



El centro fijo de una llama inmóvil

Jorge Luis Mena

*Escuela de Letras, Facultad de Humanidades y Educación,
Universidad del Zulia. Maracaibo, Venezuela*

Resumen

Búsqueda y exploración del otro, de lo otro, la poesía definitivamente aborda el mundo y su problematicidad. Este trabajo –que quiere explorar en el centro mismo del lenguaje de la poesía y de lo poético– se propone un trato íntimo e intenso con la Palabra y las palabras, que componen el discurso estético que reconocemos como poesía. Tomando como eje central una apelación al lenguaje de uno de los mayores poetas venezolanos, Juan Sánchez Peláez, al propio tiempo nuestra reflexión no se detiene sólo allí, sino que busca e indaga en otros poetas y en otros discursos poéticos, aquello que se ha dado en llamar naturaleza de la poesía, naturaleza de lo literario, indagaciones que no desdeñan movimientos tan importantes como el surrealismo, clave para entender la poesía moderna y la modernidad como patrón cultural y como canon estético.

Palabras clave: Poesía, lo poético, naturaleza de la poesía y del poema, modernidad, surrealismo, vanguardismo.

The Fixed Center of an Immobile Flame

Abstract

In the search for and exploration of the other, from the other; poetry definitely comments on the world and its problematic. This paper wishes to explore the very center of poetic language and what is poetry- and proposes an intimate and intense treatment of the word and the words that make up the aesthetic discourse we recognize as poetry. As the central axis of this discussion we appeal to the language of one of the greatest Venezuelan poets, Juan Sanchez Pelaez, and at the same time this reflection does not stop there, but searches and questions in other poets and poetic discourse that which has been called the nature of poetry, of what is literary, questions that do not overlook such important movements as surrealism, which is key to the understanding of modernity as a cultural pattern and an aesthetic whiteness.

Key words: Poetry, poetic, the nature of poetry and the poem, modernity, surrealism, vanguardism.

Acerca de la poesía

La poesía, que es un decir esencial, es también un lenguaje del ser.

El concepto de “ciudad moderna” es opuesto al desarrollo de la propia naturaleza humana. Ciudades modernas: lugares colmenas hechas para la despersonalización, para la deshumanización, para la “robotización” del hombre, que ya no se reconoce en su *hábitat*.

La poesía, que es el lenguaje de la revelación, estimula en el hombre su capacidad crítica, lo hace más lúcido, le recuerda constantemente de qué está hecho el hombre: de palabras, de

carne verbal, que son las que edifican el poema y brillan en él.

La vida del hombre, pues, está amenazada en la ciudad moderna.

¿Cuál es la naturaleza del poema? Ser sólo palabras, ésa es su naturaleza. Pero palabras que se trascienden a sí mismas; que no sólo *significan*, sino que *son*, es decir, que hablan “el lenguaje del ser”.

La poesía descubre nuestra naturaleza en un mundo cada vez más desdibujado, mistificado, espurio e “irreal”, *monstruosamente irreal*.

¿Cuál es el “mensaje”, si alguno tiene, de la poesía? ¿Qué dice la poesía?

La poesía habla de nuestras carencias, de nuestros vacíos, imperfecciones, de nuestra problematidad en un mundo que nos resulta hostil, porque agrede al poeta, al hombre sensible.

Pero la poesía también es el lenguaje de la plenitud, en el sentido de que es el lenguaje de la imaginación y el deseo: a través del deseo, nos reconocemos en nuestra necesidad de Dios, del Absoluto, de “lo sagrado”. La poesía es el lenguaje de lo sagrado.

A través de la poesía nos *realizamos*, es decir, adquirimos una *presencia* en el mundo, alcanzamos nuestra realización.

Ficción y deseo, la poesía habla con un lenguaje inusual, extraño, hermético incluso, porque, contradictoriamente, es el lenguaje de la revelación.

La conciencia poética está hecha de revelaciones. Frente a la idiotización y robotización del “avanzado” mundo contemporáneo, la poesía propone el primigenio lenguaje del ser; o sea, el lenguaje de las *esencias*, de las *sustancias*, que es exactamente lo opuesto a la vulgaridad, la trivialidad e insustancialidad de una “conciencia enajenada”, como la del “hombre-masa” (como diría Ortega), como la del hombre contemporáneo, sometido a las mistificaciones del mundo moderno.

Toda la parafernalia del poder —como decía Aldo Pellegrini— parece estar hecha para enajenar al hombre, para hacerlo un extraño de sí mismo, un individuo que ha perdido su “mismidad”, o sea: su conciencia de sí, de su naturaleza más íntima e inalienable.

La poesía, por el contrario, reconcilia al hombre consigo mismo, lo gana para la vida, para la espiritualidad, para la lucidez.

Toda lucidez, sin embargo, provoca malestar: al adquirir conciencia de sí, de su “mismidad”, el hombre sufre la angustia de su enfrentamiento con un mundo que lo niega y enloquece o enajena.

El mundo como problema y la conciencia como malestar: he aquí las dos vertientes por donde transcurre la poesía.

El valor de la poesía estará dado por su *autenticidad*, la *autenticidad de su lenguaje*; es decir, por su capacidad para revelar al hombre y su entorno (ideológico, histórico, lingüístico, vital) en lo que el hombre más plenamente es.

La poesía, por tanto, no es evasión ni huida de la realidad; tampoco niega al mundo; al contrario, se propone el mundo como problema —a través de lo que obsede y persigue al hombre—; la poesía —como quería Pellegrini— es “una mística de la realidad”, en el sentido de que

es un afán, una necesidad, un deseo de *verdadera realidad*, de lo que es esencial, sustancial al hombre, a veces oculto por el velo de las apariencias, de lo frívolo, de lo vulgar, de lo insustancial de la realidad misma.

La poesía es un acto de revelación, pero también un acto de conocimiento, a través de la poesía conocemos más profundamente nuestra naturaleza humana, nuestra realidad vital.

Las palabras del poema convocan y reclaman para sí la verdadera naturaleza de las cosas, a través de la poesía entramos en contacto con el misterio y la belleza de la vida: la poesía conjura el vacío —en el cual nos movemos, en el cual existimos— y nos acerca a la plenitud.

Una aspiración a la plenitud, una comunión con lo sagrado: he aquí lo que son las palabras del poema.

Más sobre poesía

Toda reflexión sobre la poesía, como sobre cualquier actividad artística es, también, celebración gozosa del espíritu. Triunfo del espíritu, afirmación de los dones del espíritu frente a todas aquellas condiciones, situaciones y adversidades que pretenden negar el origen y la naturaleza misma del arte: no sólo expresión de una sensibilidad, sino acto trascendente del espíritu que se

manifiesta en los espacios de la imaginación, el juego y el deseo.

Deseo imaginante o epítome del imaginario creador, la obra de arte hunde sus raíces en ese *substratum* común a todos los hombres que define una naturaleza, un modo de ser y una ontología.

