XXI Editores, México, 1998, 505 p.
- PERSE, Saint-John, *Amers*, Gallimard, Paris, 2001, 192 p.

- RAMOS SUCRE, José Antonio, *Obra completa*, prólogo de José Ramón Medina, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1980, 589 p.
- *Las formas del fuego*, Siruela, El ojo sin párpado, Madrid, 1988, 541 p.
- *Obra poética*, coordinadora Alba Rosa Hernández Bossio, ALLCA, Madrid, 2001, 1178 p.
- RIMBAUD, Arthur, *Oeuvres complètes*, Classiques Modernes, Livre de Poche, Paris, 1999, 1039 p.
- *Obra poética completa*, traducción de Miguel Casado y Eduardo Moga, DVD Ediciones, Barcelona, 2007, 432 p.
- WESTPHALEN, Emilio Adolfo, *Bajo las zarpas de la quimera*, Alianza, Madrid, 1991, 264 p.



Juan Sánchez Peláez

Fuente: Revista *Monte Ávila*, 28.