

Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.

Referencia bibliográfica

Fernández Cozman, C. (1995). *La poética de Jorge Eduardo Eielson: un estudio de* Habitación en Roma [Tesis para optar el Grado Académico de Magíster en Literatura]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Unidad de Posgrado.

REPOSITORIO DIGITAL DE TESIS
DE LA BIBLIOTECA DE LETRAS
DE LA UNMSM

Título:	La poética de Jorge Eduardo Eielson: un estudio de Habitación en Roma
Autor:	Camilo Rubén Fernández Cozman
Año:	1995
Lugar de publicación:	Lima, Perú
Tipo de tesis:	Maestría
Palabras claves:	Jorge Eduardo Eielson, Umberto Eco, Walter Benjamin, Karel Kosic, modernidad, poética, generación del 50.
Referencia en APA 7ma. ed.	Fernández Cozman, C. (1995). *La poética de Jorge Eduardo Eielson: un estudio de* Habitación en Roma [Tesis para optar el Grado Académico de Magíster en Literatura]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Unidad de Posgrado.

Resumen

La presente tesis tiene como objeto de estudio *Habitación en Roma*, poemario perteneciente a Jorge Eduardo Eielson. Para el tesista, los poemas de *Habitación en Roma* se encargan de problematizar el eje de la modernidad. Asimismo, se revisan los artículos de Eielson en busca del sentido de una poética comparable a la poética de la obra abierta, término formulado por el pensador Umberto Eco. Además de Eco, el tesista se vale Walter Benjamin y de Karel Kosic para comprender el concepto de modernidad. La tesis se encuentra dividida en cinco capítulos. En el primero de ellos se hace un balance de la recepción crítica de la poesía de Eielson y se propone, además, una periodización de la misma. En el segundo capítulo, se revisan los artículos de Eielson en busca de una idea de poesía que pueda entenderse como poética. En el tercer capítulo, se procede con el análisis del plano retórico-figurativo de *Habitación en Roma*. En el cuarto capítulo se desarrolla el estudio del sentido del poemario. Se utiliza el término "campo semántico" para precisar el universo ideológico del libro. El trabajo finaliza con las debidas conclusiones y el citado de la bibliografía.

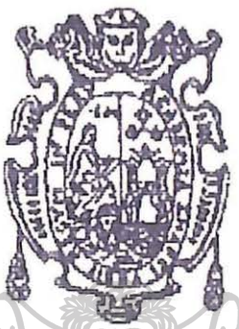
Palabras Clave: Jorge Eduardo Eielson, Umberto Eco, Walter Benjamin, Karel Kosic, modernidad, poética, generación del 50.

S.M
ACADEMIA S. MARCI VRBIS REGVM IN PERV.
VLT
PLVS
RA

UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS

ESCUELA DE POST-GRADO

FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS



Univ. Nac. Mayor de San Marcos
BIBLIOTECA
Facultad Letras, Ciencias Humanas

LA POETICA DE JORGE EDUARDO EIELSON. UN ESTUDIO DE HABITACION EN ROMA.

Tesis para Optar el Grado de Magister en

Literatura Peruana y Latinoamericana

PRESENTADO POR:

CAMILO RUBEN FERNANDEZ COZMAN

LIMA - PERU

1995

Univ. Nac. Mayor de San Marcos
Facultad Letras, Ciencias Humanas
BIBLIOTECA

INDICE

INTRODUCCION..... 1

PRIMER CAPITULO

LA CRITICA Y LA POESIA DE EIELSON..... 16

SEGUNDO CAPITULO

LA IDEA DE LA POESIA A TRAVES DE LOS ARTICULOS

Y DECLARACIONES DE EIELSON..... 59

TERCER CAPITULO

LAS FIGURAS DEL DISCURSO Y EL RITMO

EN HABITACION EN ROMA..... 137

CUARTO CAPITULO

DE LAS FIGURAS DEL DISCURSO AL SENTIDO

DE HABITACION EN ROMA..... 203

CONCLUSIONES..... 259

BIBLIOGRAFIA..... 267

Univ. Nac. Mayor de San Marcos
Facultad Letras, Ciencias

Univ. Nac. Mayor de San Marcos
Facultad de Letras

A mis maestros de la Universidad de San Marcos

por su fe en los estudios culturales

Univ. Nac. Mayor de San Marcos
BIBLIOTECA
Facultad Letras, Ciencias Humanas

tengo la impresión
de caer en un abismo
y de improviso asistir
a una remota fiesta
en el fondo de una estrella
y de bailar en ella
tiernamente
con mi silla

J.E.Eielson

Univ. Nac. Mayor de San Marcos
Facultad Letras, Ciencias Humanas
BIBLIOTECA

INTRODUCCION

Durante más de una década he cultivado una reiterada lectura de la poesía de Jorge Eduardo Eielson (Lima, 1924). Pero siempre me desconcertó que la crítica haya permanecido silenciosa o limitada a exiguos prólogos que daban a conocer la actitud del crítico que se contentaba tan sólo con degustar el texto. Tarea legítima, sin duda. Pero, a todas luces, insuficiente. Sin teorías no podemos construir ningún proyecto colectivo. Es más, sin teorías que organicen el universo no podemos hacer absolutamente nada. La crítica verdadera es, pues, una búsqueda sin término. Cuestiona los enunciados y su propio estatuto epistemológico. Y, aunque algunos lo nieguen, en todo poeta hay un crítico en germen o desarrollo, que autoevalúa sus propias creaciones. Pero toda crítica se sitúa históricamente. No se trata de caer en un mero análisis contenidista. Hay que analizar las formas literarias. En

Univ. Nac. Mar
BIBLIOTECA
Facultad Letras, Ciencias Humana

ellas palpita ineludible la historia. Como decía Roland Barthes,

> Si la crítica histórica no se hubiera sentido tan aterrorizada por el fantasma del 'formalismo', tal vez habría sido menos estéril; habría comprendido que el estudio específico de las formas no contradice en absoluto los principios necesarios de la totalidad y la historia. Por el contrario: cuando un sistema es más específicamente definido en sus formas, más dócil se muestra a la crítica histórica. Parodiando un dicho conocido, diré que un poco de formalismo aleja de la historia; mucho, acerca" (1).

Estoy interesado en la poética de Eielson. El término "poética" lo entiendo en dos sentidos. En primer lugar, **poética** quiere decir conjunto de normas o preceptos institucionales que deben ser aceptados por los escritores si desean que sus obras sean clasificadas, por los grupos de poder, como literarias. Tal era el sentido del "Arte poética" (1674) del neoclasicista Nicolás Boileau: dar una preceptiva que exige el respeto de las tres unidades teatrales, por ejemplo.

Pero **poética** posee otra acepción totalmente diferente. Es sinónimo de teoría de la poesía que no aspira a convertirse en una preceptiva. Creo conveniente distinguir entre teorías artísticas y teorías como modelos hipotéticos de explicación del sentido de los textos. Por ejemplo, la de los surrealistas era una teoría artística de la poesía; en cambio, la de Roman Jakobson es un conjunto de hipótesis que aspira a verificar la coherencia inmanente de un texto.

Cuando hablo de la poética de Jorge Eduardo Eielson me estoy refiriendo a una teoría artística de la poesía, porque constituye un ejercicio del conocimiento acerca del hacer poético.

Eielson no es sólo uno de los más importantes poetas contemporáneos sino también un novelista y artista plástico de interés. Sin embargo, resulta necesario precisar aún más el campo de nuestra investigación. No estudiaré la teoría de la novela que subyace a los relatos de Eielson. Me concentro en la idea de la poesía en sus artículos más representativos y, sobre todo, analizo **Habitación en Roma** (1952), aunque precisando algunas diferencias entre la escritura de este libro y la de **Reinos** (1944), pues considero que ambos son los más importantes poemarios de Eielson.

La más reciente edición de la **Poesía escrita** de Eielson es de 1989 y muestra la última decisión del Hablante Básico, entendido como la voluntad constructiva, estructuradora de la distribución del sentido que no sólo va de un texto a otro del poemario como unidad, sino también establece relaciones intertextuales entre los diversos poemarios y permite al lector colaborar activamente en la actualización del sentido que el emisor tan sólo ha esbozado. En la de 1989 el poeta eliminó algunos poemarios que aparecían en la edición de **Poesía**

escrita de 1976 (2) y son: **Moradas y visiones del amor entero** (1942), **Ayax en el infierno** (1945), **El circo** (1946), **naturaleza muerta** (1958), **eros/iones** (1958), **4 estaciones** (1960), **canto visible** (1960) y **papel** (1960).

Sobre la base de la edición de 1989, puedo decir que la poesía de Eielson tiene tres etapas.

En primer lugar, el período neosimbolista que abarca desde **Canción y muerte de Rolando** (1943) hasta **Primera muerte de María** (1949). Las características del mismo son: la concepción del arte como religión de la belleza ideal, el papel del poeta que describe la belleza oculta de las cosas, el artista como vidente, la poesía como sugerencia opuesta a todo discurso didáctico, las asociaciones de la escritura que evocan una realidad trascendente y la música como eje del poema (3).

Reinos es, en este caso, el libro más representativo y, en particular, "La tumba de Ravel", donde se observa de modo palmario el funcionamiento de la poética simbolista. Ravel es concebido como un sugerente fantasma que mantiene su impulso de trascendencia. El texto sugiere sutilmente la imagen de que la música perdura más allá de la muerte y, de ese modo, se opone a cualquier discurso didáctico. Ravel era, de acuerdo con la visión del poeta, un artista que cultivaba la religión de la belleza ideal. El yo poético procura descifrar y traducir los misterios de la

belleza. Ravel es un artista vidente que silba su canción superando los confines de la muerte.

Pero no sólo la huella simbolista se percibe en **Reinos**. La influencia de Rimbaud, Mallarmé y Rilke --que, según Bowra, recoge la herencia simbolista (4)-- se deja sentir en otros poemarios como **Antígona** (1945), donde se manifiesta una relectura creativa del legado greco-latino en el contexto de la modernidad. De la misma manera como Baudelaire y Rimbaud aludían a las ciudades y multitudes que habitaban en ellas (5), Eielson hace referencia a "Lucientes máquinas funden sementeras y ciudades, pueblan el cielo de coléricos muertos, como estrellas". No obstante, aparece nuevamente la estética mallarmeana de la sugerencia a partir de la sensación, pues en **Antígona** abundan expresiones como "dulce terciopelo", "ojos áureos del otoño", "criptas rojas de cabellos", "cohete acre y plateado", "hediondo saxofón", entre otras. La concepción del héroe que se revela en **Antígona** está influida por el magisterio de Rilke. Analizando la obra del autor de **Elegías de Duino**, Bowra afirma que

> El Héroe se aproxima más satisfactoriamente a su ideal. Para Rilke no es lo que habitualmente significa en la poesía alemana. Lo que importa no es la fama del héroe, ni la grandeza de su hazaña, sino la seguridad inevitable de su crecimiento, semejante a la higuera que da frutos casi sin florecer.
>
> No importa lo que le espera: sigue siendo él mismo y, fiel a su personalidad, encara los

peligros. Tiene su propio destino (6).

Antígona es, en el libro de Eielson, la heroína que enfrenta los peligros. No importa su fama ni la grandeza, sino la fidelidad al temple de su carácter.

La estética simbolista de la sugerencia y la sensación --tan peculiar de Baudelaire, Rimbaud y Mallarmé-- halla también su correlato en **Doble diamante** (1947), donde expresiones como "celestes dedos", "batallón perfumado", "hidrógeno plateado", "música del globo", "humo dorado" y "negro vals" configuran la unión de sensaciones táctiles, olfativas, auditivas y visuales. Este aspecto evidencia que Eielson no sólo desarrolla la propuesta de Mallarmé, sino también la de los poemas "Correspondencias" de Baudelaire y "Vocales" de Rimbaud, poeta vidente y moderno a la vez.

El segundo período es el neovanguardista que se extiende desde **Temas y variaciones** (1950) hasta **Noche oscura del cuerpo** (1955). Mencionaremos algunas peculiaridades de esta etapa: el simultaneísmo discursivo, la predilección por el montaje de connotaciones cinematográficas, el modelo de un discurso entrecortado con interrupciones y enlaces imprevistos, la fragmentación del discurso, el trabajo estético-formal que destruye la idea de representación, la autocrítica del arte y el papel de lo lúdico como cuestionador de la racionalidad moderna (7).

En **Tema y variaciones** vemos el funcionamiento de una

poética neovanguardista. Allí tenemos el caligrama "Poesía en forma de pájaro", donde sobresale el proceso de montaje que ha realizado el poeta como operador de signos. Se trata de un simultaneísmo discursivo, cuyos más importantes antecedentes son Mallarmé y Apollinaire. Otro poema sintomático al respecto es "Impromptu" que plantea un discurso fragmentado de asociaciones imprevistas: "este es tu cuerpo o nada/ una nube o una rueda/ un caballo o cinco dedos/ qué alegría estoy vivo/ o la lluvia/ un ruido de tijeras/ cuatro pasos un silbido". Por su parte, el poema "Variaciones sobre un tema de Jorge Guillén" destruye la idea de representación transgrediendo nuestros habituales paradigmas cognitivos: "**nada casi nada: cielo**/ aletazos de nada/ en la nada: vuelo/ y el cielo que se vuelve suelo".

También **Habitación en Roma** evidencia un discurso fragmentado. En "Valle Giulia" se afirma: "a donde quiere llegar ese hom/ bre con su bastón que/ se quiebra siempre se quie/ bra al doblar una esqui/ na". De otro lado, en "Escultura de palabras para una plaza de Roma" se manifiesta una actitud del propio discurso que cuestiona la pertinencia de la comunicación: "¿sabes tal vez que entre mis manos/ las letras de tu nombre que contienen/ el secreto de los astros/ son la misma/ miserable pelota de papel/ que ahora arrojo en el canasto?". Asimismo, percibimos el papel de lo lúdico como eje que subvierte la

racionalidad utilitarista: "cuántas veces/ me despierto a medianoche/ con los bolsillos llenos de centellas (...)/ puesto que a nadie se le ocurre/ que fumar un cigarrillo/ estornudar sonreír/ o llorar entre las flores/ sea sólo de alegría".

En **Mutatis mutandis** (1954) encontramos la expresión "juguete pálido del jazz/ y de las horas", en la cual lo lúdico parece oponerse a términos como "nylon", "celophan" que pueden ser calificados como mercancías. En el poema 10 se distingue no sólo el funcionamiento de lo lúdico, sino una meditación sobre la precariedad de la escritura: "borro palabras nuevamente/ borro pájaros hojas secas viento/ borro todo por fin/ no escribo nada".

En **Noche oscura del cuerpo**, título que procede de un verso de San Juan de la Cruz, se advierte nuevamente el funcionamiento de lo lúdico, unido a la meditación sobre el cuerpo fragmentado, lleno de mutilaciones. Se trata de la crisis de la noción de totalidad homogénea propugnada por la literatura clasicista y el surgimiento de una poesía del cuerpo dividido: "Si la mitad de mi cuerpo sonríe/ La otra mitad se llena de tristeza".

El tercer período es el posvanguardista y comprende desde **Ceremonia solitaria** (1964) hasta **Ptyx** (1980). Se distingue, en este caso, el desarrollo de una poesía de la cotidianeidad sin la beligerancia experimental de la etapa

anterior. Asimismo se recupera el legado de Mallarmé en **Ptyx**, poema inspirado en el "Soneto en ix". Se prosigue, aunque con elementos diferenciales, reflexionando sobre el propio acto de hacer poesía: "Dejar hacer la mirada/ Sobre el papel indiferente/ Arrastrar toda la vida/ Un zapato incandescente/ un pantalón arrugado/ Un bigote indecente/ Y de la rima en ente/ Pasar rápidamente/ A la rima en atas/ Sólo para corregir/ Un par de erratas.

Mi objeto de estudio, **Habitación en Roma**, forma parte del período neovanguardista. La vanguardia poética en el Perú tuvo un gran desarrollo durante los años veinte y treinta de este siglo. Poemarios como **Trilce** (1922) de César Vallejo o **Las ínsulas extrañas** (1933) de Emilio Adolffo Westphalen son testimonios del mencionado florecimiento. No obstante, en la década del cincuenta surge una neovanguardia, cuyos más conspicuos representantes son Eielson, Carlos Germán Belli, Blanca Varela, Javier Sologuren, entre otros.

Mi marco teórico subraya la necesidad de una lectura dialógica y dialéctica con una apertura hacia la teoría de las ideologías. Me interesa demostrar que los artículos de Eielson, ligados al desarrollo de su poesía, formulan la poética de la obra abierta, aspecto desconocido por la crítica sobre la poesía de Eielson y formulado por Umberto Eco en sus reflexiones sobre el arte moderno (8). "Obra

abierta" quiere decir invitación a que el receptor complete el sentido del texto, dibuje claramente los contornos significativos y se convierta también en un creador.

Para precisar aún más la poética de Eielson, me permito analizar las figuras del discurso (o metáboles) que se actualizan en la escritura de **Habitación,** porque considero que las metáforas, metonimias y otras figuras constituyen el corazón de esta escritura.

El mencionado análisis me conduce de modo ineludible al sentido del poemario. Considero que **Habitación** problematiza el eje de la modernidad. Mi punto de vista sobre la modernidad se fundamenta en la obra de dos pensadores dialécticos: Walter Benjamin y Karel Kosic.

Benjamin sostiene que la modernidad se entiende como un proceso de desintegración del **aura.** En efecto, el aura es una experiencia irrepetible, el aquí y ahora que vincula al hombre con la tradición y la historia, y que la sociedad moderna tiende a mutilar para impulsar, por el contrario, el predominio de las experiencias repetibles y automatizadas en el mundo de la reproducción técnica. Volveremos más adelante sobre este punto.

Por su parte, Kosic toma como punto de partida la experiencia cotidiana del individuo en el contexto de la modernidad y diferencia el mundo de la apariencia del mundo de la realidad. El primero se convierte en el universo de

la pseudoconcreción, donde la praxis fetichizada de los individuos asume un aspecto natural y oculta su lado histórico. Todo se vuelve utilitario. La racionalidad utilitarista establece sus dominios. El pensamiento dialéctico destruye la pseudoconcreción, pues quiere observar la estructura del mundo de la realidad como producto de la praxis histórica del hombre. Precisaremos con mayor minuciosidad el pensamiento de Kosic en el último capítulo de esta investigación.

Mi tesis se encuentra dividida en cinco capítulos. En el primero, hago un balance de la crítica sobre la poesía de Eielson, llegando a precisar una periodización de la misma. De este recuento, deduzco una agenda problemática, imprescindible para el estudio de esta poesía.

En el segundo, analizo la idea de la poesía que se desarrolla en los artículos de Eielson, poniendo de relieve aquellos que fueron escritos en las décadas del cuarenta y del cincuenta, porque revelan el ansia de innovación que había en la producción poética peruana y permitirán explicar algunas particularidades no sólo de **Habitación de Roma**, sino también de **Reinos**. Considero, además, que la crítica especializada no ha estudiado detenidamente la poética de los artículos de Eielson.

En el tercero, voy a abordar el plano retórico-figurativo de **Habitación en Roma**. En ese sentido, pienso

que ningún estudio serio de la poesía de Eielson puede obviar el análisis del funcionamiento figurativo de esta poesía llena de metáforas, metonimias, sinécdoques, entre otras metáboles.

En el cuarto, realizo un estudio del sentido de **Habitación en Roma**. Empleo el término "campo semántico" que, en el ámbito del análisis de poesía, debe comprenderse como un conjunto de asociaciones contextuales que permite la articulación de una red significativa y sistemática de conceptos. Este tipo de enfoque me permitirá distinguir, en otro nivel, el universo ideológico del poemario, donde la modernidad es uno de los ejes más interesantes.