Como toda creación, el arte de la palabra que es el poema se interna en las profundidades del *yo* personal del individuo, para, a la vez, representar y ser los contornos de un *nosotros* plural y colectivo que nos identifica y agrupa en torno a nuestras más firmes e insistentes pasiones, nuestros más secretos anhelos.

Figuración, artificio: eso es el poema. Juego verbal cuya trama está nutrida de espejos y silencios que revelan el alma humana en todo su esplendor y toda su miseria.

El esplendor o las ruinas de las formas, de los vocablos (recuérdense las fulgurantes imágenes de un Huidobro, o, por el contrario, la desgarrada sintaxis de un Vallejo, para citar sólo dos ejemplos de figuras cimeras de nuestra expresión artística), desde perspectivas diferentes, abundan en significaciones sobre el profundo sentido de la vida y del hombre, interactuando con otros hombres y, aunque bajo el inexorable signo de la muerte, interrogándose, cuestionando, analizando e interpretando la maravillosa peripecia del vivir humano y de la existencia.

El ser humano y sus días; las personas que somos yo y el otro; el hombre y sus afanes, sus miedos, angustias, apetencias, aversiones, los espejos y abismos del yo, el cuerpo sonoro y vibrante de las palabras que se diluyen en un horizonte de silencios, silencios que, a su vez, revelan la otra cara de la realidad, el lado oculto de las cosas del mundo; el vacío, el desamparo y la intemperie del ser; los esfuerzos del hombre por encontrar una morada duradera a sus palabras, que tienden a desvanecerse al primer ventarrón del tiempo, ese gran enemigo que marca nuestro destino, nuestros días; la experiencia de la caducidad y la apetencia de absoluto; diálogo con el misterio y con ese enigmático silencio que es Dios; todas estas expresiones resumen y constituyen el trasunto de la tarea de la poesía, que es una tarea de la revelación, una tarea de la fundación.

Con razón, Martin Heidegger dice: “La poesía no es un decir cualquiera, sino aquél por el cual se pone al descubierto por primera vez lo que después tratamos y debatimos en el lenguaje corriente”.

Como se ve, una experiencia originaria, una aventura de los orígenes en el periplo vital del hombre, la palabra primigenia y fundadora, gracias a la cual el hombre accede al misterio y el enigma en los cuales se encuentra inmerso.

Habla de lo esencial y lo trascendente, el poema es, al mismo tiempo, concentración y dilatación, centro y periferia de los vocablos.

La experiencia que nos comunica la poesía está estrechamente vinculada a la historia del hombre y de *sus circunstancias* —como hubiese dicho Ortega—; o el hombre en *su situación* —como hubiesen preferido Jaspers, Sartre y los existencialistas—.

Aunque instalada en el mito y el tiempo de los orígenes, la poesía respira con los sudores y las vicisitudes de la historia. Poesía y realidad; historia y ficción no son necesariamente términos antinómicos o antitéticos: el conocimiento del hombre y su realidad que aporta el lenguaje poético nos conduce a penetrar y conocer la realidad por otras vías inusuales y desconocidas para quien no esté tocado por la llama del espíritu creador.

Por ello, César Fernández Moreno ha dicho:

La poesía es el lenguaje de lo sentimental; procura decir concretos sentimientos y pasiones. Pero el lenguaje presenta una ineludible estructura lógica, abstracta que lo hace especialmente apto para decir pensamientos, que son lo opuesto a sentimientos.

El principal problema de la poesía consiste así en esta tensión: expresar lo sentimental con el lenguaje (que es racional); ésta es su debilidad, y es también su

fuerte, pues lo radical humano consiste, tal vez, en esa duplicidad intelecto-sentimiento, en esa perpetua batalla entre ambos principios, que la poesía vendría paradigáticamente a representar.

Y el mismo César Fernández Moreno, en su libro *Introducción a la poesía*, anota lo siguiente del poeta: "El poeta, por definición, es una sensibilidad superior: por eso aprehende más cosas y con más detalles".

La poesía es, en este sentido, la expresión de una sensibilidad abierta a la herida del mundo; el lenguaje fundamental de quien busca su exacto lugar en el universo.

En tiempos de confusión, nihilismo y desesperanza, en tiempos de negación de la inteligencia, de regreso a la barbarie y de lamentable involución histórica y política, como los que vivimos actualmente en Venezuela, un acto de celebración de la poesía y del espíritu creador, nos reconcilia con la sobriedad, la imaginación y la esperanza.

Acerca de la poesía y el silencio

Son estrechas e íntimas las relaciones entre la palabra poética y el silencio. De éste parte, creo, toda poesía, toda expresión lírica. La plenitud de los sentidos, la embriaguez extática del vivir, la plenitud del deseo alcanzan por contraste su verdadera expresión en el vacío

metafísico del silencio. Por ello toda verdadera poesía es silenciosa. Todo verdadero poeta, como todo hombre inteligente y sensible, ama el silencio.

El silencio es entrega y pasión de plenitud; es un diálogo mudo con lo que advertimos y descubrimos pero no podemos decir, por lo cual se torna inexpresable.

En la poesía vive el silencio; en ella está contenido el silencio, así como un recipiente contiene el agua preciosa que calma nuestra sed. También la poesía calma la sed de saber, pues ella es una especie de conocimiento inusual, la expresión de *una lectura de las sombras*, si cabe la expresión.

Por la poesía alcanzamos plenamente nuestra estatura o dimensión más humana. Gracias a la poesía nos reconocemos aun en el bullicioso desorden y desconcierto de la ciudad moderna.

Moderno cantor de la ciudad, contradictoriamente el poeta pasa cada vez más desapercibido en medio del caos ciudadano. Su voz es desatendida, desoída por los demás hombres, demasiado mecanizados, demasiado embelesados por los atractivos de las últimas realizaciones de una tecnología que lo aparta cada vez más de sí mismo y de los otros, aislándolo irremisiblemente en medio de una masa de seres innominados y anodinos.

Habría que insistir en ello. Habría que estudiar más profundamente las relaciones entre la ciudad y sus poetas, entre el espacio geográfico y el difícil espacio de la voz poética.

¿Cómo amar el silencio en medio del bullicio indiferenciado y grosero? ¿Cómo amar la quietud, el sosiego, en medio de la ciega y alocada agitación del mundo moderno, de la ciudad moderna?

Estas son preguntas que sólo cada lector podrá responderse en la medida que no sólo lea superficialmente, sino que *vivencie* con particular intensidad la poesía. ¿No es acaso la poesía un asunto de intensidad?

No cabe duda de que lo que caracteriza el decir poético es precisamente su intensidad, su tensión: en el poema los vocablos semejan ese arco extendido que un sagaz arquero tensa al momento de disparar.

Los vocablos apuntan al vacío, es decir, penetran el misterio, acceden por un instante al conocimiento de lo oculto, de lo desconocido: encontrándose el hombre en la sombra, por la poesía alcanza la luz: la poesía es revelación; puerta de acceso al misterio, la poesía permanece cerrada para aquéllos cuya sensibilidad no está dispuesta a asumir ese salto al vacío que supone la experiencia poética.

En la poesía encuentra al fin el hombre su plenitud, a diario cuestionada por la común experiencia poética.

Esto último lo sabían bien los románticos como Byron, Shelley, Hölderlin, Novalis, Nerval, Coleridge, Poe. También lo sabían y lo celebraron los surrealistas, con Breton y Eluard a la cabeza del movimiento.

Crítica y creación

En la medida que transcurre la obra —de ficción o de poesía—, ésta va mostrando no sólo la naturaleza íntima de su universo verbal. También va diseñando —y esto es muy importante— el espacio del discurso que la complementa: el espacio de la crítica. Toda obra crea o inventa su propia crítica.

¿Cuál es la tarea del lector? No es otra que la de confrontar su experiencia individual, personal, singular con la experiencia de la obra.

Hay un universo verbal aparentemente “cerrado” al que llamamos obra: ese universo está formado por un poblado bosque de signos que establecen una relación *complementaria* con la mirada de quien lee, de quien se interna por el sendero de la obra, que es una puerta abierta a la imaginación, a *lo virtual*, a *lo posible*, lo que se inscribe en el espacio ideal de lo imaginario, lo que tiene como única realidad a la palabra misma.

La experiencia de la obra es una experiencia colectiva, plural, es la experiencia de un *nosotros* —la con-

dición plural del lenguaje— enuncia-
 dación desde la perspectiva de un yo —el
 del autor— que si bien se afirma en
 su carácter único y singular, indivi-
 dual, tiende a perder identidad, a
 perder realidad para diluirse en la
 pluralidad del espacio imaginario de
 la obra, que se inserta en una tradi-
 ción —lingüística, cultural—, en lo
 colectivo.

Precisamente la tarea del lector es
 la de integrarse a esa voz que habla
 en el texto, asumiéndola, palpándola,
 midiéndola, para hablar, luego,
 desde esa voz, desde ese texto, y así
 penetrar su sentido, o sus posibles
 sentidos.

Todo lector, frente a la obra, debe
 descubrir y trazar las coordenadas
 transtextuales y contextuales que la
 soportan y la explicitan.

Toda obra se genera en un ámbito
 —verbal, temporal, histórico— que es
 su *contexto*; y tiene además una estre-
 cha relación con otras obras, con
 las cuales establece vínculos de re-
 ferencia, antecedentes, etc., forman-
 do así una espesa trama o sistema de
 señales, signos, códigos y símbolos
 desde el cual el crítico debe situarse
 y situar a la obra.

Dice Guillermo Sucre (en su en-
 sayo “La nueva crítica”, incluido en
 el volumen colectivo *América Lati-
 na en su Literatura*, 1978):

No por ser obvio hay que dejar de decirlo:
 la crítica es esencial a la creación lite-
 raria. No sólo forma una parte de ella,

sino que también la hace posible. Pero es
 algo más que un método o un modo de
 conocimiento. Así como la ficción litera-
 ria no puede ser reducida a sus puras téc-
 nicas expresivas y siempre hay una di-
 mensión que las trasciende, de igual
 modo la crítica no puede ser confinada a
 un mero ejercicio de investigación. Toda
 gran crítica supone, por supuesto, un mé-
 todo, sólo que este método es una rela-
 ción personal con la obra. Tras todo mé-
 todo existe asimismo un sistema de
 ideas, pero éstas no operan como catego-
 rías permanentes; están en función parti-
 cular de la obra y de la experiencia que
 ella suscita (p. 259).

Aquí hay dos ideas claves: 1. *Experiencia personal de la obra*, que equivale a “desarrollar la *perspectiva* desde la cual se ubica y mira la crítica”; 2. La relación no congelada o fija entre la obra y la operación del crítico, sino la relación viva, dinámica que debe establecerse entre aquélla (la obra) y la mirada de quien recompone los signos de ese universo verbal de la obra para reescribirlos, para *hacer de la obra* una nueva obra que va construyéndose en la medida que participamos de ella y la miramos hacerse o construirse.

Se trata de una crítica verdaderamente *participativa*, de una crítica *intersubjetiva*, en la medida que ella es el resultado del diálogo activo entre dos sujetos: el texto y el crítico.

No la obra como mero objeto de estudio sobre el cual exployo mi siste-

ma de ideas, mi método de conocimiento, sino la obra como ese sujeto vivo, palpitante de vida y en perpetua mutación que habla y me susurra al oído, que cambia y se metamorfosea en la medida que lo miro u observo.

En el ya citado ensayo “La nueva crítica”, afirma Guillermo Sucre: “La lectura única de un poema o de una novela sería imposible y aun la muerte de toda creación estética”.

Vale decir: tanto la obra como la crítica son de naturaleza plural: la obra es una permanente posibilidad, una potencia; mientras que la mirada crítica es la que *actualiza* la obra, la hace presencia, la vuelve presente en continuo cambio; entre la obra y la crítica no hay relaciones fijas o preestablecidas, sino un sistema de referencias mutuas que se alimentan y se enriquecen a la vez entre sí.

Dice también Sucre, citando a Alfonso Reyes: “Por ello quizá el fundamento de la crítica sea la creación. Poesía y crítica son dos órdenes de creación, y eso es todo.” (*La experiencia literaria*, libro de Alfonso Reyes que hay que leer porque encierra todo un programa teórico, todo un sistema de ideas sobre la obra y el fenómeno de la literatura en general.)

La crítica, por tanto, no puede constituirse en una *lectura literal* de la obra; no hay *literalidad* posible en la interpretación; la crítica debe entender el proceso metafórico, ambiguo de la palabra poética.

Toda obra se inserta en una *tradicción* y una *memoria* que constituye el sistema de relaciones formales, sintácticas y semánticas que la hace posible. Una obra no es un universo aislado, sino un mundo cuya fuerza y cuya vitalidad estriba en su *capacidad relacionante*.

Finalmente, dice Sucre: “el verdadero crítico sigue siendo un traductor y un intérprete, como lo concebía Baudelaire, sólo que interpreta y traduce iluminando el ser mismo de la obra” (p. 262).

La realidad y lo literario

Parece que dijéramos mucho y a la vez no dijéramos nada cuando señalamos que el texto literario está hecho de palabras.

Si no un desatino, al menos pareciera que estuviésemos partiendo de una descomunal, inamovible verdad de Perogrullo, de una insoportable tautología.

No obstante, repitémoslo: el texto no es más ni menos que eso: un bloque o volumen delgado o grueso —según su extensión— de palabras.

O sea, la realidad, la naturaleza de la literatura pertenece al orden verbal: la “experiencia del mundo” implícita en la literatura es de origen, de naturaleza verbal. Nada puede ser dicho o expresado en literatura si no es a través de las palabras; el orden verbal impone, pues, a

nuestra voluntad, nuestra necesidad, nuestro deseo el dictado y la tiranía de su universo, con las leyes que le son propias.