Para esta investigación, tenemos en cuenta la edición de **Poesía escrita** de Eielson de 1989; sin embargo, hemos revisado la de 1976, constatando las variaciones que se han producido desde la primera hasta la última versión.

Quisiera agradecer a muchas personas que han colaborado conmigo en la realización de esta tesis. En primer lugar, a Ricardo Silva-Santisteban que, con su habitual generosidad, me permitió revisar su invalorable archivo de los artículos de Eielson. También a mis profesores de la Universidad de San Marcos que, en momentos difíciles, supieron mantener su fe en la palabra poética. Y, por cierto, a mis alumnos con los cuales tuve el gusto de discutir mis proyectos.

Esta investigación es mi mayor homenaje a un poeta como Jorge Eduardo Eielson. **Habitación en Roma** es ya un clásico de la literatura latinoamericana y, como decía el maestro Borges,

> Clásico no es un libro (lo repito) que necesariamente posee tales o cuales méritos; es un libro que las generaciones de los hombres, urgidas por diversas razones, leen con previo fervor y con una misteriosa lealtad (9).

Lima, primavera de 1995.

NOTAS

(1) Barthes, Roland. **Mitologías.** México, Siglo XXI, 1985; p. 202.

(2) Irá con minúscula el título de algunos poemarios que eliminó, pues ésa fue la decisión del autor. En lo que concierne al título de los libros que mantuvo en la edición de 1989, irá con mayúsculas porque así lo determinó el poeta en la última versión de su obra poética completa.

(3) Estas características han sido tomadas, en gran medida, del ya clásico libro de Bowra sobre el tema: **Herencia del simbolismo.** Buenos Aires, Ed. Losada, 1951.

(4) Cf. Bowra, C.M. Ob. cit, pp. 75 y ss.

(5) Baudelaire hace referencia a las multitudes en su poema "Las muchedumbres" de su libro **Le Spleen de Paris.** Paris, Le Livre de Poche, 1964; pp. [37]-38. Asimismo **Las flores del mal** tiene como tema fundamental la ciudad moderna. Por su parte, Rimbaud alude a las ciudades en **Las iluminaciones.** Cf. **Prosa completa.** Madrid, Ed. Cátedra, 1991; pp. 219 y ss.

(6) Bowra, C.M. Ob. cit., p. 106.

(7) Estas particularidades de la vanguardia las he tomado fundamentalmente del libro de Octavio Paz: **Los hijos del limo. Vuelta.** Colombia, Ed. Oveja Negra, 1980.

También me ha sido útil el libro de Peter Bürger: **Teoría de la vanguardia.** Barcelona, Ed. Península, 1987.

(8) Cf. Eco, Umberto. **Obra abierta.** México, Ed. Origen/Planeta, 1985.

(9) Borges, Jorge Luis. **Nueva antología personal.** Barcelona, Ed. Bruguera, 1980; p. 282.



PRIMER CAPITULO

LA CRITICA Y LA POESIA

DE EIELSON

Ninguna crítica seria puede obviar la sistematización de las interpretaciones y de los enfoques anteriores a ella misma. Si lo hiciera, desconocería profundamente el estado de la cuestión y caería en el vacío. De ese modo, la crítica perdería sus indudables lazos históricos con la tradición. Es más, no podría dialogar con la tradición. Y toda verdadera crítica es dialógica. No impone caprichosamente una metodología ni ve únicamente a través del cristal oscuro de un solo método.

En este capítulo nos proponemos, pues, contribuir a una historia de la crítica sobre la poesía de Eielson. Empleamos fundamentalmente dos perspectivas. En primer lugar, la cronológica que nos permitirá reconstruir el desarrollo del pensamiento crítico sobre la poesía de Eielson. En segundo término, la comparativa cuyo objetivo es trazar diferencias y similitudes entre los diversos

enfoques.

Es pertinente señalar que también se trata de una discusión con los diferentes críticos peruanos y extranjeros que han abordado nuestro objeto de estudio para concluir con una periodización que permita ordenar el corpus respectivo.

En efecto, la bibliografía crítica sobre la obra de Jorge Eduardo Eielson es de calidad dispareja. Se reduce a artículos frecuentemente muy ligeros, aparecidos en diarios, o a análisis más rigurosos, algunos de los cuales vieron la luz en publicaciones especializadas como la **Revista de crítica literaria latinoamericana**, o de divulgación como **Lienzo** o **Infame turba**.

Uno de los primeros artículos conocidos es el de Raúl Deustua, quien en 1947 hace un cautivante retrato del poeta (1), poniendo de relieve el rigor y la exactitud de la escritura de Eielson, así como su predilección por la música y su temple creador porque "el que imita servilmente es epígono sin alas. El que crea es siempre él y sin epílogo" (2).

Más preocupado en el análisis de los textos que Deustua, Manuel Suárez Miraval (3) sitúa a Eielson al lado de Javier Sologuren y Sebastián Salazar Bondy. Los tres escritores manifiestan una permanente actitud crítica que establece jerarquías en el ámbito de la tradición literaria

Univ. Nac. Mayor de San Marcos
Facultad Letras, Ciencias Humanas
BIBLIOTECA

peruana. Sin embargo, califica a Eielson como "el poeta más puramente poeta de estos tiempos" (4). La de Eielson es más sensorial que la poesía de Sologuren. Suárez afirma que

> es un secreto a voces considerar a Jorge Eduardo Eielson la voz más alta de las nuevas generaciones poéticas. Vecinos de él se impostan los timbres de Gustavo Valcárcel, Manuel Scorza, Juan Ríos. Pero, sobre todos ellos, Eielson es nuestro único clásico entre las nuevas hornadas (5).

Estos dos artículos permiten hacernos una idea de la acogida que tuvo la lírica de Eielson durante los años cuarenta y cincuenta. En efecto, para la crítica de entonces esta poesía:

a) Estaba cercana a la música.
b) Cultivaba una acentuada sensorialidad que, a nuestro entender, constituye un cuestionamiento del paradigma cognitivo positivista.
c) Revelaba una postura crítica ante el mundo, que es peculiar del hombre moderno.

Por su parte, Mirko Lauer en 1968 (6) consideraba que Eielson es "un rebelde en la más alta acepción de la palabra" (7), lo que se manifiesta en que Eielson abandonó determinadas formas expresivas en busca de originalidad, pues su concepción del arte dibuja la experimentación como principio directriz y la no reiteración de modelos ya

establecidos. Este breve texto tiene la virtud de subrayar insistentemente el ansia de innovación que se respira en la poesía de Eielson. Lauer remarca que **Reinos** (1945) significó un alejamiento del neorrealismo a través de una mixtura de lo real con lo alucinado.

Poniendo mayor énfasis en el problema de las influencias literarias, Julio Ortega (8) distingue en los primeros poemas de Eielson "un profundo decantamiendo del lenguaje" (9), una imaginería de tendencia cultista y la recreación de antiguos tópicos en **Reinos** como el del ciervo, que proviene --como ya sabemos-- de la poesía mística española. En **Primera muerte de María** (1949), Ortega observa "un diálogo de la poesía con su propia aventura" (10), sin embargo, el discurso hermenéutico del investigador parece caer frecuentemente en el artificioso recurso de la paráfrasis que hace a la palabra bordear los mecanismos de la crítica impresionista.

José Miguel Oviedo (11) coincide con Lauer al señalar que "Eielson es también un rebelde, un artista francotirador cuya revolución se da en toda dimensión estética" (12). Oviedo trabaja con la edición de **Reinos** de 1973, que añade siete poemas a los nueve aparecidos en la de 1945, y menciona algunos temas del libro: la soledad y el miedo ante la muerte. Asimismo, menciona las fuentes literarias de **Reinos**: la poesía religioso-mística española,

la lírica simbolista y el surrealismo. Oviedo considera que

> en los poemas de Eielson hay un combate inminente entre las fuerzas de la vida y la muerte, entre la juventud y la destrucción, entre la alegría y la tristeza (13).

Alberto Escobar (14) en la segunda edición de su **Antología de la poesía peruana** de 1973 pone hincapié en la audacia y renovación que significó **Reinos** para la lírica del Perú por el retorcimiento formal, la perspectiva minoritaria y la incorporación de ecos arcaizantes. Escobar advierte la presencia de palabras de naturaleza religioso-cortesana, así como una adjetivación de tipo impresionista acorde con una ruptura de la sintaxis normativa. Escobar afirma que "su poesía (la de Eielson) sigue siendo una respuesta de éxtasis ante el asombro convertido en palabra" (15). Observación que corrige la del propio Escobar en 1965, cuando éste, según ha señalado Marco Martos, comete el grave error de decir que la poesía de Eielson no conmueve a ningún lector (16). Dicha errata interpretativa parece asomar en el poco feliz artículo de Luis Alberto Sánchez (17), quien en 1974 afirma que esta escritura (se refiere al experimentalismo caligramático de "Poesía en forma de pájaro") revela una postura fácil y vacua, ya que

> por lo común se grita cuando se pierde el control y falta seguridad y quisiéramos llenar con afirmaciones verbales el vacío de afirmaciones factuales en que vivimos (18).

Todo lo cual evidencia que el positivista Sánchez de escasa reflexión epistemológica desconoce el mecanismo organizativo de los textos eielsonianos. Las falencias de Sánchez han sido señaladas por Eduardo Urdanivia quien, al igual que Martos (19), incentiva la creativa discusión sobre la incipiente crítica acerca de la poesía de Eielson.

En el prólogo de 1976 a la primera edición completa de la lírica de Eielson (**Poesía escrita**), Ricardo Silva-Santisteban (20) distingue tres etapas en la evolución de esta escritura:

> la primera, desde los poemas iniciales hasta **Antígona** (1945), con una poesía cargada de sensorialidad y resonancia interior; una segunda dependiente de la primera, de tanteo e innovación, que es una lucha para liberarse de la primera, desde **Ayax en el infierno** (1945) hasta **Primera Muerte de maría** (1949); la tercera que comprende desde **tema y variaciones** (1950) hasta **papel** (1960), donde se intenta liberar las materias del poemas y de abolir el lenguaje (21).

Silva-Santisteban tiene el innegable mérito de ser el primer editor de la obra poética completa de Eielson. En **Visiones y moradas del amor entero** (1942) percibe el magisterio de Rilke por el "tono de oración y entrega espiritual" (22). En **Canción y muerte de Rolando** (1943) se abre paso, al decir del crítico, el reemplazo de la edad media por el esplendor renacentista. En **Reinos** ganan terreno la fluidez del vocabulario y la sensorialidad ligadas a un determinado universo semántico:

> su mundo (de Eielson) es característicamente medieval, pero no es un medioevo pululante de vida y movimiento. En poemas como "Piano de otro mundo" y "Príncipe del olvido" parece que entráramos en castillos abandonados, polvorientos, llenos más bien de penumbra y soledad (23).

En **Antígona** (1945) se realiza una transposición del universo mítico en el nivel de la temporalidad y de la espacialidad. De otro lado, **Ayax en el infierno**(1945) y **En la Mancha** (1946) revelan una caída en relación a **Antígona**, por el clima muy artificial y la iteración poco creativa de la misma técnica. Estos dos poemarios, pues, muestran artificialidad descriptiva, abandonando así la vertiente interior de la poesía melancólica del mejor Eielson. Ahora bien, **Doble diamante** (1947) continúa la línea desarrollada por **Bacanal** (1946), a través del empleo de lo repulsivo que se disuelve en la yuxtaposición de muy disímiles elementos como "joyas y amores". Por su parte, **Primera muerte de María** (1949) "es un poema cuyo suceder vacila entre la tensión del relato y el conflicto que conlleva" (24); constituye, sin duda, la clausura de un ciclo de la poesía de Eielson. A partir de allí el poeta variará su registro formal-lingüístico-formal hacia otras vías más vinculadas al ámbito de lo lúdico.

Así, **Tema y variaciones** (1950) evidencia, según Ricardo Silva-Santisteban, la voluntad de producir un artificio expresivo. Ese poemario revela un acercamiento

al mundo de la cotidianeidad. Sin duda, **Habitación en Roma** (1952) constituye una verdadera apertura en relación a **Reinos**. Silva-Santisteban afirma que

> la angustia, mitigada con la desilusión nos va revelando las experiencias del poeta frente a la ciudad que se le abre con todos sus hedores, con cielo puro pero angustiante (25).

Por su parte, **Mutatis mutandis** (1954) muestra el ocaso de la palabra y la abolición de la escritura. Los poemarios **naturaleza muerta** (1958), **eros/iones** (1958), **4 estaciones** (1960) y **papel** (1960) manifiestan el triunfo de lo lúdico y la destrucción del lenguaje.

Nadie niega los aportes del prólogo de Silva-Santisteban que ofrece la primera visión global de la poesía de Eielson; sin embargo, mencionaremos algunas falencias. En primer lugar, la poca precisión terminológica del crítico. En efecto, afirmar que la poesía de Eielson proviene aparentemente del mundo del sueño o de la alucinación (26), es rendir pleitesía a observaciones un tanto superficiales y de escaso rigor analítico, descuidando, así, el proceso de verificación textual para dejarse llevar a veces por la frase eufónica que poco ilumina la especificidad de la lírica de Eielson. Sueño, alucinación y profundidad cognitiva **a secas** aparecen demasiado frecuentemente en la tradición literaria universal, tanto en verso cuanto en prosa. En segundo

lugar, la actitud excesivamente **diletantista** de Silva-Santisteban explica per se el sentido de afirmaciones, como la de que en **Reinos** percibimos una imaginación intensa y una sensorialidad de gran vigor (27). En toda poesía de cuño más o menos simbolista hay el funcionamiento de las dos características antes expuestas. Nuevamente estamos en el peligroso y movedizo terreno del gusto personal como único criterio de verdad. La objetividad se encuentra ausente, la necesaria objetividad que permita echar luz sobre el sentido del discurso poético.

Juan de Salinas (28) dibuja el itinerario de Eielson, a través de la presencia del deterioro, de la nada y de la finitud como ejes tematológicos fundamentales. La muerte constituye, al decir del crítico, un tema recurrente en estos versos. En cuanto a **Habitación en Roma**, Salinas afirma que "es testimonio de un ambular azorado, circular, por las vías de la privación, el aislamiento, la desolación" (29). Este artículo asume casi explícitamente el mecanismo de la paráfrasis para acercarse al poema, lo cual le resta la perspectiva crítica esencial para la precisión del funcionamiento de los componentes textuales de la lírica de Eielson.

Marco Martos (30) subraya el rigor de Eielson en lo que concierne a la selección de sus poemas para la edición de **Poesía escrita**. El poeta no ha dudado en eliminar

Univ. Nac. Mayor de San Marcos
Facultad Letras, Ciencias Humanas
BIBLIOTECA

notables poemas aparecidos en antologías, como "He aquí el amor". Esta observación permite señalar la gran conciencia crítica de Eielson, hecho que lo hermana con otros poetas modernos, pues -según Hugo Friedrich- ella constituye una de las características medulares de la poesía moderna (31). Sin embargo, Martos apunta las coincidencias entre la propuesta de **Reinos** y la de **Detenimientos** de Javier Sologuren: la lectura de los poetas místicos españoles, por ejemplo. En **Reinos** hay "un decorado tomado de Rilke" para hablar "de la muerte, del amor, del equiparamiento despiadado de cielo y tierra y de la muerte otra vez" (32). Martos explicita las dos tendencias de la poesía eielsoniana, a partir de **Tema y variaciones**:

> una de verso libre, suelto, de aliento entrecortado, y otra donde hay un acercamiento a la poesía visual, al afiche, a los juegos de palabras y a las aliteraciones (33).

La condición de latinoamericano en Europa constituye uno de los grandes ejes de **Habitación en Roma**, donde Eielson logra su tono de mayor originalidad, pero también donde comienza a asomar un cada vez más creciente desinterés por la poesía como forma escrita. Martos recalca el humor de **naturaleza muerta** citando los siguientes ilustrativos versos:

> El muchacho se desnuda
> La muchacha se desnuda
> El muchacho y la muchacha estornudan

Martos considera que en la poesía de Eielson "el humor llevado a límites extremos, se transforma en sarcasmo, en burla para el lector" (34). El crítico piensa que las páginas finales de **Poesía escrita** -vale decir, **papel**- son deleznables, pues estos juegos manifiestan que Eielson ha decidido atrevidamente burlarse de sus editores y lectores. Hubiera sido mejor prescindir de aquellos inefables excesos de visualización expresiva.

David Sobrevilla (35), por el contrario, se opone a Martos en lo que respecta a la valoración de **papel**. Sobrevilla afirma que **papel** se halla entre el ámbito de lo literario y lo plástico. Resulta interesante que Sobrevilla vincule a **papel** con las propuestas de Stéphane Mallarmé, quien pone de relieve la relación que existe entre la página en blanco y el universo del lenguaje. A Mallarmé -según Sobrevilla- le interesa el tiempo como movimiento, el movimiento de lo signos lingüísticos y de la significación. El papel quemado o agujereado revelarían el espacio de carácter tridimensional, así Eielson toma algunas ideas de Lucio Fontana y Alberto Burri:

> de Burri la idea de las quemaduras y la de la utilización de un material tan efímero como el papel higiénico, recursos alusivos al descubrimiento que el hombre ha hecho de su propia contingencia en nuestra época. Estos recursos y el empleo del papel en blanco, rayado, pisoteado, fotografiado, lleno de signos, posibilitan hacer evidentes valores ópticos y táctiles. **Papel** se convierte así en una obra plástica (36).

Es, en efecto, exagerado sugerir -como lo dice Sobrevilla- que Marco Martos al negarle calidad estética a **papel** estaría negando valía a gran parte de la poesía contemporánea postmallarmeana. El propio Eielson en la segunda edición de su poesía completa (37) ha eliminado **papel**, considerando de ese modo que el libro en cuestión poco o nada aporta al conjunto de su producción poemática. El tiempo parece haber dado la razón a Marco Martos: **papel** -creemos- es testimonio de un ciego experimentalismo que subestima la relación emisor-receptor, repitiendo mecánicamente proposiciones mallarmeanas sin el necesario procedimiento de la recreación que todo oficio artístico exige en el plano de la disposición tipográfica y/o visual del texto.

Claude Couffon (38) subraya el temple marginal del erotismo de Eielson, la soledad y el reverso de sus innumerables máscaras, la manera como el poeta se enfrenta sarcásticamente con la inexorable destrucción y con la muerte.

El artículo de Eduardo Urdanivia (39) se perfila como uno de los más serios acercamientos a la poética de **Reinos**. Para Urdanivia, la poesía de Eielson es sinónimo de hermetismo, lo cual ha provocado el surgimiento de notas críticas poco acertadas, como la de Raúl Deústua aparecida en **El Mercurio**, No. 246, en setiembre de 1974 (40). El

influjo surrealista se hace patente en la escritura eielsoniana. El poeta busca lo esencial, el secreto del universo, acorde con el postulado surrealista de Breton de indagación permanente de un punto, donde fenezcan las contradicciones entre vida y muerte, ficción y realidad (41).

Retomando las ideas de Mirko Lauer y Abelardo Oquendo formuladas en la antología **Vuelta a la otra margen** (42), Urdanivia habla de poetas que -como Eielson, Moro, Adán y Westphalen- están más preocupadas en la realidad metafísica que en la cotidiana e inmediata. Herederos legítimos de Vallejo, estos poetas liquidan la vacua retórica y optan por una palabra más interior y de gran espontaneidad. Urdanivia señala el tema más importante de **Reinos**: "la pérdida de lo preciado, la pérdida del reino, de la inocencia, de la ignorancia, de la condición humana" (43). El epígrafe del libro incorpora la semántica nebulosa del invierno, la muerte, el canto sonoro como la única forma de comunicación.