Leyes que tienen que ver con la respiración, con la dicción misma del discurso: pausas, tonos, silencios, cesuras, hiatos, etc., son caracteres o marcas propios de este universo: lo que decimos está delimitado por las palabras, por el orden verbal al que pertenece la “experiencia del lenguaje” (y ya sabemos que la literatura es, fundamentalmente, lenguaje).

Pero aquí hay que volver sobre esa expresión: “experiencia del lenguaje”: la literatura es el mundo traducido a palabras. Son ellas, las palabras –que quieren, pero no pueden decirlo todo, de allí la imposibilidad de toda literatura–, las que conforman el registro tonal de esa vivencia o experiencia del mundo presente en el texto.

“Un idioma –decía Ramos Sucre– es el universo traducido a ese idioma”. Tal es el peso de una cultura, de un registro idiomático; el ámbito de un idioma es el ámbito del espíritu humano, el espíritu de la creación del hombre, que tiene como finalidad la transformación, el aprovechamiento, la transmutación de las cosas: hacer de la simple materia algo sensible, algo válido en el plano espiritual, como legado idiomático y como legado cultural.

Un idioma, pues, representa y está íntimamente vinculado a una cultura, a un modo de ser, a una ética y a una conducta humana.

Si esto es válido para la lengua –en su sentido más general y más amplio–, lo es aún más para la literatura, que es un modo privilegiado de decir y de expresar las cosas, un “uso particular” o “particularmente sensible” de la lengua.

Esa condición “particularmente sensible” de la lengua –hecho social, empresa colectiva– es la que nos interesa o debe interesarnos como amantes y estudiosos de la literatura (aquí cabe una breve digresión: no se concibe el estudio de la lengua, el estudio de las obras literarias si no es a través de una inclinación o tendencia amorosa o amoratoria capaz de percibir el esplendor o la miseria de los vocablos, el brillo o la opacidad verbal, que es también, por cierto, brillo u opacidad del ser –y no hay literatura sin esencia, sin expresión del ser. Definitivamente: sólo el amor puede generar el espacio fértil más propicio para la comprensión del fenómeno literario).

El texto literario es el espacio de la imaginación; una imaginación representada en palabras que son emblemas, imágenes del mundo: figuración poética de la realidad.

A través de su visión del mundo, el escritor abre la posibilidad de enriquecer el mundo, de ampliar la

realidad, de asumirla a plenitud, sin los cortapisas y obstáculos que suponen los códigos mediatizados por la propaganda, la chatura de lo cotidiano o el lugar común.

Hay en el texto una doble realidad: la realidad del mundo al que él alude, y la realidad de las palabras, que son los elementos compositivos de la obra.

Esa realidad verbal es como la sombra de las cosas, la figuración, la imaginación, el espejo de las cosas. Espejo a través del cual las cosas se miran y son miradas; más aún: cambian, se demudan, se enmascaran, se *transforman* creando así el espacio de nuestro deseo, el espacio de nuestra *mirada* en tanto lectores o espectadores de ese drama entre las cosas y las palabras.

La mirada del lector “carga” de sentido al texto, o, por el contrario, lo “vacía” de sentido según la representación que en su alma, en su universo interior tengan las palabras del texto. Palabras que, por otra parte, el lector no inventa ni descubre: sólo *reconoce*, pues, en cierta forma, ya estaban en él. El poeta o novelista, a través del texto, le ofrecen al lector la posibilidad de mirarse en un espejo (toda realidad verbal es espejeante: las palabras son diamantes, cristales sensibles cargados de sonidos que despiertan la sensibilidad y el oído del lector): ese espejo mitifica, simboliza la vida del lector; es tam-

bién un caracol cargado de sonidos, un diorama que habla invariablemente de nuestras vidas: la aventura del hombre sobre la tierra.

La realidad del texto es la realidad doble del deseo: el revés de la trama de los sueños: espacio de la ensoñación, de la bruma ficticia de lo onírico, de lo inconsciente: es decir: representación arquetipal del mundo.

En el texto hay un deseo (del mundo, del otro, de sí mismo) y un sujeto que desea, un sujeto que sueña o inventa el mundo, pero que a la vez es inventado o soñado por él.

Como muestra basta un botón en forma de soneto escrito por don Jorge Luis Borges sobre la lluvia:

Bruscamente la tarde se ha aclarado/
 porque ya cae la lluvia minuciosa/
 cae o cayó. La lluvia es una cosa/
 que sin duda sucede en el pasado.//
 Quien la oye caer ha recobrado/
 el tiempo en que la suerte venturosa/
 le reveló una flor llamada rosa/
 y el curioso color del colorado.//
 Esta lluvia que ciega los cristales/
 alegrará en perdidos arrabales/
 las negras uvas de una parra en cierto/
 patio que ya no existe. La mojada/
 tarde me trae la voz, la voz deseada,
 de mi padre que vuelve y que no ha muerto.

La soledad de la literatura

Citemos a Maurice Blanchot (*El espacio literario*, Paidós, p. 31):

El poema –la literatura– parece ligado a una palabra que no puede interrumpirse, porque no habla: es. El poema no es esa palabra, es comienzo, y la palabra no comienza nunca, pero siempre dice otra vez y siempre vuelve a comenzar. Sin embargo, el poeta es el que escuchó esa palabra, el que se convirtió en la unión, en el mediador, el que le impuso silencio pronunciándola (...) la obra sólo es obra cuando se convierte en la intimidad abierta de alguien que la escribe y de alguien que la lee, el espacio violentamente desplegado por el enfrentamiento mutuo del poder de decir y del poder de oír. Y aquel que escribe, también es quien ‘o-yó’ lo interminable y lo incesante (...).

Vale decir, debemos interrogarnos por la *validez* y sobre la *naturalidad*, sobre la *presencia* de ese lenguaje que llamamos literatura.

Creo que Blanchot, colocándose en una perspectiva filosófica, de reflexión sobre la escritura y su actuante –el poeta, el autor–, ve a la palabra poética como un instante privilegiado, como un fragmento particular extraído de ese *continuum*, de ese todo, de ese magma primario, totalidad en perpetua fluencia que llamamos lengua.

La lengua, evidentemente, posee un carácter social, es un valor que pertenece a todos, pero es también una entidad que conforma o configura un espacio ideal –imaginario, incluso– desde el cual es percibido por el creador, quien la asume y

toma para sí, convirtiendo la totalidad en una realidad fragmentaria, concreta, en la concreción en palabras de ese *continuum* silencioso de la lengua.

A través del escritor, la lengua entonces se hace habla, acto poético; o sea, palabra solitaria –no sólo porque es la palabra de un individuo, sino porque asume la condición esencial de la obra literaria, que es precisamente *la soledad* (la obra está hecha, está apuntalada por *la soledad* y el vértigo de la soledad; hay, como quiere Blanchot, una *soledad* ínsita a la obra de arte, a la obra literaria).

Vale decir: hay una doble soledad en la obra literaria: la soledad del escritor –el riesgo que asume quien está solo, completamente solo ante las palabras, y la literatura nace de ese riesgo, del hecho de que alguien asuma el riesgo solitario de decir, de hablar, de hablar en una lengua solitaria, además, porque la de la literatura es una *lengua imaginaria* que nadie habla–, en primer lugar; y en segundo lugar, hay una soledad esencial propia de la obra misma: la literatura se sitúa en el terreno de una soledad que se desea comunicar, que se desea compartir; pero por muchas implicaciones y alcance social que adquiera una obra, ésta es irrenunciablemente “solitaria”: la soledad constituye su esencia: el ser de la obra es la soledad.

A través de la mediación del poeta, la palabra se libera de todas las rémoras, limitaciones y malentendidos que le impone el uso común, el convencionalismo social; la palabra deja de ser, en manos del poeta, lo “codificado”, lo “unidireccional”, lo aceptable para la masa, el lenguaje del poder; y se torna entonces vibración y resonancia mágicas en los terrenos del ser: el acto poético es un acto profundamente liberador, el ejercicio de una conciencia enfrentada a la problematicidad del mundo real, la ejercitación, la práctica de la lucidez.

Ante la lectura de la obra nos queda una doble posibilidad: sucumbir a la fascinación de su encanto, de su magia, de su hechizo sonoro y volver a ese silencio que rodea a la obra, asumiéndolo, siendo uno con el autor, quien también, hablando, ha callado dentro de ella (de la obra); o, por el contrario, aceptar el reto, el desafío de ese silencio, colocándonos en su zona de sombra, situándonos en el reverso del silencio y hablando *otra vez* con nuestras palabras desde el *continuum* del lenguaje de la obra, desde su perpetua fluidez: en otras palabras, dando una respuesta y un resultado concreto a nuestro acto de leer la obra, desenrañándola, descifrándola.

En realidad cada lector, cuando lee, es el propio lector de sí mismo. La obra no es más que una especie de instrumento óptico que el escritor ofrece al lector a fin de

permitirle discernir lo que, sin ese libro, no hubiera visto quizá en sí mismo. El reconocimiento que el lector hace de sí mismo a partir de lo que el libro dice, es la prueba de la verdad de éste. (Proust, citado por María Fernanda Palacios en su libro *Sabor y saber de la lengua*, Monte Ávila, p. 23.)

A la misma idea alude Jorge Luis Borges, en su libro *El Hacedor*, cuando refiere la historia de aquel hombre que al trazar las líneas de un mapa, de repente se da cuenta que no ha dibujado sino las líneas de su propio rostro. Es decir, tanto en Proust como en Borges surge la idea de que todo texto de algún modo es autobiográfico, por un lado; pero por otro, una vez escrito el texto, éste deja de pertenecer a su autor y es el lector quien se reconoce en él.

El libro se propone no sólo como *discurso sobre el mundo*, sino como realidad espejeante o especular en el que el individuo –llamémosle lector, llamémosle buscador de la verdad– se mira y se reconoce a sí mismo.

El libro es una autoexploración, una autoindagación que el lector realiza desde la ficción de sus páginas; sólo que esa ficción encarna en verdades tangibles, en hechos palpables, no en meras abstracciones.

Para existir, el libro, por tanto, necesita del lector, que de algún modo lo inventa, le otorga realidad. Es el lector, en definitiva, quien hace al libro posible, lo *posibilita*,

otorgándole un tiempo y un espacio que corresponden al presente fáctico, no virtual, del lector; o sea, dándole una *presencia*, una *corporalidad* que encaja perfectamente en la visión del lector, en el ejercicio de su lectura, que no es otra cosa que el esfuerzo por hacer inteligibles y propios los signos virtuales y metafóricos del libro. El libro sólo es carnadura, encarnación viviente de una historia o una verdad en la visión interesada, limitada y parcial de cada lector; es con cada lector que el libro cobra vida, vigencia, más aún, se hace *presencia*, se hace *habla*, es decir, ejercicio verbal de una voz que nos alude, que nos habla desde la soledad de las palabras de que está hecha la obra. Palabras que tejen, por cierto, la rigurosa o azarienta trama de nuestros sueños.

En tal sentido, a los hombres nos rige no sólo nuestra vida consciente, la fuerza del pensamiento y de la razón, sino también, y no en menor grado de importancia, la brumosa verdad de los sueños, lo desconocido, oscuro e innostrado presente en los sueños, la otra cara de la realidad, la rica materia de la cual los poetas, los artistas extraen la inextinguible verdad de los sueños.

El lenguaje surrealista

No hay duda de que el surrealismo, desde principios del siglo XX

(1922, para ser más concretos) y aun hasta nuestros días, sigue constituyéndose en materia de primer orden en las investigaciones y los análisis que en torno a los llamados movimientos de vanguardia siguen haciéndose en diversas latitudes, dentro del ámbito de la crítica y los estudios literarios.

Claro que, más que como mero movimiento o grupo literario o artístico, la “cruzada” iniciada y desplegada por Breton ha sido vista y catalogada como una verdadera eclosión y aventura irreverente del espíritu creador y del sentido de la rebeldía y el sueño o la “vida interior” como un método de conocimiento del mundo y de lo objetivo.

Para la estética surrealista —aunque luego dividida y fragmentada históricamente en diversos frentes y diferentes modos de entender la creación y la visión del artista— precisamente eso que conocemos como claras y firmes categorías de “lo objetivo”, “lo real”, “lo racional”, “el pensamiento”, “las ideas” adquieren otras connotaciones y otras dimensiones que amplían sus fronteras y las acercan a eso que constituye *lo inconsciente*, *lo oscuro*, *lo informe*, *lo azaroso*, lo que desafía lo preestablecido, lo que burla toda convención que el espíritu burgués y la filosofía racionalista le oponen como escollo.

No es el llamado “método surrealista de creación” una simple estético-

ca más o menos caprichosa. Ni tampoco una simple retórica o el anuncio de una nueva sensibilidad. Ni siquiera una nueva manera de “hacer poemas” o “fabricar” nuevos objetos artísticos.

Se trata más bien de una nueva visión de las cosas, un nuevo modo de entender la relación del artista con el mundo y con las cosas –de su mundo, del mundo real, de la llamada vida interior– llamada a encarnar y tener un rol protagónico en la historia del arte, de la literatura y de las ideas en la Europa de posguerra (hablamos de la primera posguerra).

Es el surrealismo, entre otras cosas, nada menos que un hito dentro del pensamiento y la sensibilidad europea de comienzos de los '20.

A pesar de la abundantísima bibliografía que se ha escrito y aún hoy se sigue escribiendo sobre el movimiento –realizada por los estudiosos y creadores más brillantes de diversas épocas y generaciones– todavía el surrealismo es objeto de admiración y respeto entre los entendidos y los espíritus más sensibles.

Se trata, evidentemente, en el caso del surrealismo, de una verdadera tentativa del espíritu por descubrir caminos para entonces inhollados en la búsqueda del hombre por definir su propia alma y las leyes que rigen la creación.

Es el surrealismo, a su modo, una búsqueda de la verdad, asumiendo

toda la contingencia, la parcialidad y la dificultad que ello supone.