Urdanivia ordena las redes tematológicas del libro: la evocación del paraíso bíblico en "Reino primero", por ejemplo. La muerte es uno de los ejes semánticos medulares en el poemario. El análisis de Urdanivia se orienta hacia una óptica de tipo estilístico, poniendo énfasis en los rasgos surrealistas de Eielson y en algunas huellas

religiosas operantes en esta poesía.

Menos riguroso que Urdanivia, el crítico Edgar O'Hara publica una valiosa reseña sobre **La noche oscura del cuerpo** (44), cuya traducción al francés tiene la autoría del antes citado Claude Couffon. O'Hara señala el cada vez más agudo despojamiento formal que se respira a lo largo de **Poesía escrita**, idea ya desarrollada o sugerida -en todo caso- por Ricardo Silva-Santisteban. El corpus visual de **papel**, según O'Hara, pertenece más bien al reino de la semiología y no tanto al de la poesía. El cuerpo del lenguaje en libertad también adelgaza sus aristas en la materia sígnica eielsoniana. **Noche oscura** se hermana con **Habitación en Roma**, a través del viaje por el propio cuerpo y por la espontaneidad de casas, ventanas y dormitorios. O'Hara afirma que,

> como Belli enfrentado a un poder sobrenatural después de un extenso periplo terráqueo, también la poesía última de Eielson rinde tributo a lo desconocido (45).

Roberto Paoli (46) ofrece la segunda visión global de la poesía de Eielson, nueve años después del prólogo de Silva-Santisteban. La terminología de Paoli es mucho más precisa que la de este último. Paoli comienza aludiendo al parentesco de Eielson con Westphalen en lo que concierne a la trayectoria de ambos poetas, que guardaron silencio, vale decir, no publicaron durante un tiempo prolongado.

Eielson, según el crítico italiano, posee precoz madurez poética a los veinte años. Cansancio, inquietud y destrucción son hilos tematológicos de **Canción y muerte de Rolando** y **Reinos**: el mundo, pues, se encuentra en ruinas. Hay por momentos -según Paoli- una sintaxis gongorina en **Reinos**; no obstante, el libro no es barroco, sino de esencia simbolista. Por su parte, **Doble diamante** emplea el procedimiento de la desacralización de lo mayestático. Allí aparecen los primigenios juegos tipográficos de Eielson. El poemario no posee unidad; asoma eventualmente el endecasílabo, aun cuando la métrica del poeta es generalmente libre. Por su parte, **Tema y variaciones** es testimonio de una gran inquietud formal. Paoli pone de relieve un sentimiento de insatisfacción ante la palabra, una especie de fatiga que obliga a la incesante búsqueda de nuevas formas expresivas. Paralelismo fónico ("Nocturno"), significante visual ("Poesía en A mayor"), poemas icónicos ("Poesía en forma de pájaro") son perceptibles muestras de reiterada indagación artístico-formal. De la misma manera, **Habitación en Roma** prosigue aquella búsqueda, pero con unidad temática. Hay ecos de Vallejo en ese ramillete de versos, según Paoli, y un vacío existencial. En los libros posteriores,

> la relación conflictiva con la escritura se exaspera aún más. La escritura se convierte de esta forma en la única obsesión del poeta, tema

> único y objeto mismo de su canto. Pero esta autoanálisis confirma la crisis de la palabra, de lo verbal, la sospecha irreparable del poeta hacia sus instrumentos tradicionales (47).

La sintaxis corriente se convierte en una praxis visual en la poesía eielsoniana. Existe una iconosintaxis en **canto visible:**

> poemas circulares, especulares, de iteración progresiva, a líneas paralelas, verticales, giratorios, mutilados, escritos al revés, por escribir, etc. En todo caso se reduce (o se imposibilita) la oralidad del poema, ya que lo visual es uno de los posibles caminos elegidos por la palabra en su voluntad de enmudecer como signo fónico (48).

Ahora bien, **naturaleza muerta** ofrece aforismos, expresiones humorísticas, exiguos versos; mientras que **4 estaciones** muestra el funcionamiento de un rectángulo de papel que opera como medio y fin, dibujando un fondo deleznable.

Paoli concluye su artículo poniendo de relieve la conciencia de la precariedad del acto de escritura, que recorre las páginas del poeta, travesía desde la poesía hasta el inefable silencio, viaje que conduce al exilio verbal.

Podemos ensayar una comparación entre las dos visiones globales sobre la trayectoria del poeta (la de Ricardo Silva-Santisteban y la de Paoli) mencionando concomitancias y diferencias. Los dos críticos coinciden en señalar el

temple clásico de **Canción y muerte de Rolando**. Silva-Santisteban habla de un gusto clásico; mientras que Paoli alude a Eielson y a su majestuosidad indubitable de clásico antiguo que se respira en el poemario. El primero hace referencia al mundo de **Reinos** como de estirpe medieval; el segundo, por su parte, pone hincapié en la poesía de aquel libro como metáfora de una permanente desolación y de un vacío polvoriento. Me parece que las dos ópticas críticas son, sin embargo, diametralmente opuestas. La de Paoli logra precisión a través del recurso de la enumeración y de una terminología más especializada que la de Silva-Santisteban. Este último a veces se deja llevar por una adjetivación y adverbialización de carácter un tanto efectista e impresionista.

Susana Reisz (49) elige para su **Teoría literaria** algunos textos de **canto visible** y de **naturaleza muerta** como paradigmas para caracterizar la particularidad de los discursos literarios. Reisz vincula los poemas eielsonianos a las tendencias estéticas del mundo contemporáneo y, de ese modo, advierte que el poeta busca desmitificar la concepción de la poesía, escribiendo discursos, los cuales niegan que el texto poético

> deba estar armado sobre la base de seductoras combinaciones rítmico-tímbricas y de expresiones "selectas", capaces de transmitir un mensaje denso y trascendente (50).

Según Reisz, **Poesía escrita** como título proclama la valía de la palabra-signo sobre la palabra-sonido.

Reisz es también autora de un ensayo, cuyo título es "De la elegía latina a la **Poesía escrita** de Jorge Eduardo Eielson o **El mar de amor** nuevamente entonado" (51). Enfoque formalista, al decir de Paoli (52), que no obstante muestra los lazos entre "poesía en A mayor" y la tradición literaria occidental, a través del tamiz de la metáfora operante en un soneto de Góngora. Reisz toma los aportes de Roman Jakobson y Yuri Lotman, a fin de explicitar las recurrencias fónicas que establecen isotopías semánticas en "Poesía en A mayor". El poema es concebido, así, como un espacio icónico-fonológico que incluso oculta juegos anagramáticos. La palabra-grafo subrepticiamente aparece en un segundo nivel dislocando elementos de la tradición poética. La terminología de este estudio revela la concepción teórico-epistemológica de Reisz y la perentoria necesidad de análisis inmanentistas de sólida base lingüística. La presencia de los anagramas de Saussure y de Kristeva, así como la influencia de los ya citados Jakobson y Lotman, dibujan los intertextos del artículo de Susana Reisz, quien es probablemente la que más ha avanzado en la hermenéutica rigurosa de los textos eielsonianos.

Se puede intentar un cotejo entre los trabajos de Urdanivia y de Susana Reisz. En efecto, la perspectiva de

Urdanivia es marcadamente estilística; en cambio, la de Susana Reisz es semiótica, vale decir, pone énfasis en la producción de sentido y en la literatura como un sistema modelizador secundario, siguiendo los paradigmas de la semiótica de la cultura, cuyo principal representante es Yuri Lotman. Punto de vista inmanentista, en cierto modo, el de Reisz; pero, también, estableciendo un rico diálogo intertextual entre el discurso poético y el universo de la cultura. Se me viene aquí a la memoria una definición del también lotmaniano Walter Mignolo, quien decía que la expresión **texto** alude esencialmente y de manera abreviada a **texto de cultura** (53).

Un racimo de ópticas críticas se observa en la revista **Infame turba** (54), que le rinde homenaje a Jorge Eduardo Eielson. Destacan el ya comentado texto de Roberto Paoli y otro de Martha Canfield (55), quien pone de relieve el hecho de que el poeta llega al silencio como una manifestación de intensa búsqueda verbal. Ese silencio está ligado a la raíz mística de la poética eielsoniana. Canfield hace referencia a un poema de Eielson sobre el ciervo, que posee indubitables resonancias del **Cántico espiritual** de San Juan de la Cruz. Revisando **Poesía escrita**

> se tiene la impresión de que en la transfiguración del lenguaje a la búsqueda de la verdad, éste se vaya paulatinamente condensando y despojando hasta desaparecer en el puro signo gráfico (...) o en la tautología visual (cfr. toda la serie de **Papel**);

Univ. Nac. Mayor de San Marcos - Facultad Letras, Ciencias Humanas - BIBLIOTECA

> y que el silencio ocurra como una consecuencia inevitable (56).

Canfield es también autora de otros artículos sobre la poesía de Jorge Eduardo Eielson, uno de los cuales está centrado en una lectura simbólica de tendencia junguiana (57); en efecto, allí se señala que en **Noche oscura del cuerpo** el viaje en la materia corpórea constituye un símbolo de trascendencia. Esto la lleva a calificar a la de Eielson como una poesía, donde asoman los arquetipos del inconsciente colectivo. Traductora al italiano de la obra de Eielson, Martha Canfield posee un proemio a su traducción (58). Por su parte, **Reinos**

> dimostra un'insolita maturita e una sorprendente assimilazione della retorica spagnola, modulata attraverso la grande lezione di Eliot e di Rilke (59).

Así, la estudiosa percibe cuatro fases en el desarrollo de la poesía de Eielson. La primera fase que abarca los primeros libros de Eielson, donde destaca la lección surrealista a través de símbolos de matriz onírica. La segunda (a partir de **Bacanal**), en la cual adquieren mucha fuerza los recursos grotescos; **Primera muerte de María**, perteneciente a esta etapa, pone de relieve la imposibilidad de conciliar el amor conyugal con el filial. La tercera que se sitúa desde 1950 hasta los años 60, donde se manifiesta la concepción del poema como un objeto fónico

y gráfico, asimismo se desarrolla un tono coloquial en **Habitación en Roma**, que tiene lazos con los paradigmas estilísticos de la poesía de habla inglesa. La cuarta etapa abarca desde la producción de los años 60 hasta los últimos textos y está representada por tres colecciones: **Ceremonia solitaria** (1964), **Arte poética** (1965) y **Ptyx** (1980). Este último, según Canfield, es un poema narrativo que le debe su nombre al "Soneto en ix" de Stéphane Mallarmé. Eielson se aboca fundamentalmente en estos años a producir una obra plástica, desinteresándose un tanto de la publicación de su poesía.

Más sociologista que Canfield, Miguel Gutiérrez (60) trata de precisar si Eielson es el gran poeta de la generación del 50. Para ello, compara a Eielson con Cavafis y Cernuda, remarcando la supuesta deficiencia del primero en relación a los dos últimos: la falta de múltiples registros temáticos. Gutiérrez considera arbitrariamente que la poesía de Eielson no trasciende lo meramente individual y, por consiguiente, no posee densidad social. Gutiérrez cree que

> un gran poeta cuando dice 'Yo', dice, en realidad 'Nosotros' e implica a la Comunidad, aun cuando ésta, eventualmente, lo segregue de sus celebraciones, lo recluya en campos de concentración o en manicomios o lo condene al suicidio. Y todo esto será parte del combate del Poeta con el Angel. No, Eielson no es un gran poeta, pero sí, tal vez, el primero entre los excelentes poetas de su generación (61).

Parece que Miguel Gutiérrez cae en un vacuo inmediatismo sociologista y ha olvidado el magisterio de José Carlos Mariátegui, quien justipreció la poesía lúdica de Eguren y el antisoneto de Martín Adán. El marxismo de raigambre, en este caso, positivista ha producido un adelgazamiento crítico en el ensayo de Miguel Gutiérrez, quien reactualiza poco creativamente la teoría sartreana de la literatura comprometida, dejando de lado el fluir de los componentes inconscientes en el discurso literario. Estas ideas de Sartre (no las otras) han sentido, pues, el terrible paso del tiempo y han quedado, sin duda, atrapadas en la arena. El neomarxismo (tanto el de la Escuela de Frankfurt como el de lengua inglesa) ha renovado su aparato teórico y su paradigma epistemológico, asimilando creativamente aportes de Freud o Lacan, a fin de intentar un análisis materialista de la subjetividad del sujeto.

El propio Miguel Gutiérrez ha sido uno de los principales animadores de la edición del texto **La Generación del 50 en la literatura peruana del siglo XX** (62). Ramillete de entrevistas, documentos y algunos enjundiosos ensayos, el volumen trae un artículo de la notable poeta Carmen Ollé (63), quien -tan arbitrariamente como Gutiérrez- ubica a Eielson con Belli, Sologuren, Bendezú y Varela en un grupo de poetas "insulares e individualistas o intimistas" (64). De todos ellos, Eielson

lleva a mayor radicalismo su indagación y sed incesante de innovaciones formales. Ollé resalta que Eielson

> empieza siendo clásico y va radicalizándose en el transcurso de su obra hasta convertirse en un poeta concretista o letrista, es decir hasta la negación de la palabra (65).

Ollé comete involuntariamente el error de retomar una ya caduca terminología del Lukacs teórico del realismo socialista. La teoría del reflejo (el arte refleja un tanto mecánicamente los procesos sociales) ya superada, empapa francamente las páginas de este ensayo y evidencia la necesidad de renovar la terminología y la perspectiva de la crítica literaria en el Perú.

Más interesado en el análisis temático que Ollé, Armando Rojas (66) señala el carácter marginal de la poesía de Eielson. Así, **Habitación en Roma** es, según Rojas, el poemario cumbre de Eielson, quien leía a los místicos españoles, a los simbolistas franceses y a Rilke; sin embargo, el poeta añade una tensión dramática personal, pues cree que lo único que sobrevivirá a la destrucción del mundo es el arte. Es formidable -según Rojas- que el poeta describa la miseria y el hambre del Perú ennobleciéndolos en el contexto de una Europa, plena de arte y poesía.

Autora de una tesis sobre Eielson, Eleonora Falco (67) realiza un análisis de tres textos de **Reinos**: "Parque para un hombre dormido", "Genitales bajo el vino" y "Ultimo

reino". La óptica semiótica no ortodoxa, heredera de la concepción de Susana Reisz, preside este trabajo. En esos poemas se vislumbra un proceso de tematización del esfuerzo de la creación artística, que constituye una incesante búsqueda del orden y de lo bello. El esfuerzo poético es sinónimo de contienda, para Eielson. Movimiento que manifiesta una lucha constante en el universo de la palabra.

Dicho universo es también analizado por Marie-Madeleine Gladieu (68), aunque ella se concentra fundamentalmente en el estudio de **Noche oscura del cuerpo,** donde observa cómo la búsqueda de Eielson desde el primer poema hasta el último manifiesta el transcurrir de las doce horas de la noche. Cuerpo, pues, se asocia a noche de manera irrefutable, según Gladieu.

Cercano a la perspectiva estilístico-temática de Urdanivia antes enunciada, Javier Sologuren (69) alude a la poesía de Eielson como una lucha contra la página en blanco mallarmeana, espacio de juego y deterioro. Para Sologuren

> el lenguaje escrito se ha reducido a una simple secuencia visual, una geometrización del interior del espacio (70).

En efecto, Sologuren -de la misma manera que Sobrevilla- valora el experimentalismo de Eielson en **papel**

y, además, lo destaca como uno de los ejes medulares de **naturaleza muerta**, donde "el espacio opera visiblemente" (71). Nos parece que en las páginas de Sologuren aflora una crítica impresionista y, en ese sentido, observamos una diferencia entre los artículos de Urdanivia y Sologuren: mientras que el primero es mucho más riguroso en lo que concierne a la verificación textual de las hipótesis; el segundo, de otro lado, se deja llevar por el engañoso mecanismo de la paráfrasis, confundiendo la crítica con la página en verso y subestimando la autorreflexión epistemológica.

Parecida a la óptica de Martha Canfield, la opción crítica de Renato Sandoval (72) subraya el simbolismo de la casa en **Ptyx**, texto que -como se dijo antes- posee inocultables lazos con el "Soneto en ix" de Mallarmé. Fuertemente influido por Bachelard y Jung, Sandoval asegura que

> la escritura del poema es un reencuentro no sólo con la primera casa de París, sino también con la casa de la infancia, que es la casa original. Y en el origen está el misterio del nacimiento y de la vida. Está, sobre todo, ese regreso al útero donde se halla el refugio y el añorado reposo (73).

Me parece que el análisis de la simbología de la casa es sugerente, pero omite las minuciosas referencias textuales que permitan contextualizar el símbolo en el universo semántico eielsoniano, razón por la cual el

artículo de Sandoval olvida en algo la especificidad discursiva del poema de Eielson para perderse en disquisiciones interesantes, mas un tanto alejadas del objeto de estudio.

Con mayor apoyatura textual que Sandoval, Carlos Batalla (74) apunta la gran variedad de registros de la poesía de Eielson. El nuevo lenguaje de **Reinos** está influido por el simbolismo francés y por la poesía hermética italiano. Batalla cuestiona el encasillamiento de la lírica de Eielson dentro de la llamada "poesía pura". Asimismo, analiza la marginalidad, el autoexilio y la proyección universalista de **Habitación en Roma**.

Alfonso D'Aquino (75) intenta una nueva periodización de la poesía de Eielson. La primera etapa va de **Moradas y visiones del amor entero** hasta **Bacanal**, y se caracteriza por un matiz mítico y místico que le permite recrear viejos temas, operando con mitos griegos y con otros tomados de la literatura española de la Edad de Oro. La segunda abarca de **El circo** hasta **Mutatis mutandis** (en la segunda edición de **Poesía escrita** donde Eielson elimina algunos poemarios) o hasta **papel** (último texto en la primera edición de la poesía completa de Eielson); se trata de un período de experimentación verbal, donde lo testimonial establece una relación entre la poesía y la búsqueda formal. Una última etapa que comprende desde **La noche oscura del cuerpo** (1955)

hasta **Ptyx** (1980); aquí la escritura deviene acto corporal o materia fisiológica, y reproduce instintivamente una metamorfosis de carácter animal.

James Higgins (76) procura aproximarse a la obra de Eielson desde una óptica temático-estilística, pero su enfoque -a diferencia del de Urdanivia- no revela sistematicidad, sino por el contrario falta de rigor. Por ejemplo, Higgins asevera que Eielson en **Reinos** cultivó una poesía de consciente anacronismo que constituía una lucha contra la corriente, cuando, en realidad, sabemos que el influjo de Rilke y Mallarmé estaba muy difundido en la época. Tanto Sologuren como Eielson leían de modo entusiasta las obras del gran poeta de **Sonetos a Orfeo** (77).

La historiografía literaria no siempre ha acertado en el estudio diacrónico de la poesía de Eielson. Luis Alberto Sánchez (78) ve equivocadamente en **Mutatis mutandis** huellas de los poetas místicos españoles, cuando, en realidad, el poemario muestra juegos e imaginería surrealista. No queda claro el porqué el supuesto clasicismo de corte místico del Eielson de **Mutatis mutandis** se opone al verso marxistoide -tal como lo califica Sánchez (79). Tampoco resulta suficientemente fundamentada la relación entre Eielson, Pound y T.S. Eliot. Lo que creemos evidente es la vocación de Sánchez de querer sorprender a sus lectores con multitud

de datos concernientes a las influencias literarias, así como vemos que Sánchez no comprende el desarrollo de la poesía postmodernista peruana (80).