Escribir literatura, hacer arte, expresar el espíritu creador, sí, pero desde un subjetivismo militante cuyo credo no está constituido por una simple ideología o postura política, sino por un compromiso con el hombre, con el ser humano, con la vida, en lo que ellos tienen de más auténtico, nítido y radical.

El espíritu surrealista apuesta por la libertad en un tiempo de limitaciones; apuesta por la sinceridad en un momento de demasiada hipocresía y de máscaras; apuesta por el individuo en un ambiente de gregarismos y adocenamientos.

Del variado y rico testimonio del legado surrealista queremos recordar hoy un par de poemas de un poeta inmortal: Robert Desnos, nacido en París, el 4 de julio de 1900, y muerto el 8 de junio de 1945 por la desnutrición y el tifus en el campo de concentración de Terezin, Checoslovaquia.

El primero de ellos se titula “Tanto soñé contigo”:

Tanto soñé contigo que pierdes tu realidad./ ¿Todavía hay tiempo para alcanzar ese cuerpo vivo y besar sobre esa boca el nacimiento de la voz que quiero?/ Tanto soñé contigo que mis brazos habituados a cruzarse sobre mi pecho cuando abrazan tu sombra, quizá ya no podrían adaptarse al contorno de tu cuerpo./ Y frente a la existencia real de aquello que me obse-

siona y me gobierna desde hace días y años, seguramente me transformaré en sombra/ Oh balances sentimentales./ Tanto soñé contigo que seguramente ya no podré despertar./ Duermo de pie, con mi cuerpo que se ofrece a todas las apariencias de la vida y del amor y tú, la única que cuenta ahora para mí, más difícil me resultará tocar tu frente y tus labios que los primeros labios y la primera frente que encuentro./ Tanto soñé contigo, tanto caminé, hablé, me tendí al lado de tu fantasma que ya no me resta sino ser fantasma entre los fantasmas, y cien veces más sombra que la sombra que siempre pasea alegremente por el cuadrante solar de tu vida.

Y, finalmente, el “Último poema”:

Tanto soñé contigo,/ caminé tanto, hable tanto,/ tanto amé tu sombra,/ Que ya nada me queda de ti./ Sólo me queda ser la sombra entre las sombras/ ser cien veces más sombra que la sombra/ ser la sombra que retornará y retornará siempre/ en tu vida llena de sol.

Los ritos cotidianos

Nuestra indagación de los ritos parte de la observación de lo cotidiano, vale decir, de nuestra propia realidad, para llegar a lo sagrado y su manifestación dentro de actividades privilegiadas del espíritu humano como la poesía.

En tal sentido, nuestras argumentaciones, sea cual sea su rumbo, de-

sembocarán forzosamente en el terreno de la poesía, pues deseamos alguna vez hacer un estudio de la poesía de Juan Sánchez Peláez (como ejemplo de un autor cuya poesía nos obsede), partiendo del concepto de rito. No una monografía de singular valor antropológico, apenas la aplicación de ciertas categorías antropológicas al espacio de la poesía. No somos antropólogos, somos, *rara avis*, apenas lectores de poesía.

En todo caso, nuestro aporte es *una lectura*, una lectura de quien tiene primordialmente en cuenta el texto como espacio para la reflexión y la sugerencia, no una escrupulosa aplicación al poema de una teoría o un cuerpo conceptual previamente aprendido. Nuestra pretensión, en ese sentido, es mucho más modesta. No es vano ni sale sobrando recordar, sin embargo, que la poesía es susceptible de ser interpretada de diversos modos, mas no *de cualquier modo*. Esto es para señalar que no podemos poner a decir a la poesía lo que ella no puede decir o definitivamente no ha dicho. Para evitar, en todo caso, eso que se ha llamado —y que se comete con más frecuencia de lo deseable— *la lectura aberrante*. No está demás decir que la tal lectura aberrante es producto de una mirada con anteojeras o de un oído demasiado endurecido por la avalancha de lugares comunes y false-

dades tenidas por tesis y aportes de valor y densidad conceptual, destrezas expositivas, elocuencia argumental, despliegues metodológicos y otras lindezas de parejo estilo. En el terreno de la especulación es saludable, en todo caso, dejar la puerta abierta a la ironía, pues ello nos acerca a la permanente revisión de nuestros hábitos mentales y nuestras opiniones más firmes. No vaya a ser que inconscientemente repitamos un gastado esquema maniqueo y otros tópicos de *la conciencia ilusa*.

Si entendemos por rito una conducta o una serie de conductas repetitivas, con fines diversos, pero que pudiéramos caracterizar fundamentalmente como una voluntad de conjuro, es decir, de exorcismo de ciertas experiencias negativas o atemorizantes. El rito, por tanto, está relacionado con el miedo o con los miedos. Habría que ver cuáles son los principales miedos del ser humano.

Principalmente el miedo a la muerte, a la pérdida, a la desposesión, a la soledad, a la pérdida de algún miembro de su cuerpo, lo cual nos remite a la relación entre las conductas ritualísticas y la vivencia del cuerpo. En el hombre la vivencia del cuerpo tiene mucho que ver con sus conflictos interiores y con la cantidad de temor o placer que se ponga en el contacto sensorial.

Pero el rito también tiene mucho que ver con eso que se llama “lo sa-

grado”, concepto, o, mejor aún, *vivencia* que no se reduce a la esfera de lo religioso, mucho menos a las formas conocidas y consagradas por el Poder como las propias de la espiritualidad del hombre.

En su primigenia relación con lo sagrado, como apunta Mircea Eliade, la cita no es textual, el rito recupera para sí, a través de un mecanismo de simbolización, el deseo y la voluntad del hombre.

En muchos de nuestros ritos cotidianos, por otra parte, está presente, sin que nos demos cuenta, nuestra idea de lo sagrado, nuestra proximidad con ese espacio intemporal relacionado con el mito y con un estado preconsciente de la inteligencia, un estado idílico, arcano, situado en una especie de limbo o borroso tiempo indefinible y primordial cuando éramos felices y no sufríamos las contingencias inherentes a nuestra condición.

No en vano toda mitología, también todo rito, se ubica en una esfera que no corresponde al tiempo histórico, a la sucesión, lo lineal, la progresión, sino en una órbita circular, propensa al retorno, la repetición. Si pudiéramos, caracterizaríamos la sucesión histórica con la imagen de la línea, y al rito con la figura de la esfera.

Hoy, podría decirse, hemos perdido la noción de *lo sagrado* o, al menos, no la encontramos o no parece

estar en las prácticas de lo que conocemos como religión –que primitivamente quería decir re-unión/ asamblea/ congregación, y no predominio y acceso al Poder a través de una Jerarquía–. O tal vez, al estandarizarse, en el caso del catolicismo, el rito oscurece u oculta lo sagrado, imposibilitando toda verdadera vía a la trascendencia, dejándonos con una serie de fórmulas y procedimientos exteriores, con un *ceremonial* vacío y ayuno de sentido. El rito, habría que decirlo, no es una mera fórmula exteriorista, no es una simple etiqueta. Más bien es la manera de manifestar en la apariencia, de hacer visible lo invisible, de nombrar lo inefable, pues al menos tiene un nombre: se llama *lo inefable*.