Discípulo de Sánchez, Augusto Tamayo Vargas (81) ubica a Eielson dentro de la denominada "poesía pura" matizada por una impronta surrealista. Eielson estaría influido por la poesía francesa (simbolista y postsimbolista). Critica injustamente la poesía de la estancia europea de Eielson, afirmando que

> en los poemas publicados dentro de su producción en Europa, se limita (Eielson) a un simple juego o escarceo poético (82).

Aquí observamos las profundas limitaciones que tiene la crítica tradicionalista y oficial en el estudio del proceso poético peruano. Ni Sánchez ni Tamayo ven con ojos nuevos la nueva poesía peruana, pues aún siguen atados a una vetusta estética de raigambre decimonónica y positivista, que frecuentemente olvida la densidad del homo ludens que habita liberadoramente en la poesía de Eielson.

Opuesto a la valoración tradicionalista de esta escritura poética, el poeta Wáshington Delgado (83) subraya la matriz experimental y renovadora de Eielson, quien no se acomoda al facilismo de las repeticiones, sino que trata de indagar la disolución de la palabra. Delgado señala la presencia de Jacques Prevert en la textura verbal desde

Tema y variaciones hasta **Mutatis mutandis.**

Por su parte, Antonio Cornejo Polar (84) pone de relieve la autocrítica de Eielson en relación a las potencialidades del lenguaje. El trayecto eielsoniano va de la construcción esplendorosa de **Reinos** hasta el semisilencio de **papel.**

Recientemente se ha publicado el No. 6 de la revista La casa de cartón que dirige Sandro Chiri (85). Está compuesto fundamentalmente por un conjunto de ensayos sobre la vida y obra de Eielson.

De ellos destaca el de Martha Canfield (86) que aborda la vida del poeta, sus opiniones y gustos estéticos, y la interrelación que mantienen las diversas artes dentro de la trayectoria vital de Eielson.

Un poco más preocupado en el análisis de los textos que Canfield, Renato Sandoval (87) hace un estudio de **Noche oscura del cuerpo,** trazando lazos entre el poeta y San Juan de la Cruz. Sin embargo, comete el error de ver una pensamiento místico en **Noche oscura...** y de utilizar un tanto mecánicamente términos de la crítica freudiana como "narcisismo", "placer anal", sin necesarias mediaciones que permitan superar el psicologismo que predomina en el artículo.

Por su parte, Esther Castañeda (88) realiza una travesía crítica por la significación de **Antígona,** desde

una óptica que subraya el género (femenino o masculino) como categoría de la organización cognitiva del mundo. Castañeda considera que en el poemario se percibe una visión patriarcal de la mujer, pues Eielson plantea que la mujer es sólo sinónimo de amor y de abnegación. La voz que habla en **Antígona** es tal vez masculina, hecho que formula la problemática del género en el momento de la enunciación del poema.

Este breve recuento nos permite hablar de hasta tres etapas en la consideración crítica de la poesía de Eielson:

1) Período de los primeros enfoques parciales (de 1947 a 1976), donde se señala el carácter innovador de esta escritura; así como reina el malentendimiento, tanto en la opinión de Escobar de 1965, cuanto en la de Luis Alberto Sánchez de 1974.
2) Período de la primera visión globalizante y de los enfoques fundamentalmente temáticos (de 1976 a 1985, aproximadamente): la primera edición de la poesía completa de Eielson de 1976 marca el inicio de este período. El prólogo de Silva-Santisteban ofrece con algunas limitaciones teóricas y analíticas la primera segmentación de este corpus poemático. Destaca aquí el enfoque temático de Urdanivia, y cabe mencionar la polémica Martos-Sobrevilla sobre la significación de **papel** como objeto semiológico, a fin de precisar la

conflictiva relación de lenguaje y silencio en la lírica de Eielson.

3) Período de la segunda visión globalizante y de los análisis semióticos, simbólicos y sociologistas (de 1985 hasta nuestros días), donde cobra auge la hermenéutica a veces rigurosa de poemas específicos (Reisz, Canfield, Sandoval); de la misma manera se percibe el resurgimiento de una crítica sociologista, representada esencialmente por Miguel Gutiérrez. En esta etapa el crítico italiano D'Aquino hace otra periodización de la poesía de Eielson.

Indudablemente ya existe una agenda problemática de gran importancia para el estudio de la poesía de Eielson. En primer lugar, cuáles son las fuentes literarias de esta escritura, pues algunos críticos consideran que existe la influencia de la lírica de raigambre simbolista, vanguardista o mística. En segundo lugar, cuál es la concepción de la poesía que se actualiza en la lírica y en los artículos de Eielson; además, cómo se interrelacionan ella y estos últimos. Observamos que los críticos han olvidado, en buena cantidad de casos, la propia reflexión crítica de Eielson que echa luces sobre el universo de su obra poética. En tercer término, cuál es el mecanismo retórico-figurativo de la poesía de Eielson, pues muchos críticos (con la importante excepción de Reisz) abordan el

sentido sin analizar previamente el tejido metafórico y metonímico de esta escritura. Este hecho evidencia un desconocimiento de que la poesía de Eielson está llena de figuras como la metonimia, la metáfora, la aliteración, entre otras. En cuarto lugar, de qué modo está presente una reflexión sobre el mundo moderno en esta escritura, porque críticos, como Miguel Gutiérrez, la califican como individualista sin haberse preguntado de modo sistemático sobre la problemática de la modernidad y la historia en la poesía de Eielson.

De la agenda problemática arriba enunciada, vamos a abordar, en el segundo capítulo, el estudio de la concepción de la poesía que se revela en los artículos críticos de Eielson, trazando lazos entre ella y su propia creación lírica. Así, observaremos cómo creación y crítica se interrelacionan en el corpus de la obra eielsoniana.

En el tercer capítulo, analizaremos uno de los más importantes poemarios de Eielson, **Habitación en Roma**, poniendo de relieve un aspecto muy descuidado por la crítica: el mecanismo retórico y figurativo. Nos interesa, en particular, comparar la escritura de **Habitación en Roma** con la de **Reinos**, a fin de precisar características distintivas de cada uno de los libros.

Por último, en el cuarto capítulo abordaremos el problema de la modernidad en **Habitación en Roma**, utilizando

los aportes del pensamiento dialéctico de Walter Benjamin y Karel Kosic.

Univ. Nac. Mayor de San Marcos - Facultad Letras, Ciencias Humanas - BIBLIOTECA

NOTAS

(1) Deustua, Raúl. "Tres retratos de poetas y uno del pintor de los mismos". En: Mercurio Peruano. Lima, año XXII, vol. XXVIII, No. 246, 1947.

(2) Ibidem.

(3) Suárez Miraval, Manuel. "Algunos poetas representativos del Perú de hoy". En: Cultura Peruana. Lima, XIV, No. 67, 1954.

(4) Ibidem.

(5) Ibidem.

(6) Lauer, Mirko. "Eielson: una línea de rebeldía poética". En: Expreso. Lima, 3 de abril de 1968; p. 13.

(7) Ibidem.

(8) Ortega, Julio. **Figuración de la persona**.Barcelona,Ed. Edhasa, 1971; pp. 172-177.

(9) Ibidem, p. 172.

(10) Ibidem, p. 177.

(11) Oviedo, José Miguel. "Primer Eielson". En: Dominical, suplemento de El Comercio. LIma, 23 de setiembre de 1973;p. 38. Véase también el artículo de Oviedo "Jorge Eduardo Eielson o el abismo de la negación". En: **Cuadernos hispanoamericanos**, 417, 1985; pp. 191-196.

(12) Ibidem.

(13) Ibidem.

Univ. Nac. Mayor de San Marcos - Facultad Letras, Ciencias Humanas - BIBLIOTECA

(14) Escobar, Alberto **Antología de la poesía peruana.** 2da. edición en dos tomos. Lima, Peisa, 1973, tomo I; pp. 116-117.

(15)Ibidem.

(16)Cfr. Escobar, Alberto. **Antología de la poesía peruana.** Lima, Ediciones Nuevo Mundo, 1965; p. 135. La crítica de Marco Martos se encuentra en su artículo, cuyo título es "Lectura de Eielson". En: Vaca sagrada. Lima, No. 1, marzo de 1978; p. 22.

(17)Sánchez, Luis Alberto. "Cuando la palabra traiciona". En: La Prensa. Lima, 28 de julio de 1974.

(18)Ibidem.

(19)Urdanivia cuestiona estas ideas de Sánchez en su artículo "Los **Reinos** de Jorge Eduardo Eielson". En: Revista de crítica literaria latinoamericana. Lima, No. 13, 1er. semestre de 1981; p. [71].

(20)Silva-Santisteban, Ricardo."La poesía de Jorge Eduardo Eielson". En: **Poesía escrita** de Jorge Eduardo Eielson. Lima, INC, 1976; pp. 9-31.

(21)Ibidem, p. 11.

(22)Ibidem, p. 12.

(23)Ibidem, p. 14.

(24)Ibidem, p. 23.

(25)Ibidem, p. 26.

(26)Cfr. ibidem, p. 11.

(27)Cfr. ibidem, p. 13.

(28)Salinas, Juan de (seudónimo de Edgardo Rivera Martí-Martínez). "Eielson: poeta del tiempo y de la nada". En: Suceso. Lima, No. 52, 12 de junio de 1977; p. 13.

(29)Ibidem.

(30)Martos, Marco. Art. cit. En: Vaca sagrada. No. 1, pp. 21-24.

(31)Cfr. el libro de Hugo Friedrich, **Estructura de la lírica moderna**. Barcelona, Seix Barral, 1974.

(32)Marco Martos. Art. cit. En: Vaca sagrada. No. 1; p. 22.

(33)Ibidem.

(34)Ibidem, p. 24.

(35)Sobrevilla, David. "La poesía de J.E. Eielson". En:El Comercio. Lima, 15 de mayo de 1978; p. 12.

(36)Ibidem.

(37)En la segunda edición de la obra poética completa (**Poesía escrita**. México, Vuelta, 1989), el propio poeta ha descartado **papel**.

(38)Couffon, Claude. "Eielson, poeta, pintor, ensayista". En: El Comercio. LIma, 2 de mayo de 1980; p. 2.

(39)Urdanivia, Eduardo. Art. cit. En: **Revista de crítica literaria latinoamericana**. Lima, No. 13, 1er. semestre de 1981; pp. [71]-79.

(40)Urdanivia critica este comentario de Deústua en la nota 2 de su artículo, véase concretamente la página [71].

(41)Cfr. Urdanivia, Eduardo. Art. cit., p. 76. Al respecto Anna Balakian afirma que una de las características del surrealismo es "el rechazo surrealista de un mundo en el cual luz y sombra, lo real y lo irreal, lo viviente y lo muerto son considerados como entidades contradictorias". Cfr. **Orígenes literarios del surrealismo.** Un nuevo misticismo en la poesía francesa. Santiago de Chile, Ed. Zig Zag, 1957; p. 18.

(42)Cfr. Lauer, Mirko [y] Abelardo Oquendo. **Vuelta a la otra margen.** Lima, Casa de la Cultura del Perú, 1970.

(43)Urdanivia, Eduardo. Art. cit. En: Revista de crítica literaria latinoamericana, No. 13; p. 73.

(44)O'Hara, Edgar. **"Noche oscura del cuerpo".** En: Infame turba. Puebla, Nos. 3-4, invierno de 1987; p. X.

(45)Ibidem.

(46)Paoli, Roberto. **Estudios sobre literatura peruana contemporánea.** Firenze, Stamperia Editoriale Parenti, 1985; pp. 103-113.

(47)Ibidem, p.110.

(48)Ibidem.

(49)Reisz, Susana. **Teoría literaria.**Lima, PUC, 1986; pp. 17-20.

(50)Ibidem, p. 19.

(51)Reisz, Susana. "De la elegía latina a la **poesía escrita** de Jorge Eduardo Eielson o **El mar de amor** nuevamente

entonado". En Lienzo. Lima, No. 6, Universidad de Lima, s/d; pp. 70-86. Una primera versión de este trabajo apareció en Sur, Nos. 350-351, 1982; pp. 173-186.

(52)Paoli, Roberto. Ob. cit., p. 103, n. 12.

(53)Mignolo, Walter."Cartas, crónicas y relaciones del des-descubrimiento y la conquista". En: Luis Iñigo Madrigal [ed.] **Historia de la literatura hispanoamericana**. Tomo 1, Epoca Colonial. Madrid, Ed. Cátedra, 1982; p. 57. Cfr. del propio Mignolo **Elementos para una teoría del texto literario**. Madrid, Ed. Cátedra, 1978.

(54)Infame turba. Puebla, Nos. 3-4, invierno de 1987; pp.A-X. (Hay un dossier dedicado íntegramente a Eielson).

(55)Canfield, Martha. "Otra vía, otro cielo". En: Infame turba, Nos. 3-4; pp. S-U.

(56)Ibidem, p. S.

(57)Cfr. Canfield, Martha. "Il viaggio nel corpo come simbolo della trascendenza. La poesia archetipale di J.E. Eielson". En: Klaros, 5/2. Firenze, diciembre de 1992; pp. 234-261.

(58)Canfield, Martha."Introduzione".En:Jorge Eduardo Eielson. **Poesia scritta**. Firenze Casa Editrice La Lettere, 1993; pp. 7-15.

(59)Ibidem, p. 7.

(60)Gutiérrez, Miguel. **La generación del 50, un mundo divi dido**. Lima, Sétimo Ensayo, 1988; pp. 80-84.

(61)Ibidem, pp. 83-84.

(62)Gutiérrez, Miguel et al. **La generación del 50 en la li teratura peruana del siglo XX**. Lima, UNE, 1989. (Es una recopilación de artículos de Roberto Reyes, Manuel Velásquez, Roberto Paoli, Carmen Ollé; y de testimonios de Pablo Macera, Antonio Cornejo Polar, Wáshington Delgado, Francisco Bendezú, Jorge Eduardo Eielson, Carlos Germán Belli, Javier Sologuren, entre otros).

(63)Ollé, Carmen. "¿Existe la poesía pura?" En: Ob. cit.; pp. 55-81.

(64)Ibidem, p. 58.

(65)Ibidem.

(66)Rojas, Armando. "Jorge Eduardo Eielson, caso de margina lidad". En: Lienzo, No. 11, Universidad de Lima, 1991; pp. 295-312.

(67)Falco, Eleonora."El arte de cifrar". En: Lienzo, No.11; pp. 313-326.

(68)Gladieu, Marie-Madeleine. "Images sacrées, images pro- fanes". Ponencia que fue presentada en el Congreso de Literatura en Lengua Española, el cual tuvo lugar en noviembre de 1991 en los locales de la Universidad de Reims. Esta información se la debemos a Renato

Sandoval.

(69)Sologuren, Javier. **Gravitaciones y tangencias.** Lima, Colmillo Blanco, 1988; pp. 277-280. (Fue publicado originalmente en Taxi, año 2, No. 12, junio de 1986).

(70)Ibidem, p. 277.

(71)Ibidem, p. 278.

(72)Sandoval, Renato. **Ptyx: Eielson en el caracol.** Helsinki Centro Iberoamericano de la Universidad de Helsinki, 1994. (Adjunta una traducción al finés, realizada por R. Sandoval e Irma Siltanen).

(73)Ibidem, p. 7.

(74)Batalla, Carlos. "Jorge Eduardo Eielson: entre el deseo y la realidad (apuntes sobre **habitación en Roma**)". En: Rivista di cultura italo-peruviana. Lima, Instituto Raúl Porras Barrenechea, 1994; pp. 41-48.

(75)D'Aquino, Alfonso. "La scrittura vuota". En: **Jorge - Eduardo Eielson: il linguaggio magico dei nodi.** Milano, Ed. Mazzota, 1993; pp. 17-30.

(76)Higgins, James. **Hitos de la poesía peruana: siglo XX.** Lima, Ed. Milla Batres, 1993, pp. 95-99.

(77)Cf. Bacacorzo, Jorge. "Rainer María Rilke, su influencia en la poesía peruana. En: **Cultura peruana.**Lima,Vol. XVI. No. 101, noviembre de 1956;p. [25].En una reciente entrevista, Javier Sologuren afirma lo siguiente: "el que tuvo mayor impacto entre nosotros fue Rilke,

que salió en ediciones argentinas de muy bajo costo". Batalla, Carlos. "El poema es un lugar de encuentro" (entrevista a Javier Sologuren).En: **Culturas**, suplemento dominical de **La República**. Lima, 17 de setiembre de 1995.

(78)Sánchez, Luis Alberto. **La literatura peruana**. 6ta. edición. LIma, EMISA, 1989; tomo V, pp. 2119-2121.

(79)Ibidem, p. 2119.

(80)Por ejemplo, cuando en la edición de **La literatura peruana** de 1966, Sánchez afirma en el tomo V que la poesía de Westphalen es demasiado irracional en **Las ínsulas extrañas**. Cfr. **La literatura peruana**. Lima, Ediciones de Ediventas, 1966. Al respecto véase la objeción en nuestro libro **Las ínsulas extrañas de Emilio Adolfo Westphalen**. Lima, Ed. Naylamp, 1990, p. 22. En su libro **Panorama de la literatura del Perú**. Lima, Milla Batres, 1974, Sánchez comete las siguientes ligerezas: "Carlos Oquendo de Amat, autor de 5 **metros de poemas**, poeta menor, extraviado entre las ansias de una originalidad que se alcanza escarbando en lo profundo, no en la lejanía" (p. 137); "En él (Eguren) no hay latido humano. Todo es resonancia deshumanizada. Sus personajes carecen de médula: son fantoches, siluetas movibles, sin llegar a trasgos ni fantasmas" (p. 128). Sánchez, pues, ma-

nifiesta la miopía de la crítica oficial para entender el desarrollo de la poesía peruana.

(81)Tamayo Vargas, Augusto. **Literatura peruana**. 4ta. edición. Lima, Studium, 1976, tomo II; pp. 509-510.

(82)Ibidem, p. 510.

(83)Delgado, Wáshington. **Historia de la literatura republicana**. Lima, Ed. Rikchay, 1980; pp. 147-148.

(84)Cornejo Polar, Antonio. "Historia de la literatura del Perú Republicano". En: **Historia del Perú**. Lima, Ed. Mejía Baca, 1981, tomo VIII; pp. 153-155.

(85)Cf.La casa de cartón, II Época, No. 6, OXY. Cabe mencionar, como otro de los últimos aportes, la tesis inédita de Sergio Ramírez sobre la novelística de Eielson, presentada a la Universidad de San Marcos en 1994. Un ensayo de Sergio Ramírez ("La corta boca humana") se publicó en Letras, Nos. 92-93. Lima, Universidad de San Marcos, 1993; pp. 184-201.

(86)Canfield, Martha. "Apuntes para una biografía de Jorge Eduardo Eielson". En: La casa de cartón, No. 6; pp. 2-10.

(87)Sandoval Bacigalupo, Renato. "El cuerpo y la noche oscura de Jorge Eduardo Eielson". En: La casa de cartón, No. 6; pp. 25-34.

(88)Castañeda Vielakamen, Esther. "Bajo la luna griega de Eielson: una versión particular de **Antígona**". En: La

casa de cartón, No. 6; pp. 35-40.

SEGUNDO CAPITULO

LA CONCEPCION DE LA POESIA A TRAVES DE LOS ARTICULOS Y DECLARACIONES DE EIELSON

En el primer capítulo, hemos realizado una historia de la crítica sobre la poesía de Eielson, llegando a distinguir tres períodos. Cabe destacar que la crítica no ha estudiado los artículos de Eielson sobre poesía y sus vínculos con la obra lírica. Creemos, pues, pertinente analizar los lazos del ejercicio teórico de los artículos con las particularidades de los dos más representativos poemarios de Eielson: **Reinos** y **Habitación en Roma.**

Tenemos particular interés en recalcar cómo hay una visión coherente en el proceso de la reflexión teórica del poeta, donde la historia posee un sitial de enorme importancia. Por eso, es necesario situar el pensamiento de Eielson dentro de la tradición europea o latinoamericana, distinguiendo parentescos y diferencias. Pero también resulta adecuado referirse, en su momento

correspondiente, al contexto de la reflexión estética, desarrollada por los más representativos poetas latinoamericanos en los años cincuenta, donde la teoría del compromiso tuvo una profusa difusión.

Los críticos no han puesto de relieve el quehacer teórico de Eielson ni han estudiado sus opiniones sobre la naturaleza de la poesía. Eielson siempre tuvo una preocupación sobre la función de la poesía en el mundo moderno. Los artículos de Eielson configuran una poética que abarca una reflexión sobre las diversas artes y que halla su intenso reflejo en el propio ejercicio creador. Conciencia crítica y oficio poético van de la mano y moldean las dos caras de una misma moneda.

Los artículos periodísticos de Eielson son reseñas o comentarios, donde observamos su insistente predilección por las innovaciones no sólo en el ámbito de la poesía, sino también en el campo de las artes plásticas y del teatro. De ellos los más importantes, para comprender el desarrollo de la poética de Eielson, son los artículos de los años cuarenta, previos a su viaje a Europa, porque revelan el ansia de renovación poética que se respiraba en los círculos literarios peruanos. Sin embargo, antes de abordar el estudio sistemático de los artículos de Eielson, resulta imprescindible precisar la oposición entre literatura de encanto y literatura de combate, porque atraviesa gran parte de los artículos de los años

cuarenta y cincuenta, época del auge de la teoría existencialista del compromiso social del artista; asimismo, pensamos que es conveniente referirse escuetamente a la situación de la reflexión crítica de los poetas en el Perú y América. Estas dos problemáticas permitirán enmarcar las ideas de los artículos de Eielson, tejiendo vínculos entre éste y otros escritores de la época.

A) LITERATURA DE ENCANTO Y LITERATURA DE COMBATE. LA TEORIA DEL COMPROMISO

Existen dos direcciones del lenguaje. La primera se orienta hacia los objetos, pone de relieve lo denotativo, la llamada función referencial. La segunda, más bien, se dirige hacia la propia estructura verbal. Hay, pues, una dirección centrífuga que se manifiesta fundamentalmente en la literatura realista, en el discurso didáctico y en la predominancia descriptiva. Y la otra posibilidad es la dirección centrípeta, la cual se actualiza en la poesía simbolista y en la de temple abiertamente surrealista (1).

Luis Monguió en **Poesía postmodernista peruana** (2) hacía alusión a una poesía "social" y a otra "pura". Aquella revelaba esencialmente la óptica centrífuga, y la "pura" dibujaba la perspectiva centrípeta. Sin embargo, la terminología de Eielson resulta siendo mucho más sugestiva

que la del crítico español. El poeta habla de una literatura de combate, y otra de encanto (3). La adjetivación caprichosa de Monguió cae en el reino de la imprecisión. Si existe una poesía calificada de "social", entonces se vislumbraría la posibilidad de una imposible poesía al margen de la sociedad (la "pura"), lo cual es poco menos que un dislate, pues -valga la verdad de perogrullo- no hay individuo al margen de la sociedad. Lo que sí existe es una lírica de combate, de compromiso político-partidario, cuyos más palpables paradigmas son Neruda de **Canto general** (1950) en Chile, y Alejandro Romualdo de **Edición extraordinaria** (1958) en el Perú. Y una poesía del encanto, cuya más indiscutible muestra es, en nuestro país, la misteriosa escritura de José María Eguren.

Eielson concibe que hay dos tipos de saber. Uno determinado por las fuerzas sociales disociadas y por los problemas económicos como el azote del hambre y la miseria. Esta literatura de combate, influida por el magisterio de Jean-Paul Sartre, desarrolla fingidos motivos sociales que no logran la modificación de las esencias, de las realidades últimas, desde el punto de vista cognitivo. Y otro saber (el de la literatura de encanto) que edifica un monumento a la belleza. Poesía no contingente y que indaga las ignotas esencias olvidadas por la literatura de combate. Eielson se orienta por la

poesía de encanto, aun cuando reconoce "la imaginación sin precedentes" de la obra de Sartre (4).

En uno de sus artículos (5), Eielson se lanza corrosivo contra la poesía mal llamada "social":

> Ejemplos de esta sarna (artificios retóricos, anotado nuestro) que corroe a las letras los podemos hallar muy cerca: en toda nuestra última "poesía" llamada social, y que no es sino un amasijo informe de imágenes harto conocidas - cumbre del mal gusto y de la mediocridad literarias- tiradas de palabras que no llegan a provocar ningún goce estético ni humano ni social, y si más bien, una peculiarísima sensación de malestar, como cuando se tropieza con la comida - devuelta- de un perro (6).

A nuestro parecer, la poesía de combate manifiesta la presencia de un discurso autoritario. Impone un vínculo monocorde y empobrecedor con el lector, quien a priori debe compartir una concepción política para que se realice una cabal comunicación poética. Falta el espacio para la duda, el juego, la ambigüedad enriquecedora.

Opuesto al pasto del olvido que es la poesía de combate, Eielson cuestiona este discurso autoritario, enfatizando el goce que ofrece la literatura de encanto como espacio que el sujeto posee para la libertad y el juego, estructuras a todas luces cuestionadoras de la racionalidad utilitarista, que propugna como vacuo dogma la instrumentalización del arte y de la literatura.

La literatura de combate tiene sus raíces en una teoría filosófica que le sirve de sustento y de telón de

fondo. Poesía y filosofía aquí beben una misma fuente, aunque con matices distintivos. Como es una teorización que reposa en la obra de los filósofos existencialistas franceses (Jean-Paul Sartre, Gabriel Marcel y Emmanuel Mounier), creo válido delimitar el sentido del vocablo primigenio. Estos pensadores hablan de una **littérature engagée.** El término **engagé** no sólo quiere decir comprometido. El verbo **engager** se puede emplear en sentido figurado para expresar un juramento o una promesa; por ejemplo, **un serment nous engage** que quiere decir "un juramento nos liga" (7). Asimismo, el adjetivo **engagé** alude en ciertos contextos a "implicado en algún asunto". Del mismo modo, el sintagma verbal **engager** tiene también una implicanza conductual y otra militar; pues quiere decir en sentido figurado "incitar", por ejemplo, en la expresión **le temps engage à ne rien faire** (el tiempo invita a no hacer nada). **Engager** posee también la acepción de "hacer entrar en acción" en un contexto militar. El **Diccionario Larousse** (8) ofrece el siguiente ejemplo: **engager une division** (hacer entrar en acción una división). El **Diccionario Robert de Sinónimos** (9) menciona disímiles sinónimos de **engager**, entre los cuales me parece importante mencionar **embaucher** (contratar); en la forma pronominal **engager** equivale a **s'aventurer** (aventurarse), **se compromettre** (comprometerse), **s'embarquer** (embarcarse o ligarse), entre otros.

Como recientemente lo ha demostrado David Sobrevilla en una ponencia sobre César Vallejo (10), la teoría del compromiso nació en Francia en los años treinta y cuarenta de este siglo, vale decir, cuando Eielson escribía sus textos de **Moradas y visiones del amor entero** (1942) y de **Reinos** (1945). Procede de pensadores existencialistas. Sobrevilla afirma que Emmanuel Mounier habría sido el primero que utilizó el término, en un libro publicado en 1935 y cuyo título reza así: **Revolución personalista y comunitaria**. En efecto,

> Mounier sostenía que la persona se pone a prueba por los compromisos que adquiere, y trataba de diferenciar entre los compromisos que comprometen realmente de los pseudocompromisos (...) Casi al mismo tiempo Gabriel Marcel se refirió también al compromiso en forma temática en su libro **Ser y tener** (1935). Según Marcel el compromiso es relativo a una persona y no a una cosa; y todo compromiso auténtico es absoluto: se puede limitar en su duración y alcances cuando se refiere impropiamente a cosas, pero no cuando se dirige a otra persona -una fidelidad afectada por condiciones y reservas suscita la desconfianza y la suspicacia (11).

Aquí observamos que el **compromiso** no puede comprenderse a cabalidad al margen del concepto de autenticidad. Jolivet, en su libro **Las doctrinas existencialistas de Kierkegaard a J.P. Sartre**, aseveraba que la idea de **fidelidad** implica una exigencia, pero el único que puede soportar "el peso de un don sin reservas y de un amor sin límites" es el Absoluto divino (12). El carácter absoluto del compromiso subraya que el poeta ha

de ser fiel a su posición política. Hay un imperativo moral, mediante el cual el poeta de manera incondicional ha de asumir su compromiso en relación a otra persona que, en el caso de la poesía de combate como la de Neruda y Romualdo, está institucionalizado en los fueros del Partido Comunista que a veces parece reemplazar a la idea de humanidad. Enrolarse al partido no es sino comprometerse con el progreso de la humanidad. Esta perspectiva poética es totalmente opuesta a la de **Reinos**, donde se manifiesta una concepción neosimbolista del arte, cuya temática revela la exclusión de temas de abierta perspectiva partidaria.

Por su parte, Jean-Paul Sartre en su libro **El ser y la nada** (1943) afirmaba que "no existo sino como comprometido y no tomo conciencia (de ser) sino como tal" (13), es decir, el compromiso da sentido al fluir de la existencia. En **El existencialismo es un humanismo** (1945), Sartre ponía hincapié en que es fundamental el enlace del carácter total y absoluto del libre compromiso del sujeto. El ser humano, pues, "se realiza al realizar un cierto tipo de humanidad, compromiso siempre comprensible para cualquier época y por cualquier persona" (14). Realización del poeta y de un tipo de humanidad en el mismo cauce y con la misma tenacidad. En 1947, Sartre publica su texto **¿Qué es la literatura?** (15). La imparcialidad, según Sartre, constituye meta imposible de alcanzar. El escritor

debe revelar el mundo para que los hombres al leer sus obras asuman sus responsabilidades y se comprometan con la humanidad. Sin embargo, Sartre consideraba de manera arbitraria que el poeta

> no puede comprometerse, porque no toma el lenguaje como un medio para expresar ciertos contenidos, sino como un fin en sí mismo (16).

Por el contrario, Eielson considera que el primer compromiso del poeta es con su lengua, razón por la cual **Reinos** manifiesta, en los años cuarenta, una postura antagónica en relación a la teoría del compromiso. **Reinos** ejemplifica una apertura al diálogo, no la imposición de una ideología. **Reinos** deja que las palabras se hablen entre ellas, no pretende reflejar como un espejo la realidad. No quiere difundir valores morales, permite que la música del poema construya universos propios, cuyo sentido invita a la activa participación del lector.

Pienso que la teoría sartreana manifiesta dos deficiencias:

a) Creer que el arte es un producto útil para el cambio de las estructuras socio-económicas y considerar que la valía estética de una obra debe mensurarse de acuerdo con el grado de compromiso de la misma.

b) Menospreciar la poesía y plantear un cariz de etnocentrismo en el ámbito de la crítica literaria; es decir, hay géneros literarios como la novela, que pisan un

escalón superior en relación a otros como la poesía, por ejemplo. Esta segunda falencia me parece tener gato encerrado. La primera pregunta es por qué algunos poetas asumieron esa teoría si Sartre contemplaba con ojos peyorativos el trabajo artístico del poeta. Sartre separaba con dosis de arbitrariedad el **contenido** de la **expresión**, elementos indisolubles en una obra artística. Así, cae sin saberlo en una visión contenidista del fenómeno literario. Los aspectos formales del poema, en realidad, poco le interesan.

B)SITUACION DE LA REFLEXION CRITICA DE LOS POETAS EN EL PERU E HISPANOAMERICA

Los poetas modernos (Poe, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Pound, Eliot, Vallejo, Eielson, entre otros) a menudo se han caracterizado por una reflexión crítica más o menos sistemática, hay allí un intento de explicarse la función de la poesía en el mundo moderno. Ya hemos dicho que Eielson tuvo en los años cuarenta y cincuenta esa insistente preocupación. Pero no constituye un caso aislado en el Perú e Hispanoamérica. En los años 50 existían numerosas manifestaciones de reflexión crítica, realizada por los poetas hispanoamericanos. Sin embargo, podemos mencionar fundamentalmente cinco perspectivas de ejercicio teórico:

1) La lírica de combate de Pablo Neruda en **Canto general** (1950), y la vuelta a la simplicidad formal con **Odas elementales** (1954).

2) Las primeras manifestaciones de la antipoesía de Nicanor Parra a partir de 1948, hecho que evidencia el paulatino surgimiento de la poesía coloquial.

3) La lírica de corte surrealizante de Octavio Paz y su meditación sobre la violencia de la postguerra, cuyos principales brotes se encuentran en **Estación violenta** (1958).

4) La vuelta al orden, visible, por ejemplo, en el barroquismo de José Lezama Lima.

5) El expresionismo de Jorge Luis Borges y su ruptura del código naturalista para inculcar a lo fenoménico y material una ingente expresividad.

Pablo Neruda habla con marcado énfasis de una poesía sin pureza, que siga atenta el manantial de las pugnas sociales. El poeta ha de tener un espíritu nacional (17): "el honor de la poesía fue salir a la calle, fue tomar parte en ese combate y en aquél" (18). Neruda vitupera a los poetas herederos tanto de la estética simbolista de la sensación, cuanto del onirismo surrealista: "Qué hicisteis vosotros gidistas,/ intelectualistas, rilkistas,/ misterizantes, falsos brujos/ existenciales, amapolas/ surrealistas encendidas/ en una tumba"(19).

Por su parte, Nicanor Parra propugna en su célebre

"Manifiesto" (20) que el poeta no es un pequeño Dios -idea opuesta a la fórmula ya célebre de Vicente Huidobro (21)-. Para Parra el poeta es un hombre como cualquier otro que ha de conversar en un cotidiano lenguaje. Así, el autor de **Poemas y antipoemas** reniega del poeta intelectual que no es sino ratón de solitaria biblioteca (22).

De otro lado, Octavio Paz se opone tanto a Neruda como a Nicanor Parra. Plantea la idea de que el poeta como creador de imágenes es parecido a un mago o a un hechicero (23), pues extrae sus poderes de sí mismo. Según Paz, el poeta ha de retomar la lección surrealista de la eliminación de las contradicciones y antítesis, a través del lenguaje erótico de los amantes, captado en la plenitud del instante transhistórico (24). El poema tiene su lado histórico, pero, a la vez, trasciende la historia; está condenado, por ello, a la fragmentación y a evocar el tiempo de los orígenes (25).

Ahora bien, Lezama y Borges vuelven sus ojos a la tradición para renovarla como el río de Heráclito. Lezama busca a través de la expresión barroca el origen mítico, quiere salvar al hombre de la fragmentación y, para ello, asume lo enigmático y lo difuso a través del sueño órfico de una totalidad perdida (26). Borges fabula una persona poética, una máscara impersonal (27); el yo poético es para él una construcción imaginaria. Cabe poner de relieve su inquietud de reflexión metafísica sobre el problema del

Univ. Nac. Mayor de San Marcos - Facultad Letras, Ciencias Humanas - BIBLIOTECA

tiempo y, asimismo, su sagaz reformulación de símbolos como el espejo o el fluir mutante del río (28).

En el Perú, durante los años cuarenta y cincuenta, también hubo una abundante reflexión crítica, realizada por nuestros propios escritores. Javier Sologuren, Sebastián Salazar Bondy, Jorge Bacacorzo y Mario Vargas Llosa eran cuatro de los más importantes animadores de la reflexión sobre poesía durante aquellos años.

Por su parte, Javier Sologuren, admirador de Paul Valéry y Stéphane Mallarmé, publicó un breve ensayo en 1943, cuyo título es "Experiencia del misterio: Rilke y Chirico". Allí Sologuren aludía a la vivencia estética como unidad, sustentándose en la estética hegeliana. Hegel, según Sologuren, planteaba que la obra realmente poética constituye un organismo infinito, "lleno y penetrado por la realidad sin depender de ella ni de ningún otro fin extraño, perteneciente a otro dominio del pensamiento" (29). Sologuren realizaba un proceso de interrelación entre las artes. El verso tenía imágenes plásticas; el cuadro, de otro lado, poseía un ingente efluvio lírico. En Rilke y Chirico se observaba, al decir de Sologuren, esa fusión de lo auditivo y lo visual. El arte de Chirico manifestaba una perspectiva lírica y vocación por el misterio. Rilke, en cambio, evidenciaba una vida interior, plena de plasticidad. Sologuren actualizaba, de ese modo, la noción de simultaneidad como

clave para la comprensión del arte moderno, aunque --a diferencia de Eielson, como lo veremos más adelante-- no realizaba un proceso de contextualización discursiva para la comprensión del fenómeno artístico.

Cercano a la línea estética de Sologuren, Sebastián Salazar Bondy estaba muy interesado en la formación de la tradición literaria peruana y en la influencia que las diversas corrientes literarias europeas han tenido en dicho proceso. Escribió numerosos artículos, entre los cuales destacan los aparecidos en la antología **La poesía contemporánea del Perú** (1946), cuya elaboración tiene las firmas de Javier Sologuren, Sebastián Salazar Bondy y Jorge Eduardo Eielson. En la introducción, escrita por Salazar Bondy (30), se afirma que nuestra poesía contemporánea no comienza con la obra de Manuel González Prada, que revelaba un intelectualismo desprovisto de la plasticidad de los díscipulos de Teophile Gautier.

Salazar Bondy destaca, no obstante, la búsqueda de la originalidad que asoma en la poesía de González Prada. José Santos Chocano es cronológicamente el poeta que sigue al autor de **Minúsculas**. Influido por Mariátegui, Salazar Bondy señala el apócrifo americanismo de Chocano, cuya exuberancia no traduce el alma indígena más dada a la sobriedad y a la ausencia de grandilocuencia. La poesía de Chocano, según Salazar Bondy, no dejó oír la sutil poesía de José María Eguren. La trompetería no permitió escuchar

la fina cadencia de los violines. Eguren es el fundador de nuestra lírica contemporánea. Música, color y sobriedad se dan cita en los versos de Eguren.

César Vallejo es el poeta más humano de nuestra tradición literaria. Salazar Bondy resalta el temple indígena de la lírica de Vallejo que alcanza una dimensión universal.

De la misma manera que Sologuren y Eielson, Jorge Bacacorzo es un gran lector de Rilke. En 1956 Bacacorzo publicó un ensayo, cuyo epígrafe es "Rainer María Rilke, su influencia en la poesía peruana". Bacacorzo aclaraba algunos malentendidos que cubrían con un velo de dogmatismo la cabal comprensión de la obra de Rilke. En efecto, Rilke anhelaba buscarse en una atmósfera de soledad; Bacacorzo, por consiguiente, afirmaba que

> Un gran sector de la crítica sólo ha visto en Rilke al egoísta, al hombre inútil en la vida solitaria o de relación, al aristócrata venido a menos, acogido a los postreros mecenazgos de la Europa decadente (31).

Aquí observamos que Bacacorzo, con el mismo énfasis que Eielson, critica los enfoques mecanicistas que relacionan arbitrariamente literatura y sociedad. Páginas atrás hemos visto cómo Eielson recusa la poesía de combate. Ahora Bacacorzo rechaza las perspectivas que califican a Rilke como un aristócrata, perspectivas que beben del manantial del marxismo ortodoxo, el cual olvidaba la autonomía de la obra artística y consideraba

Univ. Nac. Mayor de San Marcos
Facultad Letras, Ciencias Humanas
BIBLIOTECA

que la poesía reflejaba fidedignamente la infraestructura económica de una sociedad, sofisma que no merece ni el mínimo comentario.