Hay toda una metafísica del gesto. En el sentido de que los gestos no sólo reproducen ciertas actitudes o ciertos tics como reacción ante situaciones en la esfera de lo físico; también simbolizan, en un nivel más profundo, nuestras apetencias, miedos, fantasías, compulsiones, etc. ¿No hay en la compulsión una cierta manifestación ritualística?

El centro fijo de una llama inmóvil

Venticuatro textos breves –ceñidos, austeros, reconcentrados– recoge *Por cuál causa o nostalgia* (Fundarte, Col. “Delta”, N° 9, Caracas,

1981), uno de los más interesantes libros de Juan Sánchez Peláez.

Insistiendo en temas y motivos de su primera escritura –el amor, la mujer, una constante experiencia de nocturnidad, cierto panteísmo místico, aun la experiencia erótica como centro de revelaciones–, volviendo incluso sobre formas y comportamientos característicos de sus anteriores libros –la extrema tensión de las palabras, un perpetuo vigilar desde la sombra, un acudir a la visión desolada y nostálgica de lo vivido o lo creado por el sueño como reclamo de presencias–, el autor de *Elena y los elementos* (1951) nos entrega estos poemas que confirman y justifican el alto puesto que la crítica le ha asignado en el horizonte de la poesía venezolana, no sólo como individualidad creadora sino como paradigma y mentor de una buena parte de los integrantes de la generación de los sesenta.

No voy ahora a repetir lo que ya tantas veces se ha dicho: la estirpe surrealista del autor, los procedimientos que acercan su escritura al universo alucinado de los románticos, su parentesco con Ramos Sucre, su contacto con el grupo chileno de la *Mandrágora*; se impone ahora más bien una apertura hacia lo que, en sí mismo, caracteriza este libro.

En él dice el autor: “Me siento sobre la tierra negra/ y en la hierba/ humildísima/ y escribo/ con el índi-

ce/ y me corrijo/ con los codos del espíritu”. Y luego prosigue: “Hilo mis frases de amor/ a la intemperie/ bajo los árboles de muda historia”. Ciertamente, la historia de la poesía de Sánchez Peláez –también ya se ha dicho– es la de una continua insistencia sobre el tema del amor y de lo erótico como experiencia capaz de hundirnos sin reticencias en el lado profundo de las cosas; en ella, al propio tiempo, están implícitos la posibilidad, el riesgo de extrañarnos; pero también se propone el sentimiento amoroso como centro de una indagación sobre la existencia que va en busca de la salvación, la liberación a través de cierta actitud penitencial (“cercano dolor/ que me incorporas/ que me acompaña/ cuesta arriba y/ febril”) que el poeta desde su nocturna vigilia se impone.

Ya en el cabal dominio de sus dones órficos, el poeta se sumerge en los espacios cenagosos del sueño y lo inconsciente para descifrar los misterios que rodean la existencia, en comunicación con las fuentes secretas del universo (el lado oculto y esencial de cierta trama vital imperceptible a la sola búsqueda conceptual o a la mera indagación filosófica).

Centro fijo de una llama inmóvil, perturbadora, su escritura se reconoce en el terreno donde se encuentra también “Lo asible y cotidiano que nos trasciende, nos ata/ a un ritmo

diverso” (los diferentes estados del alma de quien indaga en lo oscuro), pues ciertas experiencias cotidianas, aun en su más desnuda inmediatez, tienen un lugar destacado en la poesía de Sánchez Peláez.

Pero la búsqueda poética de Sánchez Peláez no sólo está signada por una intensa vivencia del amor; también la muerte, el cese de la actividad consciente, el paso a otra vida (suerte de estado limbal) son experiencias –no menos intensas– que el poeta aborda e indaga (“yo he muerto y vivo/ vivo y muerto a un tiempo/ sin lamento”).

Experiencia del abismo (“En medio de lo exhalado/ o perdido/ se nos muestra/ en un abrir y cerrar de ojos/ el abismo de piedras sólidas”), la poesía de Sánchez Peláez, en medio de su tensión, de su balbuceo, de su vértigo, de esa vacilación del ser que constituye su vivencia creadora, permanece atenta a la ineludible fatalidad que rodea al hombre.

En definitiva, los textos que componen *Por cuál causa o nostalgia*, escritos algunos de ellos desde la admiración profesada a ciertos escritores, nos hablan sobria, desnudamente de los genuinos dones creadores de su autor.

Con la publicación de *Elena y los elementos* (1951) se da a conocer en Venezuela una de las voces más nítidas y auténticas de la gran poesía contemporánea de habla hispana.

Su autor, Juan Sánchez Peláez (n. 1922), una especie de mago o taurmaturgo de las palabras, en medio de una gran soledad, de un gran silencio (sólo interrumpido a ratos por la publicación de breves y escasos libros de poesía), solitario habitante de los caminos del sueño y la invocación de lo perdido y los ausentes, ha ido constituyéndose, sin lugar a dudas, en una referencia capital para las letras hispanoamericanas que tienen en él un legítimo representante de la mejor poesía.

Cultor de una palabra íntima, de gran tensión e intensidad, cerrada como en círculos sobre sí misma, pero abierta al abismo o los abismos de la revelaciones contenidas en el sueño y lo inconsciente, Sánchez Peláez se ha convertido, hoy por hoy, en verdadero mentor de varias generaciones de poetas en Venezuela.

Su relación con el grupo surrealista chileno de la *Mandrágora* (por los años '40, junto a otro grande de la poesía en Venezuela, Hesnora Rivera, 1928-2000) y su conocimiento intenso y profundamente personal de la poesía y la escritura surrealistas, otorgan a su poesía caracteres inconfundibles y destacables dentro del horizonte de la poesía moderna hispanoamericana.

La de Sánchez Peláez es una poesía de una gran *soledad*, no sólo en el más puro sentido que Maurice

Blanchot otorgara a esta condición (el habla del poema es *sustancialmente silenciosa y solitaria*), sino porque, además, a través de su vida, Sánchez Peláez siempre ha sido un solitario, en el sentido de que se ha mantenido al margen de los grupos, movimientos o escuelas, a pesar de su relación con el surrealismo y aun con ciertos poetas románticos europeos del siglo XIX, y a pesar de ser sin duda una referencia insustituible —como hemos dicho— para varias generaciones de poetas en Venezuela.

Hasta por su particular configuración y características, el lenguaje poético de Sánchez Peláez es —al igual que otro gran alucinado de la poesía chilena, Rosamel del Valle, con el que tiene grandes afinidades y comparte inflexiones y tonos comunes, aunque guarda certeras distancias— un severo e intenso monólogo sobre la soledad, el amor (y su imposibilidad definitiva y definitiva), la muerte (como un cerco fatal que circunda nuestro devenir en el mundo), la mujer (sublimada, emblemática, dadora de dones y atributos de lo feérico, lo maravilloso), la experiencia de la vida como un fugaz torrente alucinatorio en el que evocamos con desenfado y nostalgia lo irremisiblemente perdido, pues nos sabemos figuración y memoria de lo *radical humano*, de las llamadas experiencias límites del hombre.