Bacacorzo ofrece un dato nada baladí para nuestro estudio de la obra de Eielson:

> la década de 1930-1940 es precisamente en la que comienza a arreciar la divulgación de la obra de Rilke en América del Sur (32).

Como un ejemplo de la asimilación del legado de Rilke en el Perú, Bacacorzo decide inserir un poema de Eielson, publicado en 1948 y que comienza así:

> Soy yo, arenas giratorias, libres astros, firmemente hundido, el que se inclina y besa su rostro puro...? (33).

Pero la recuperación del legado de Rilke se produce en un contexto marcado por las polémicas típicas de los años cincuenta. Es pertinente remarcar que la publicación de **Edición extraordinaria** (1958) de Alejandro Romualdo motivó una encendida controversia. El didactismo de cuño social-realista tiñe las páginas del mencionado poemario. Cercano al credo de Eielson, Mario Vargas Llosa escribió su artículo, cuyo título es suficientemente ilustrativo: "¿Es útil el sacrificio de la poesía?" (34). Allí, Vargas Llosa -de la misma manera y con la misma crudeza que Eielson- aludía a que la poesía no puede justificarse por los temas "revolucionarios" que formula, pues se autoencierra en la fortaleza del facilismo y de la superficialidad. Estilo declamatorio, ingenuidad colectiva

que se respiran en esta poesía que intenta ser un arma de combate (35), convertían la escritura de Romualdo en vano documento, eliminaban de ella toda subjetividad intransferible: "Romualdo no quiere deleitar ni emocionar a nadie con sus denuncias: quiere que las aceptemos como verdades, objetivamente" (36).

Asimismo, José Miguel Oviedo, desde las páginas de **El Comercio**, arremetió contra la poesía mal llamada "social", cuyo paradigma es **Edición extraordinaria**. Arturo Corcuera contestó remarcando que Oviedo desprecia la poesía de Romualdo a causa de los temas que ésta aborda.

Por su parte, Luis Jaime Cisneros habla de la crítica "científica" y hace una defensa de la perspectiva analítica de Oviedo. De otro lado, Romualdo no sólo replicó a Oviedo, sino que publicó un artículo contra Luis Jaime Cisneros y donde evidencia la falta de rigor de José Miguel Oviedo. Romualdo cita ejemplos de los improperios y excesos verbales del artículo de Oviedo (37).

En los años cuarenta y cincuenta no sólo hubo apasionadas discusiones, también se publicaron antologías, estudios críticos y revistas importantes. Entre las primeras destaca, fuera de la ya señalada **La poesía contemporánea del Perú** (1946), la **Antología de la poesía peruana** (1957), cuya elaboración lleva la firma de Alejandro Romualdo y Sebastián Salazar Bondy; de los segundos, podemos mencionar **La poesía en el Perú** (1959) de

Manuel Suárez Miraval (38). En cuanto a las revistas, es importante mencionar aquélla donde publicó Eielson: **Las Moradas** (1947-50), dirigida por Emilio Adolfo Westphalen, y que

> significa una apertura a la modernidad, con un esfuerzo de reivindicación de la vanguardia, y en menor medida concede un lugar a lo andino, en especial a Arguedas (39).

Los artículos de Sologuren, Salazar Bondy, Bacacorzo y Vargas Llosa llevan a plantear que en los años cuarenta y cincuenta:

a) Existía en el Perú una predilección por la lectura de la poesía de Rilke, cuya influencia se deja sentir en la de Eielson, tal como lo evidencia Jorge Bacacorzo.

b) Había un interés por precisar cuáles son los fundadores de la tradición poética peruana. Eguren es visto como el poeta fundador, mientras que a Vallejo se le considera el poeta más humano.

c) La lírica de combate de Romualdo suscitó arduas polémicas. Vale decir, la influencia del concepto de **littérature engagée** y la prédica de Neruda en **Canto general** tuvieron ecos que se dejaron escuchar en aquellos años de debate y poesía.

C) IDEAS DE EIELSON

Para poder estudiar la idea de la poesía, a través de

los artículos de Eielson, creemos conveniente abordar el análisis de su producción periodística, segmentándola en las siguientes partes: la primera estará conformada por los artículos de 1945, pues en ese año se publica el artículo fundamental sobre la obra de T.S. Eliot; la segunda habrá de estar constituida por los de 1946, año significativo, porque allí sale a luz la antología **Poesía contemporánea del Perú**; la tercera, por los de 1947 y de 1948, puesto que en 1947 Eielson da a conocer el artículo sobre la poesía de Rimbaud, uno de los trabajos que mejor reflejan su poética del caos y de la fragmentación; la cuarta estará integrada por los artículos de los años cincuenta. La razón que justifica la anterior segmentación es que estoy interesado en analizar la producción periodística de Eielson previa a su viaje a Europa, periplo que se inicia en 1948, de ahí que no estudiaré los artículos de 1949, ya que en ese año el poeta estaba más abocado a las artes plásticas, y no tanto a la reflexión sobre la naturaleza y funcionalidad de la poesía en el mundo moderno. En la producción periodística de Eielson, como dijimos, se manifiesta el ansia de innovación que impregnaba poderosamente la poesía peruana, y permite insertar a Eielson dentro del cauce de la lírica de los años cincuenta, junto a Romualdo, a Sologuren o a Salazar Bondy, por ejemplo.

C.1) Los artículos de Eielson de 1945

En agosto de 1945 Eielson publica un artículo sobre T.S. Eliot. Uno de los más importantes procedimientos que realiza el poeta es la llamada contextualización discursiva. Eielson no ofrece su idea de la poesía sin contextualizar plenamente. No se puede hablar de Eliot sin aludir a la oposición cultural entre puritanos y calvinistas que atravesaba la vieja Inglaterra. Para Eielson el espíritu comercial y el triunfo de las corrientes calvinistas afloraron en América. Eliot es el heredero del derrumbe espiritual después del ocaso de la fe puritana. Situando sólidamente a Eliot en un determinado marco histórico, Eielson indaga su concepción de la poesía. En efecto, señala que, según Eliot, "la música de la poesía no es algo que existe fuera y aparte del significado" (40). Esto nos lleva a plantear que:

a) La poesía no es plena sin la música.

b) La música confluye con la expresión de un determinado contenido semántico; sin el significado, pues, el "significante acústico"(o huella rítmica) queda incompleto. Eielson afirma que "la poesía no es sino la música de los significados" (41), vale decir, "la altura de un poeta podría medirse por la impresión musical, más o menos profunda que producen sus poemas" (42). Esta concepción de Eielson ya había sido desarrollada por los

poetas simbolistas franceses, para quienes -al decir de Bowra- la poesía es una especie de música (43). El poema ha de ser considerado como una orquestación musical y, por ello, debe evitar la empobrecedora instrumentalización política del discurso.

En la lírica de Eielson, también se observa la relación entre la poesía y la música. En **Reinos** recordemos el ilustrativo poema "La tumba de Ravel", donde se afirma de modo contundente:

> Fantasma que estás en el harpa y la yedra,
> En bajorrelieves de música o torre, dormido,
> Hiciste tu tumba en un piano, fantasma.

Más adelante el poeta dice "Fantasma mío", vocativo donde se hace realidad que la poesía es una especie de música. Sin embargo, no sólo en **Reinos** aparece el vínculo entre poesía y música, sino también en el otro gran libro de Eielson, **Habitación en Roma**, específicamente en "Via della Croce":

> tengo la impresión
> de caer en un abismo
> y de improviso asistir
> a una remota fiesta
> en el fondo de una estrella
> y de bailar en ella
> tiernamente
> con mi silla

En América Latina, Alfonso Reyes en su libro **La experiencia literaria** (1952) dirá que "la poesía es el

baile del habla" (44). Por su parte, Octavio Paz en **El arco y la lira** (1956) afirmará que

> El poeta crea por analogía. Su modelo es el ritmo que mueve a todo idioma. El ritmo es un imán. Al reproducirlo -por medio de metros, rimas, aliteraciones, paronomasias y otros procedimientos- convoca las palabras (45).

En los años cincuenta era, pues, frecuente la meditación teórica sobre la función de la música y del ritmo en la poesía. Pero Eielson se distingue de Paz y de Reyes por el peso que le asigna a la historia en su reflexión sobre la música del poema. La perspectiva de Eliot -según Eielson- se sustenta en el fundamento musical de la individualidad, ubicado en la atmósfera de la postguerra:

> Después de la Gran Guerra hombres, naciones enteras se entregan a la naturaleza con brutalidad, como si acabaran de despertar de una pesadilla. El arte se complica, porque, a diferencia del hombre corriente, el artista busca nuevos cauces de eternidad, de dicha, de fe, para sus semejantes (46).

Esta cita nos lleva a plantear que:

a) La meditación sobre la naturaleza de la poesía en la postguerra tiene connotaciones políticas, porque configura una protesta contra la barbarie.

b) El artista busca lo nuevo, sumergiéndose en el caos y, por consiguiente, el arte habrá de retratar la fragmentación producida por la crisis de la racionalidad, después de la catástrofe de la Primera Guerra Mundial.

Aquí Eielson se sitúa en la atmósfera de la fragmentación del conocimiento, que dará origen, sin duda, a las osadas propuestas de las vanguardias artísticas y a la génesis de una nueva racionalidad en el mundo moderno.

Por su parte, **Habitación en Roma** evidencia una reflexión política. El poeta, pues, protesta frente a la barbarie. Veamos estos versos del "Poema para leer de pie en el autobús entre la puerta Flaminia y el Tritone":

> qué harían entonces
> seres con rabo
> que la sombra ha pisoteado
> respondan temerosos
> oh piadosos
> maquinarias de rodillas
> ante el gran dios fiat
> si todo desapareciera bruscamente
> por el ojo de la cerradura
> del hotel ripetta
> o ardieran vuestras propiedades
> en un futuro silencio
> de uranio

Eielson insiste en poner de relieve que "El mundo se ha convertido en un lugar inhabitable después de la guerra" (47). Además alude al surgimiento de una racionalidad tecnológica y utilitaria, pero -de la misma manera que Baudelaire, en la Francia de su tiempo (48)- cuestiona la noción de progreso que ha sustentado todo el asombroso desarrollo científico. Aquello que no es progreso espiritual no perfila, al parecer de Eielson, un auténtico progreso. La noción de desarrollo debe estar

profundamente ligada a la fe y a la sed incesante de inmortalidad. Hay aquí el reclamo de un impulso de trascendencia que configura una racionalidad que me atrevería a calificar de mítica, la cual impulsa una perspectiva revolucionaria, no en el nivel de la mera denuncia de plazuela, como creían los llamados "poetas de ocasión" o de combate. Eielson sostiene que

> No es necesario que el artista haga la revolución en la superficie, como el niño engreído que remueve las aguas de un estanque una y otra vez y se irrita y llora porque no se forman grandes oleajes (49).

De la cita arriba enunciada podemos extraer las siguientes conclusiones:

a) El artista habrá de innovar no necesariamente en el nivel de la superficie, sino en el proceso de articulación temático-formal del poema.

b) El concepto de revolución en el arte es complejo, porque no se reduce a esgrimir una denuncia de cuño panfletario, sino que alude a una rica interrelación entre el plano de la expresión y el plano del contenido. El arte produce una revolución cabal porque rompe nuestra habitual hipercodificación, llegando a proponer una nueva metáfora epistemológica, para hablar en términos de Umberto Eco (50).

He allí una de las diferencias fundamentales entre la poética de Eielson y la de Romualdo. Mientras que el

poemario **Edición extraordinaria** se queda en una mera denuncia panfletaria, **Habitación en Roma** denuncia el pavor que produce el mundo utilitario, tecnológico sin descuidar el plano de la expresión del poemario:

> la noche devastadora
> es una máquina que brilla
> una astronave de oro
> una ecuación que avanza
> avanza
> avanza
> y caen mil puertas de carne y hueso
> y yo que corro corro corro
> (...)
> y caigo nuevamente
> entre las patas de los cerdos
> finalmente

Esta concepción de Eielson lo lleva a preocuparse por el universo de la palabra y las redes semánticas que las palabras tejen entre sí.

En diciembre de 1945, Eielson publica un artículo, cuyo título es sumamente ilustrativo "Gobierno de la palabra". Allí afirma que "la palabra -la palabra del poeta- está creando el mundo desde dentro. Es luz y construcción" (51). Podemos observar, en este caso, los siguientes componentes de la cosmovisión de Eielson:

a) El lenguaje poético instaura un nuevo mundo y, por consiguiente, crea un referente propio.

b) Existe una preocupación por la construcción discursiva. El poeta dramático es el que aspira a unir en su obra la música, la plástica y la poesía. Aglutina

diversos discursos "para subrayar y dar brillo, forma propia al contenido" (52).

A lo largo de la propia obra poética de Eielson, tenemos ejemplos muy ilustrativos de cómo el poema crea su propio referente. Por ejemplo, en el libro inmediatamente anterior a **Habitación en Roma** --me refiero a **Tema y variaciones**-- aparecen numerosos ejemplos. En primer lugar, "Poesía en A mayor", donde el escritor utiliza caprichosamente las mayúsculas instaurando un referente que, en principio, no remite al mundo real, sino al propio universo de la obra de Eielson en el cual se cuestiona la racionalidad utilitarista para formular una racionalidad lúdica. Asimismo, el poema "Nocturno" manifiesta un reiterado juego fonológico que configura un referente que posee su propia lógica y coherencia interna:

> es el lechero que me trae
> la leche por la noche
> o más bien la noche que me trae
> la leche de tu pecho

Sin embargo, el ejemplo más ilustrativo del poemario **Tema y variaciones** es el famoso caligrama "Poesía en forma de pájaro":

azul
brillante
el Ojo el
pico anaranjado
el cuello
el cuello
el cuello
el cuello
el cuello
el cuello
el cuello herido
pájaro de papel y tinta que no vuela
que no se mueve que no canta que no respira
animal hecho de versos amarillos
de silencioso plumaje impreso
tal vez un soplo desbarata
la misteriosa palabra que sujeta
sus dos patas
patas
patas
patas
patas
patas
patas
patas
patas a mi mesa

Este poema evidencia que el poeta dramático, como lo llama Eielson, fusiona poesía, escultura y música. Aquí observamos algunos versos que son ejemplos contundentes de esa interrelación: "pájaro de papel y tinta que no vuela/ que no se mueve que no canta que no respira". Esta escultura de palabras no puede cantar ni respirar; sin embargo, la escultura poética debería cantar, según Eielson. El caligrama es suprema expresión de libertad de expresión y asimila creativamente los aportes de Apollinaire y Mallarmé en lo que concierne al empleo del

espacio en blanco de la página. La contextualización del texto aquí es clara. Este poema lúdico constituye una manifestación de la libertad de crear universos propios, libertad mucha veces amenazada por el discurso del poder.

La contextualización discursiva antes enunciada se percibe, aunque con matices distintivos, en otro artículo del 1945. Allí Eielson denuncia la amenaza que padece la libertad de expresión, definida como "carne y hueso del espíritu" (53). El poeta recusa la adulación política y, por ello, la inmoralidad de la casta dominante. Esta reflexión lo conduce a hablar de la poesía. La falta de libertad de expresión amenaza también a la palabra poética y, por ello, Eielson hace referencia a la tradición poética peruana:

> Si compáraramos la poesía peruana con un ave -gaviota o cóndor-, José María Eguren sería el vuelo, Vallejo la entraña y Chocano las plumas (54).

Niveles jerárquicos, sin duda, ocupados por cada uno de los poetas mencionados. Vallejo es considerado el más humano de los tres. Eguren el de mayor vuelo imaginativo. Chocano, por su parte, el de producción más baladí. Eielson sustenta su opinión con la ya conocida y, en cierto modo, exagerada tesis de Mariátegui sobre la oposición entre el arte indio y la lírica exuberante de Chocano. El americanismo de este último, según Eielson, no tiene fundamento alguno. Me parece importante subrayar que

Eielson, de manera implícita, reconozca en Eguren y Vallejo a los dos padres de la tradición poética peruana.

En otro artículo de diciembre de 1945, Eielson con nuevos bríos afirma de modo contundente que

> Con César Vallejo entra la eternidad, por primera vez, en nuestras frágiles letras. Es el esqueleto de nuestra poesía (55).

Columna vertebral de nuestra lírica, Vallejo es un poeta eterno en nuestra tradición literaria. Vallejo es el que da carácter universal a nuestro legado. Es el fundador, por antonomasia. Ajeno a todo regionalismo histórico, Eielson lanza acerbas críticas contra los poetas mal llamados "sociales", que al parecer no siguen la lección de Vallejo. Estos últimos no insertan la problemática de la nacionalidad dentro de una perspectiva internacional. Aquí observamos que Eielson está muy influido por Mariátegui, quien buscaba insertar la problemática de la nacionalidad dentro de un contexto internacional. Apoyándose en el conocido "Discurso a Puchkin" de Dostoievski, Eielson apunta lo intolerable de estos poetas "sociales", su falta de perspectiva universal, su reduccionista tratamiento poético de temple regionalista, que no llega a alcanzar la cima de la humanidad toda, de la humanidad universal. Poesía y cultura configuran una red de interrelaciones mutuas y, por ello, lo nacional ha de articularse a lo internacional, como lo hizo César Vallejo.

Algunos críticos han reconocido la influencia de Vallejo en **Habitación en Roma**. Así, Roberto Paoli considera que

> En "via della croce", "poema para leer de pie", "albergo del sole", los versos están escritos desde la soledad y desde la pobreza, y a veces adquieren casi un acento de rebeldía. Pueden reconocerse hasta enunciados vallejianos ("yo no tengo nada"; "pero nadie me responde", que es también quevedesco; "arriba abajo") y, de vez en cuando, algo más que enunciados sueltos: los versos "todas las mañanas cuando me despierto.../ el café con leche humea en la cocina.../ en la oscuridad me levanto y lo bebo/ pero compruebo que la leche está helada" ("foro romano") remiten casi puntualmente a los de **Trilce, LVI**, "todos los días amanezco a ciegas/ a trabajar para vivir; y tomo el desayuno,/ sin probar ni gota de él, todas las mañanas (56).

Nos parece que Paoli olvida el primer poema de **Habitación...** de indudables reminiscencias vallejianas. El descreimiento vallejiano en relación al "yo profundo" o al "infinito" ("Un hombre pasa con un pan al hombro...") es un antecedente de la "Elegía blasfema..." que cuestiona a la iglesia como institución alejada de las multitudes plenas de hambre y miseria. Además, la expresión vallejiana "no hay ni hijo de Dios sin desarrollo" ("Intensidad y Altura") tiene algunos vínculos con la crítica que realiza Eielson a la institución eclesiástica, la cual se alimenta "tan sólo/ de su propio cuerpo luminoso" y no ve la pobreza de las multitudes.

Asimismo, el hambre y el sufrimiento corporal de los poemas de Vallejo (recuérdese "La rueda del hambriento" o

"Los desgraciados") son precedentes de textos como "Via della Croce" o "Via Veneto" o "Albergo del Sole I" o "Via Appia Antica". Leamos los siguientes versos para comprobar el referido influjo vallejiano: "heme sin cabeza y sin calzado" ("Via Appia Antica"); "y estoy solo/ y no he dormido/ ni comido ni bebido" ("Via della Croce"); o "llorando/ o comiendo/ o bebiendo/ o muerto de hambre" ("Poema para leer de pie...").

Esa perspectiva de Eielson lo aleja de los poetas de combate. Según Eielson, éstos no siguen el magisterio de Vallejo. En otro de los artículos de 1945, Eielson insiste en su ataque a los poetas de combate:

> Lo malo no es cantar sentidamente la causa del pueblo, que aquello es lo noble, altamente social y humano; lo malo es hacer "literatura" de la necesidades públicas y saciar, -traicionar diremos mejor,- en abono de la popularidad personal de unos cuantos, los apetitos del pueblo, cuyos más altos sentimientos, en esta edad del mundo, son ante todo universales (57).

Aquí percibimos que Eielson:

a) Acusa de personalismo a los poetas de combate; la autenticidad del compromiso, planteada por lo teóricos existencialistas, cae en saco roto. Estos poetas quieren satisfacer su ansia de fama individual.

b) Afirma que identificarse con el pueblo implica asumir una perspectiva universal. Eielson nuevamente se ubica con propiedad en el devenir, razón por la cual la expresión "en esta edad del mundo" dibuja una palpitante

historicidad, hecho que se evidencia cuando, en el mismo artículo, Eielson polemiza con Roger Caillois, señalando que éste menosprecia el factor temporal e histórico y no distingue los dos planos temporales:

> Caillois confunde la aparición de la materia estética en el tiempo cronológico cuantitativo, con la visión y fijación de ésta por primera vez dentro del mundo de lo cualitativo, tal es el tiempo vital (58).

Aquí observamos que Eielson para materializar su procedimiento de la contextualización discursiva distingue dos tipos de tiempo:

a) El tiempo cronológico cuantitativo, que alude obviamente a fechas precisas, y

b) El tiempo cualitativo de carácter vital. La originalidad se debe comprender desde un punto de vista cualitativo: "la originalidad en arte no es cuestión de cantidad (...), sino de calidad" (59).

Siendo plenamente consciente del contexto donde sitúa ese discurso, Eielson formula su idea de una **poesía dramática**. Para él un género mayor por excelencia es el teatro, "que corona todas las fases de una cultura" (60). Idea que tiene lazos con la dimensión que en 1827 le asignaba el manifiesto romántico de Víctor Hugo, el prólogo al drama Cromwell, al género dramático en su concepción de los tiempos modernos como tiempos dramáticos, por excelencia (61). El teatro, según Eielson, tiene una dimensión universal. En ese sentido, los poetas

Univ. Nac. Mayor de San Marcos
BIBLIOTECA
Facultad Letras, Ciencias Humanas

de combate no acceden a una poesía dialógica; son herederos de una literatura de costumbres, puesto que el teatro de costumbres y la poesía de combate constituyen simplemente una exaltación de valores locales con ausencia de una perspectiva internacional. Nuevamente Eielson hace referencia a la literatura nacional inserta en el contexto internacional, concepción donde se percibe la indeleble huella del pensamiento de José Carlos Mariátegui.

De otro lado, "Defensa de la poesía" es un artículo de temple polémico y acusador como el anterior; pero, en este caso, aborda el problema de la traducción de poesía. Pablo Neruda, en el fragmento de **Canto general** arriba citado, ensartaba una retahila de improperios contra los poetas que recuperaban el legado de Rilke. Entre estos podría encontrarse Eielson, quien defiende la poesía de Rilke contra las tiranías del traductor Juan José Domenchina, cuya versión de **Elegías de Duino** lleva retórico prólogo, donde a tono de confesión declara "la natural antipatía que le provoca el altísimo y noble poeta checo" (62). Eielson considera que la traducción de poesía no puede materializarse sin una previa admiración por el poeta traducido. Hay aquí esbozada una apreciación sobre la naturaleza de la traducción literaria. El traductor ha de identificarse con el poeta, percibir el pálpito de éste como propio; de lo contrario, cualquier traducción será una farsa, un ejemplo de vacua estulticia:

> Rilke rezuma, por sobre la torpe cabeza del literato (Domenchina, anotado nuestro), tal cantidad de vida humana y divina (63).

C.2) Los artículos de Eielson de 1946

En 1946 se publica una antología, cuyo título es **La poesía contemporánea en el Perú.** Los autores de la misma son Javier Sologuren, Sebastián Salazar Bondy y Jorge Eduardo Eielson. Este último reflexiona sobre la obra de tres poetas: César Vallejo, Martín Adán y Xavier Abril. La crítica de Eielson se desliza de manera profusa hacia lo poético y manifiesta su predilección por la lectura de Rilke, Rimbaud, Verlaine y Novalis.

Vallejo era, según Eielson, "tan sólo el animal humano que apenas se sostiene" (64). Frente a la mística beligerante de Rimbaud, Vallejo cultivaba el vitalismo místico de su verbo, que toca los ribetes del padecimiento universal. La contextualización discursiva de la perspectiva de Eielson se observa cuando éste sostiene que Vallejo asume:

> la actitud (...) del hombre colocado y articulado en el paisaje social, histórico, de la humanidad (65).

La historicidad del pensamiento de Eielson fusiona el paisaje con la atmósfera social, el entorno con el hombre que lo habita. La obra de Vallejo poseía sus cimientos en el contexto socio-cultural y transitaba desde los orígenes

hasta el universo del caos para afirmar la necesidad de un destino superior. Parangonable a Rilke y a Rimbaud pero con matices profundamente distintivos, Vallejo constituye la encarnación del pueblo. Rilke está bellamente encerrado en su torre medieval, mientras que Rimbaud es un consecuente antagonista de la sociedad. Por su parte, Vallejo anhelaba un espacio de convivencia humana, según Eielson. Con **Trilce** (1922) Vallejo abre la puerta a la gran poesía peruana y busca la crudeza de una lengua silvestre. Eielson se identifica con esta actitud vallejiana hacia el lenguaje. Vallejo quiere hacer trizas el idioma; Eielson, como admirador de Vallejo, aplaude esa osadía. Las palabras de Vallejo, pues,

> parecen vivas, agrupadas poco menos que arbitrariamente en un trabajo figurativo agreste y poderoso (66).

Una cita de Rilke inicia la reflexión de Eielson sobre la poesía de Martín Adán. Alude a la paciencia de amar los problemas, como si éstos fueran libros escritos en idioma ajeno. Adán, al decir de Eielson, practica una mística salvaje que, a la vez, ama y reprocha a Dios. La rosa constituye el último asidero de la divinidad y además una fusión de naturaleza y de eternidad. Eielson asevera que "El arribo de lo inefable a nuestra poesía se realiza por virtud rigurosa de Martín Adán, en **La rosa de la espinela**" (67). Lo inefable señala la ausencia de cualidades perceptibles y descriptibles. En **La rosa de la**

espinela la inefabilidad indica la ausencia de otro sentido que no sea el que fluye en los versos. El sentido, que llama extrapoético, es una inferencia lograda por el lector en el proceso de hermenéutica de la obra.

Pero mientras Martín Adán se alejaba del mundo natural, Xavier Abril recrea el objeto natural. La naturaleza vuelve a nacer fusionada con el mundo onírico. Según Eielson, aparece una tenue y apacible configuración surrealista en los poemas de Abril, que le permite aprehender el paisaje de los sueños.

Estos tres artículos, cada uno de los cuales aborda respectivamente la obra de Vallejo, Adán y Abril, nos lleva a colegir que:

a) Eielson considera que la crítica literaria debe ser poética y, en ese sentido, se acerca a la concepción de Baudelaire, quien decía en "¿Para qué la crítica?":

> Yo creo, sinceramente, que la mejor crítica es la que resulta entretenida y poética; no esa otra fría y algebraica que, bajo pretexto de explicarlo todo, no tiene ni odio ni amor y se despoja voluntariamente de toda especie de temperamento (68).

b) El autor de **Reinos** poseía una concepción religiosa del arte, influida por sus insistentes lecturas de cartas y poemas de Rilke. Asimismo, leía a los románticos alemanes y simbolistas franceses.

c) Le interesa a Eielson realizar un proceso de <u>contextualización discursiva</u>, vale decir, no materializa

una óptica ahistórica sino que admite la influencia del contexto socio-cultural en el surgimiento de una obra medular como la de Vallejo.

Sin embargo, la preocupación por el contexto socio-cultural no lo lleva a Eielson a descuidar el trabajo con el lenguaje.

En uno de sus artículos de 1946, cuyo título es "Sobre la gloria", Eielson aludía a la funcionalidad del lenguaje en el ámbito de la poesía. El poema, pues, instaura el horror de lo creado, la vastedad y la gloria en el reino de la materia (69). Aquí observamos que Eielson estaba muy influido por la teoría romántica de lo grotesco, fundamentada por Víctor Hugo en el prólogo al Cromwel de 1827. El arte moderno juega con el caos y con lo feo, idea que tiene lazos con el romanticismo de lengua inglesa, visible no sólo en poetas como William Blake (70), sino también en Edgar Allan Poe y su poema "El cuervo", donde explora la muerte de una mujer bella, empleando una imagen grotesca como la del cuervo (71).

Pero Eielson, en "Sobre la gloria", subrayaba también la concepción romántica del genio creador. El artista genial obedece al fluir de su corazón, afirma Eielson. Es un joven animal nocturno, lleno de inteligencia y talento. El que conquista al corazón es el que logra la gloria. El arte lidia contra el auge actual de la racionalidad científica, que Eielson representa en la imagen del

cerebro como símbolo del progreso intelectual del hombre moderno. Pero la filosofía y el arte esgrimen su protesta ante una existencia humana de carácter inexplicable. Se trata, a mi entender, de la alienación producida por el florecimiento de la sociedad tecnológica, que pone de relieve lo racional como sinónimo de lo útil. Entonces, el artista queda un tanto al margen del juego, porque el arte no tiene un fin utilitario, sino hace despertar el lenguaje lúdico, liberado de la asfixiante racionalidad que limita el lenguaje a la comunicación, olvidando, así, otras dimensiones del lenguaje como la dimensión estética.

Un análisis de "Sobre la gloria" nos lleva a las siguientes conclusiones:

a) Eielson estaba muy influido por la estética del horror y de lo grotesco, que posee hondas raigambres románticas.

b) Eielson reflexiona sobre el "cerebro" como símbolo de una sociedad tecnológica, que enajena al hombre. El arte es, por consiguiente, una trinchera de lucha contra el poder de la sociedad tecnológica.

Pero lo interesante es que Eielson no cae en la concepción de la poesía como pura inspiración, ni niega la función del trabajo artístico en la producción de una obra.

He ahí la razón por la cual en otro de sus artículos de 1946, Eielson afirmaba que la inspiración y el trabajo

creador van de la mano. Lo que no es inspiración constituía sinónimo de oficio y de trabajo creador (72). Y dentro de éste cumplen una alta función la música y el ritmo del poema. Refiriéndose a Paul Verlaine,asevera:

> ¡Versos de Verlaine! ¡La música, la amada, los amargos vicios hechos música, música más alta que la noche (73).

Esta cita nos lleva a plantear que:

a) Eielson estaba muy familiarizado con la teoría de los poetas simbolistas franceses, para quienes el poema revela un impulso de trascendencia a través de la música, como lo señala Bowra en su libro sobre el simbolismo como corriente literaria (74). Esta idea del se expresa en un poema de **Reinos** antes citado: "La tumba de Ravel", donde observamos cómo el artista a través de la música puede alcanzar la trascendencia y de qué manera el poeta se identifica con dicha trascendencia:

> Fantasma mío, en tu espalda ha caído
> La mosca mortuoria con alas de vidrio.
>
> Pastor subterráneo del sol, ya silbando,
> O en filones de yedra, de bronce y madera
> Sentado, hiciste tu tumba en un piano, fantasma.

b) Eielson no está de acuerdo con separar arte de política y aquí se diferencia de algunos poetas simbolistas, como Verlaine, que consideraban que el arte debía estar lejos de los temas de raigambre política. No cabe duda de que **Habitación en Roma** es un poemario de alto

contenido político. Eielson no practica de ningún modo una literatura comprometida en la acepción sartreana del término. Por el contrario, critica la alienación del mundo moderno sin descuidar el afinamiento formal del poema:

esta ciudad con casas
con restaurantes
con automóviles
con fábricas y cinemas
teatros y cementerios
y escandalosos
avisos luminosos
para anunciar a dios con insistencia
con deslumbrantes criaturas
de papel policromado
que devoran coca-cola
bien helada
con espantosos remates
de vestidos usados
sexo y acción
heroísmo y pasión
technicolor por doquier
con elegantes
señores que sonríen y sonríen
y operarios que trabajan y trabajan
con miserables avenidas
que huelen a ropa sucia

La opinión acerca del simbolista Verlaine antes transcrita lo lleva a referirse a la literatura española (el último drama de García Lorca y los poemas más recientes de Alberti) para proceder a una contextualización discursiva y rememorar que España "sufre paralelamente en la guerra y en el arte" (75), señalando, a mi entender, la trascendencia de la Guerra Civil Española y de la Segunda Guerra Mundial, como ejes influyentes en la continuidad de la cultura española que

va, según Eielson, desde el Barroco (menciona a Quevedo) hasta los poetas de la Generación del 27.

Su predilección por la música como principio artístico lo lleva a afirmar en otro artículo de 1946 que:

> La música contemporánea es el mejor espejo del alma contemporánea. Alguien, sin embargo, ha negado el valor de la música actual, tachándola de estridente. Este juicio es errado, porque si es verdad que toda la música de nuestros días ha abandonado sus contornos tradicionales, tornándose menos pura y espontánea, ella no hace sino recoger en documento sonoro, el pulso roto, desequilibrado, de una civilización también estridente, tosca y utilitaria, carente de nobleza y sentido espiritual (76).

Este es un fragmento clave para entender la concepción de la poesía en la producción periodística de Eielson. A la manera de Baudelaire que elogió la música de Wagner (77), Eielson considera que la música expresa la crisis de la civilización moderna, donde reina la racionalidad utilitarista. Falta el lado espiritual del sujeto. En el mundo moderno prepondera el desequilibrio y el "ruido" que interrumpe la comunicación. Para entender la naturaleza de la música, Eielson recurre al procedimiento de la contextualización discursiva. Comprende que la música es el gran espejo de la subjetividad contemporánea. Aquí se nos viene a la memoria una frase del escritor "historicista" Stendhal, quien en Rojo y negro afirma que la novela es un espejo que uno lleva siempre en el camino (78). Stendhal, situado entre el romanticismo y el realismo franceses, era un escritor

comprometido con su tiempo, signado por la Restauración y la caída del imperio napoleónico (79). De la misma manera, Eielson, sin caer en una poesía de combate, está situado de manera sólida en el mundo posterior a la segunda guerra mundial.

En un artículo, cuyo título es "Desorganización de lo bello", Eielson sostiene que

> La poesía es la única historia de la eternidad humana (...) 'Todo ángel es terrible' confirma Rilke. Ninguna poesía, ningún arte sobrevive en manos de la sola artesana razón. El creador de raza lleva siempre en su estructura milagrosa, la mirada destructora del caos (80).

En la cita precedente, observamos que para Eielson:

a) La poesía es la conciliación de los contrarios, la eliminación de las antinomias irreconciliables, idea que vincula a Eielson con los surrealistas franceses, quienes creían que el amor permitía superar las contradicciones entre sujeto y objeto, entre vida y muerte (81). En el caso de Eielson, vemos la superación de la antinomia que se produce entre eternidad e historia, entre permanencia y cambio. En Eielson hay, pues, la presencia de una dialéctica que desemboca en una síntesis de tipo conceptual. Así, Eielson le asigna a la poesía una posición privilegiada en la historia del pensamiento humano. Lo motivos permanentes de la existencia humana (pienso en el amor, en las incesantes luchas por el poder, en la muerte como temas universales) adquieren su

dimensión histórica en el tejido del poema.

b) El caos es un elemento fundamental de la poesía moderna. Apoyándose en la autoridad de Rilke, Eielson considera que la solitaria razón posee innúmeros límites. El arte no se reduce, por ello, al trabajo artesanal de carácter racionalista, sino que el arte también debe destruir para poder crear en una atmósfera de caos.

En la poesía de Eielson también aparece la idea de la poesía unida a la de caos. En un poemario influido por el magisterio de Rilke como **Reinos**, leemos los siguientes versos:

> El sol del caos es grato a la serpiente
> Y al poeta.

Aquí observamos la idea de la fragmentación como fundamento de la poesía moderna, concepción que aflora en las propuestas de los poetas vanguardistas europeos, quienes recusaban la unidad como principio directriz del arte, para postular la necesidad del caos formal, que, en este caso, revela el lado conflictivo de la subjetividad del mundo moderno.

Uno de esos escritores que evidencian la mencionada subjetividad es, según Eielson, César Vallejo. En efecto, Vallejo hace poesía sobre la tragedia social de la existencia humana, dando relieve a la figura del hombre andino:

> Vallejo (...) rompió el tejido castellano y

> arcaico en que naciera con su grito indio salvaje y corrosivo (82).

En esta cita percibimos que la subjetividad del mundo moderno está tamizada por la poderosa presencia de la cultura andina en la poesía de Vallejo. Eielson asume, dentro de su valoración de la obra de Vallejo, una síntesis de lo universal y lo particular; vale decir, Vallejo se inserta sólidamente en el cauce de la poesía contemporánea, pero, a la vez, cavila sobre la cultura andina como eje de la nacionalidad en el Perú. Vallejo es, pues, el defensor de la unidad humana. No divide, como los poetas de combate, la problemática nacional de la universal; sino, por el contrario, asume las armas del pensamiento dialéctico para hablar de la cultura nacional pero engarzada a la meditación sobre la humanidad universal.

C.3) Los artículos de Eielson de 1947 y 1948

Uno de los artículos más importantes de Eielson es el que lleva por título "Rimbaud y la conducta fundamental", donde la llamada contextualización discursiva adquiere distintivos ribetes porque se trata de una reflexión sobre la subjetividad moderna, a partir de un enfoque sobre la obra de Rimbaud. La huella del contexto está en la

influencia del existencialismo en este artículo. Eielson, en efecto, recurre a una terminología existencialista para precisar el concepto de libertad en Rimbaud:

> su libertad no la ejercita en defensa de ninguna de las instituciones terrenales. Es simplemente a la 'libertad libre', al ente libérrimo, sustancial, cerrado en sí mismo, al ser inmanente de la libertad, (en idioma filosófico actual: el ser del ente del existir) al que él ama. Queda abierto así el canal por el que comunica sin pretenderlo, pero evidente, con el pensamiento existencial de nuestros días (83).

Esta cita apunta a precisar las particularidades del pensamiento de Eielson como crítico literario. Podemos, pues, colegir las siguientes ideas:

a) La libertad es un concepto clave del arte moderno para Eielson. Por ello, hay dos tipos de libertad. Un primer tipo que se ejercita en apología de las instituciones terrenales, como la Iglesia o un partido político, por ejemplo. Una segunda clase de libertad, que implica el concepto de "libertad libre", vale decir, cuando el ente posee libertad de carácter absoluto y, por consiguiente, no se halla subordinado a ninguna institución terrenal. Rimbaud anhela este segunda libertad. Eielson, por su parte, admira la opción del poeta francés.

b) El arte está fuertemente vinculado a un proceso de contextualización discursiva. Las expresiones "en idioma filosófico actual", "al promediar nuestra época" y "en nuestros días" (84) señalan la preocupación de Eielson por

el contexto histórico, en el cual sitúa su ensayo literario. Eielson se esfuerza por explicitar el pensamiento de Rimbaud, pero provisto de un marco conceptual y terminología actuales.