De modo entonces que si hay un poeta venezolano que nos hable de la soledad profusa y profundamente, y cuya palabra misma sea esencialmente solitaria –como lo fue también la de otro gran solitario: Ramos Sucre, con quien Sánchez Peláez tiene asimismo un gran parentesco anímico y espiritual, un aire de familia, diríamos– es precisamente el autor de *Elena y los elementos*, cuyo extraño y fulgurante lenguaje no sólo renueva la poesía en Venezuela y la hace adquirir caracteres de modernidad, de contemporaneidad, de vanguardia, sino que otorga a su habla poética una condición que la hace sustancialmente distinta a toda la poesía que hasta el momento se venía haciendo en Venezuela.

Basta citar, para corroborar lo que decimos, un breve poema de su libro primero:

En el fondo de mis sueños/ Siempre te encuentro cuando amanece.// Qué ensanchamiento en el exilio, por el vagabundaje de claras/ fuentes azules;/ por el soplo de la tierra.// Costumbre angélica./ Evadida hacia otra queja, vuela con los pájaros, sueña con/ las nubes;/ levanta raíces inquietas en el agua.// En el fondo de mis sueños/ la aurora fugitiva. Sólo la sombra/ concluye mi única estrella, mi último día.

Quiero también ahora citar las palabras que en un trabajo anterior escribí sobre Sánchez Peláez: “Creo

que está claro que la de Sánchez Peláez es una poesía hondamente subjetiva. ¿Pero en qué medida es subjetiva?

“No lo es, por cierto, en que su poesía sea la mera exposición discursiva de los avatares de un yo lírico en pugna con el mundo real o inventado.

“Nada más alejado de la exposición discursiva o la efusión lírica de la poesía de Sánchez Peláez. Lo que en ella sí hay –y es innegable– es una introspección profunda en las vastas tinieblas de la noche y del yo. Sí. Al menos su poesía inicial (la recogida en *Elena y los elementos*, 1951, y *Animal de costumbre*, 1959) es la relación del itinerario de una conciencia romántica atrapada entre el ideal y la rotundidad del mundo real: como conciencia lúcida que se hunde en los vastos poderes de la noche y del sueño, pero que de la noche, de la tiniebla escapa, portando una extraña luz que ‘descubre’ e ‘ilumina’ al mundo en su miseria, en su terrible mezquindad, y lo hace, por tanto, más soportable, más ‘vivable’.

“En ese sentido, puede decirse que la historia de la poesía de Sánchez Peláez es la de un lenguaje que, en diversos momentos, con diversos tonos y matices, ha expresado su deseo por ‘iluminar’ al mundo, por volverlo morada del ser” (J.L. Mena: “Juan Sánchez Peláez y Rafael Cadenas: dos poetas venezo-

lanos”, en: *Revista Nacional de Cultura*, N° 252 Enero-febrero-marzo 1984, Caracas, pp. 74-75, incluido luego en mi libro *La pasión por la palabra*, 2005).

Justamente ésta, como decía Heidegger, a propósito de Hölderlin, es la misión central de la poesía: buscar el ser en el mundo, acceder al misterio de la existencia, cifrar la vida y la muerte en las palabras que nos acerquen al encuentro con los antiguos dioses, aquéllos que son capaces de iluminarnos en las profundas tinieblas donde, enceguecidos, absortos, moramos.

Inusitada revelación, cifra del misterio, enigma, relación a la vez sobria y suntuosa de nuestro devenir y transcurrir, abnegada tarea de Sísifo, puntual melancolía, asidua nostalgia por lo definitivamente perdido, palabras como luminosos dados echados al azar de la lengua primordial, pertinaz tránsito de una conciencia alucinada en perpetuo trance de iluminación, todas estas expresiones acaso resumen buena parte de lo que en esencia es la poesía de Juan Sánchez Peláez, definitivamente uno de nuestros poetas más genuinos y singulares.

Bibliografía

- Blanchot, Maurice (1969). *El espacio literario*. Trad. Vicky Palant y Jorge Jinkis. Col. “Letras Mayúsculas”. Buenos Aires: Edit. Paidós.
- Borges, Jorge Luis (1967). *El Hacedor*. Col. Piragua, 5ª edición. Buenos Aires: Emecé Editores.
- Cobo Borda, J.G. (1989). “La poesía de Juan Sánchez Peláez”, en: *Leyendo América Latina. Poesía, Ficción, Cultura*. Col. “El libro menor”, N° 144. Caracas: Academia Nacional de la Historia.
- Fernández Moreno, César (1973). *Introducción a la poesía*. Col. “Popular”, 1ª reimpresión. México: Fondo de Cultura Económica.
- González León, Adriano (1984). “Palabras como animales de oro”, prólogo a Juan Sánchez Peláez, *Poesía*. Col. “Altazor”, 1ª edición. Caracas: Monte Ávila.
- Heidegger, Martin (1995). *Arte y Poesía*. Trad. y prólogo de Samuel Ramos. Col. “Breviarios”, 7ª reimpresión, 148 pág. México: Fondo de Cultura Económica.
- Liscano, Juan (1985). *Lecturas de poetas y poesía*. Col. “El libro menor”, N° 79. Caracas: Academia Nacional de la Historia.
- Mena, Jorge Luis (1984). “Juan Sánchez Peláez y Rafael Cadenas: dos poetas venezolanos”, en: *Revista Nacional de Cultura* N° 252: 68-80.
- Nuño, Ana. “Para no adular a Juan Sánchez Peláez”, en *Verbigracia* (suplemento literario de *El Universal*) N° 7, año V, pp. 1 y 4.

- Padrón, Leonardo (1993). “La belleza de la piedra que se convierte en ángel”, prólogo a Juan Sánchez Peláez, *Poesía*. Col. “Altazor”, 2ª edición. Caracas: Monte Ávila.
- Palacios, María Fernanda (1987). *Sabor y saber de la lengua*. Col. “Puertas al campo”. Caracas: Monte Ávila.
- Pellegrini, Aldo (1961). *Antología de la poesía surrealista de lengua francesa*. Estudio preliminar, selección, notas y traducciones de Aldo Pellegrini. Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora.
- Reyes, Alfonso (1969). *La experiencia literaria*. 3ª edición, 229 pp. Buenos Aires: Editorial Losada, S.A.
- Sucre, Guillermo (1975). *La máscara, la transparencia*. Col. “Prisma”. Caracas: Monte Ávila.
- Sucre, Guillermo (1978). “La nueva crítica”, en: *América Latina en su literatura*. 5ª edición, Serie “América Latina en su Cultura”. México: Siglo Veintiuno Editores S.A. y Unesco.