Rimbaud, sin embargo, "da un paso más hacia adelante" (85) en relación al existencialismo. Él ratifica su ingente libertad orientada hacia un futuro estado universal. El fragmento de Rimbaud, citado por Eielson, dice que el poeta se halla "consagrado a un nuevo desorden" (86). Configura, sin duda, toda una poética del mundo moderno. Como en el artículo "Desorganización de lo bello" de 1946, Eielson también le asigna al caos una función creadora. El poeta desorganiza para crear; por consiguiente, destruye el orden para instaurar la génesis de un nuevo concepto de libertad, no sujeto a los dictados de institución alguna.

Así, Eielson discutía el concepto de misticismo para abordar el estudio de la obra de Rimbaud. Acogiendo la opinión de Paul Claudel, poeta católico, para quien Rimbaud era un "místico en estado salvaje" (87), Eielson sustituye el concepto de "misticismo" por el de ejercicio de una ingente libertad creadora para sustentar "el absoluto rechazo de Rimbaud a toda idea de un dios apetecible" (88). Jacques Riviere había planteado que Rimbaud "es un ángel furioso"; Eielson, por el contrario, formulaba una disímil perspectiva de análisis, pues

consideraba que el punto de vista de Riviere era completamente subjetivo. Rimbaud, al decir de Eielson, poseía una sólida tendencia hacia la objetividad, puesto que planteaba una síntesis dialéctica de todos los elementos del universo. Según Eielson, Rimbaud no sólo posee un lado racional, capaz de realizar un proceso de análisis; sino, también, un lado espiritual que se orienta hacia la síntesis de los elementos del universo, a través de la imaginación poética. Eielson señala que

> El poeta es el encargado de llevar a cabo su verdadera perfección; el poeta es el único de **ver plenamente**. En Rimbaud, poeta equivale a vidente, a aquel que puede ver las sumas realidades; pero el vidente no nace por obra del azar, sino que debe formarse de acuerdo con un primer impulso de origen perfectamente humano, tal es el impulso ético de Rimbaud (89).

Rimbaud anhelaba hacer un epítome de la totalidad humana, habla de todas las experiencias propias de la especie humana. La subjetividad del vidente debía liberarse de los hábitos errados de la especie. Rimbaud, según Eielson, rechazaba el orden corrompido, esa proclividad hacia el mal que conduce a la humanidad y que, a cada uno de nosotros, nos convierte en cómplices de la desdicha humana.

Otro poeta francés, Gérard de Nerval, le permite a Eielson comentar, en uno de sus artículos de 1948, la aparición del poemario **Detenimientos** de Javier Sologuren (90). Se observa que Eielson leía no sólo a los escritores

franceses, sino también a los españoles, pues cita un verso de Vicente Aleixandre, que le sirve de paradigma. Eielson señala la muerte y la transparencia como ejes temáticos fundamentales del libro que permiten al yo poético ascender al espacio (el "allá") de la amada.

Del mismo modo en "Pedro Salinas ante el espejo", artículo de 1948, se advierte la influencia que en la época tenía la poesía de la Generación del 27 (91). En este caso, Eielson habla del espejo que permite el reconocimiento del yo en relación al tú. Sin espejo no se puede hablar del yo como una construcción en relación al otro. En la poesía de Salinas, el espejo implica que el yo reconozca su propia imagen, la imagen del tú y la del espacio en el que vive (el mundo como testigo). El espejo, en este caso, actualiza una identificación homeomórfica (el yo reconoce al otro) y otra heteromórfica (el sujeto reconoce su espacio).

C.4) Los artículos de Eielson de los años cincuenta

En estos artículos destaca mucho la meditación de Eielson sobre la naturaleza de la palabra poética. Así en uno de ellos, cuyo título es "Palabras de hoy, poesía de mañana", Eielson afirma que "El gran problema de las letras modernas es un problema de palabras" (92); en

efecto, consideramos que no es posible entender el desarrollo de la poesía moderna sin hurgar en la problemática del lenguaje. Lo real es pluridimensional (suceden varias cosas a la vez), pero el lenguaje (lo simbólico) está atrapado por la cadena lineal del significante (una cosa debe ir detrás de la otra); en tal sentido, el deseo de representar lo real es un deseo utópico, imposible, según Roland Barthes (93).

El poeta moderno, según Eielson, trata de reducir cada vez más su aparato lingüístico hasta llegar a la senda, en la cual emplee la menor cuantía de vocablos. Deben permanecer únicamente las palabras imprescindibles para la transmisión del mensaje. El propio Eielson en el libro **papel** (1950) optará por un arte despojado de toda palabra (94). A pesar de que cada palabra quiere ser una representación de un fenómeno, siempre será

> una forma nueva, un desarrollo propio, una liberación de su sentido y de su belleza equivalente en proporción a su raíz ideológica, a su sonoridad (95).

Pero el caso de Eielson no hay que verlo de manera aislada. En los años cincuenta había una reflexión de algunos poetas latinoamericanos, como Octavio Paz, quien en **Semillas para un himno** (1950-1954) plantea, de manera similar a Eielson, el uso de escasas y precisas palabras:

> El día abre la mano
> Tres nubes
> Y estas pocas palabras (96).

Del mismo modo, en el poema "Fábula", Paz habla de un instante donde

> Sólo había una palabra inmensa y sin revés
> Palabra como un sol
> Un día se rompió en fragmentos diminutos
> Son las palabras del lenguaje que hablamos
> Fragmentos que nunca se unirán
> Espejos rotos donde el mundo se mira destrozado (97).

Aquí observamos una diferencia, no obstante, entre el pensamiento de Eielson y el de Paz. Mientras que el primero realiza una contextualización discursiva, cuando dice que la poesía del porvenir encontrará en esta poesía de nuestro siglo un documento muy valioso para la historia espiritual del hombre; el segundo, por su parte, habla de la fragmentación de la palabra, por oposición a la época de los orígenes, donde la palabra no tenía revés y donde "Todo era de todos/ Todos eran todo" (98).

Pero Eielson no sólo realiza esa contextualización discursiva; sino también, a la manera de Edgar Allan Poe en su "Filosofía de la composición" (99), relaciona a la poesía con la matemática. Las palabras, según Eielson, son fórmulas que necesitan de una matemática, cuyo terrible nombre es "libertad". En el texto citado, Poe explicaba con obsesiva minuciosidad el proceso de escritura del poema "El cuervo", proceso concebido como la resolución de un problema matemático.

En la poesía de Eielson, concretamente en **Tema y variaciones**, hay un poema llamado "Improptu" que ha sido

concebido como un conjunto de operaciones numéricas que le da enorme libertad al discurso:

> un cometa en el cielo
> un cuchillo en la boca
> dos ojos abiertos una esfera
> dos ojos más
> siete brazos una mano
> tres o cuatro tigres
> una cabeza rubia
> un beso de mamá
> cuarenta espejos rotos
> cuarenta tíos carlos
> (...)
> tres o cuatro tigres
> estoy solo
> una palabra u otra
> no importa qué cosa

Pero también Eielson concibe que la poesía necesita de una disciplina matemática, que impulse una característica medular del arte moderno: la crítica. La literatura moderna, pues, "no describe sino para criticar" (100). Idea que tiene lazos con la teorización de Octavio Paz en **Los hijos del limo** (1974), donde dice que la edad moderna se caracteriza por ser una edad crítica, nacida de una negación de los valores medievales. "La modernidad -remarca Paz- es sinónimo de crítica y se identifica con el cambio" (101).

Esta asociación de poesía con la actitud crítica de la edad moderna y con la matemática, lleva a Eielson a plantear una homología entre los signos matemáticos y los signos musicales; en ese sentido, pues, la poesía y la música se encuentra en semejante senda. La poesía, según

Eielson, posee un anverso pleno de palabras, y un reverso ahíto de música:

> Porque si la palabra ha perdido su aureola sagrada (como el poeta) en cambio ha reconquistado su máximo valor, su máxima juventud, limitándose únicamente a subrayar nuestros más perfectos y profundos momentos de amor, de plenitud o de dolor, de reflexión o de locura que la vida nos propone, sean ellos eternos o pásajeros, signifiquen mucho o no signifiquen nada (102).

El poeta, por ello, no es el ser tocado por las musas, como se creía en la tradición épica griega. Trabaja con el sentido, que no es sino el contenido particular de un texto preciso y específico, al decir de Coseriu (103). Ahora bien, la utilización de los medios pictóricos conduce a formular una idea de arte total, ya visible en las propuestas de los escritores vanguardistas europeos. El poeta no sólo puede hablar de la reflexión, sino también de la locura. Aquí observamos la concepción del arte moderno vinculado a la locura, cuyo discurso es fragmentado y dislocado. Los escritores surrealistas se acercaron al mundo de la locura, e incluso realizaron exposiciones pictóricas con cuadros de enfermos mentales. A mi entender, el punto de vista de Eielson está influido por una tradición de la poesía moderna, que viene de Arthur Rimbaud y llega hasta los poetas surrealistas. Rimbaud hablaba de la historia de una de sus locuras, en su poemario **Una temporada en el infierno** (104); mientras que los surrealistas en el Perú, asimilando el legado de

Rimbaud y encabezados por César Moro (105) y Xavier Abril, hacían poemas sobre la locura. Cabe mencionar, en este caso, el poema "Elogio de la locura" de Xavier Abril:

> La locura es mi constante existencia. Vivo de mi locura. La locura es mi clima. Por todas partes yo voy a la locura (106).

Sin embargo, Eielson en su artículo "Notas para una poética en preparación" se torna en un crítico de algunos poetas vanguardistas latinoamericanos, que esconden el pálpito de la vida en el vacuo ropaje retórico. Retomando la idea de que la poesía es un problema de palabras, Eielson señala que la poesía latinoamericana, salvo honrosas excepciones, se ha convertido en una imitación de la europea. Eielson plantea la necesidad de una poesía desnuda, donde el plano de la expresión y el plano del contenido guarden íntima coherencia. Neruda y Vallejo, en cuyas obras brilla por su ausencia el inútil andamiaje, hacen esta poesía desnuda. En cambio,

> basta leer unos versos de cualquier poeta sudamericano para apreciar hasta qué grado de atrofia interior puede conducir el ejercicio retórico (107).

En el artículo "Poesía y realidad de América", Eielson señala la conflictiva relación entre la cultura europea y la latinoamericana. Lo que el Perú puede ofrecer "no es sino poesía" (108). Eielson valora el gran aporte de la cultura prehispánica, lo cual lo lleva a cavilar sobre la invasión española. La sangre hispánica, pues,

contaminó el linaje indígena. La sociedad posthispánica no puede sustituir a la bien articulada sociedad prehispánica; sin embargo, Eielson no cae en el ámbito del regionalismo. Considera que no es posible el desarrollo de la cultura latinoamericana al margen de la cultura universal, que ha unificado al hombre. El europeo, según Eielson, quiere colocar a nuestro país al margen del progreso y desarrollo occidentales. Actualiza una racionalidad, donde el progreso es sinónimo de cultura europea; en cambio, el mito y la leyenda son propias de la cultura latinoamericana. Esta **equivocada dicotomía** va a ser recusada por Eielson, quien, no obstante, plantea un enriquecimiento mutuo entre la cultura europea y la latinoamericana, porque

> en su embriaguez progresista, europeizante, americanizante, nuestros países descuidan de alimentar, precisamente, en el seno de la cultura occidenta, los rasgos peculiares que hacen de América una tierra y una humanidad virginales (109).

La asfixiante marea de la sociedad tecnológica que viene de Europa amenaza el proyecto de una América universal, que nos fusione con raíces propias al universo de la cultura internacional. Es el vínculo espiritual el que nos interesa; sin embargo, la sociedad tecnológica de los robots puede infestar al hombre si presupone la aniquilación de las inmensas conquistas del espíritu humano.

En la poesía de Eielson también se cuestiona la sociedad de los robots, donde el mal uso de la tecnología constituye una peligrosa amenaza. Así, en **Habitación en Roma** tenemos los siguientes versos:

> antropófagos sin dientes
> que ya no muerden sino admiran
> sobre la pantalla atroz de la sixtina
> en la carnicería final del bounarrotti
> el sangriento banquete de un magnate
> o una película en colores
> sobre hiroshima

La reflexión sobre las limitaciones del desarrollo tecnológico en el mundo moderno lleva a Eielson, en uno de sus "Carnet de notas europeas", a recusar el existencialismo de Camus que no llega a comprometerse con un nuevo orden. La revuelta de Camus no formula una nueva propuesta y se regodea en la idea de que el sujeto está siempre enfermo y no hay salida en relación a la enfermedad que puebla el universo. Eielson confía en la capacidad del artista y del filósofo para tejer reflexiones de honda raigambre trascendental. Así, Eielson cuestiona el desencanto que asoma en la filosofía existencialista, pues "no existe un universo absurdo sino una lógica y una matemática erróneas" (110).

Es evidente que subyace al mal uso de la tecnología una matemática errónea. Por eso, el poeta denuncia el peligro nuclear como consecuencia de un mal encaminado

desarrollo tecnológico. Así, afirma en **Habitación en Roma:**

> qué harían entonces
> (...)
> si todo desapareciera bruscamente
> por el ojo de la cerradura
> del hotel ripetta
> o ardieran vuestras propiedades
> en un futuro silencio
> de uranio

C) LOS ARTICULOS DE EIELSON Y LA POETICA DE LA OBRA ABIERTA DE UMBERTO ECO

Nuestra tesis central es que la ideología que subyace a los artículos de Eielson es susceptible de ser analizada a la luz de la noción de obra abierta, planteada por el crítico italiano Umberto Eco. ¿Cuál es la razón que nos lleva a relacionar a Umberto Eco con Eielson?

En primer lugar, la reflexión de Eco tiene como punto de partida el estudio de la música y, más concretamente, de obras musicales que actualizan una poética del caos y de la fragmentación, pues no poseen un "mensaje concluso y definido" ni "una forma organizada unívocamente" (111); por otro lado, Eielson le da a la música, como T.S. Eliot le asigna a la del poema (112), un papel importantísimo en el arte contemporáneo. Asimismo, Eielson considera que el caos es una de las fuentes básicas del arte contemporáneo, idea que se desarrolla en estos versos de **Reinos:**

El sol del caos es grato a la serpiente
Y al poeta.

En segundo lugar, Eco caracteriza la poética de la obra abierta a partir del estudio de la lírica de Verlaine y de los presupuestos teóricos de Mallarmé (113); estos dos poetas, sabemos, son tomados como modelos por Jorge Eduardo Eielson y Javier Sologuren.

En tercer término, Eco alude a una poética de la sugerencia; estudia, por consiguiente, los postulados románticos de Novalis, la poesía simbolista de Verlaine y Mallarmé. Eielson también alude insistentemente a la poesía de Novalis, de Rimbaud, Verlaine y Mallarmé (114), y su inserción en el arte contemporáneo.

En cuarto lugar, Eco --como él mismo lo ha reconocido-- en su **Obra abierta** (115) realiza estudios de historia de la cultura, vale decir, procura precisar el contexto de la obra artística, hace "escorzos históricos" (116), medulares para el análisis. Eielson, como se ha visto, también realiza un proceso de contextualización discursiva, precisa la naturaleza de la poesía y la vincula a la atmósfera de la postguerra. No hay, pues, texto sin situación comunicativa ni contexto histórico.

En quinto lugar, Eco pone de relieve el carácter de "apertura" de las obras vanguardistas y su "posibilidad de

varias organizaciones confiadas a la iniciativa del intérprete" (117). Eielson, por su parte, no sólo es su poeta que asume libremente propuestas vanguardistas, sino un artista plástico que expone "móviles y construcciones de maderas de colores", que sugieren la "apertura" de la obra artística (118). En efecto, el propio Eco dice que

> La descomposición en bloques menores igualmente móviles y susceptibles de descomposición (...) nos hace pensar en el universo de la nueva geometría no euclidiana (119).

En sexto lugar, la poesía y las artes plásticas del mundo contemporáneo están muy relacionadas, según Eco (120); Eielson, desde su particular punto de vista, hace caligramas ("Poesía en forma de pájaro", por ejemplo) y crítica de artes plásticas.

En séptimo término, tanto Eco cuanto Eielson, cada uno con rasgos distintivos, cuestionan la noción de desarrollo que ha sustentado el progreso tecnológico. Verbigracia, Eco en **Apocalípticos e integrados** destaca las particularidades del lector manipulado por la cultura de masas (121). Asimismo, Eielson cuestiona el empobrecimiento espiritual de la sociedad tecnológica en el mundo contemporáneo.

En octavo lugar, durante los años cincuenta alcanzan un alto grado de madurez tanto las ideas estéticas de Eielson cuanto la poética de la obra abierta, formulada por Eco, quien presentó una ponencia sobre el tema en 1958 en

el XII Congreso Internacional de Filosofía, realizado en Venecia (122).

Pero, ¿cuál es la poética de la obra abierta, según Eco, y de qué modo se aplica como categoría analítica a los artículos críticos de Eielson?

La apertura de la obra artística es permisible de ser entendida en dos sentidos. El primero alude a la apertura como condición sine qua non del goce estético; en suma, cada lector aporta, con nuevas emociones, una interpretación cada vez más imaginativa y, así, completa el circuito comunicativo apenas esbozado por el productor del texto.

El segundo hace referencia a la apertura explícita de algunas obras artísticas contemporáneas. Hay modernas obras musicales (por ejemplo, la **Sequenza per flauto solo** de Luciano Berio) que no proponen un mensaje definido, una organización de carácter unívoco, sino que, por el contrario, dejan al intérprete la posibilidad de múltiples organizaciones; el intérprete, por consiguiente, se autoasume como un sujeto que realiza una improvisación creadora de "infinitas" posibilidades de significación.

Hagamos un poco la historia del fenómeno. En la Edad Media, fundamentalmente bajo la poderosa influencia de la teoría del alegorismo, se podían leer las Sagradas Escrituras

> no sólo en su sentido literal, sino en otros tres sentidos: el alegórico, el moral y el anagógico (...) Una obra así entendida es sin duda una obra dotada de cierta "apertura"; el lector del texto sabe que cada frase, cada figura, está abierta sobre una serie multiforme de significados que él debe descubrir(...) Pero en este caso "apertura" no significa en absoluto "indefinición" de la comunicación, "infinitas" posibilidades de la forma, libertad de la fruición; se tiene sólo una rosa de resultados de goce rígidamente prefijados y condicionados, de modo que la reacción interpretativa de lector no escape nunca al control del autor (123).

Aquí se observa que el primer sentido de obra abierta sí se aplica a los textos escritos bajo la teoría medieval del alegorismo; pero el segundo -el que más nos interesa- escapa al planteamiento premoderno, pues esos discursos suponen un cosmos ordenado de una sociedad teocrática e imperial, donde no impera la secularización típica de la modernidad. En aquella sociedad, pues, prevalecen las reglas de lectura impuestas por un poder teológico que dirige los actos de interpretación del sujeto. Por el contrario, en las obras barrocas aparece, aunque **no de manera consciente**, un manifiesto de apertura. Frente al estatismo y definición equívoca de la estructura artística renacentista en torno a un eje central que ya no es el teológico medieval, el barroco invita a un efecto indeterminado y "sugiere una dilatación progresiva del espacio, la búsqueda de lo móvil y lo ilusorio" (124). Es, sin duda, la subjetividad barroca la primera manifestación

organizada de la sensibilidad moderna porque

> el hombre se sustrae al canon establecido (garantizado por el orden cósmico y por la estabilidad de las esencias) y se encuentra tanto en el arte como en la ciencia, frente a un mundo en movimiento que requiere actos de invención (125).

Aunque existen elementos de la poética de la obra abierta en los planteamientos románticos de Novalis, la primera ocasión en que aparece de modo consciente es con el simbolismo de la segunda mitad del siglo XIX. Paul Verlaine hablaba de un sentido vago e inestable en su "Art poétique", formulación que posee vínculos con las ideas de Novalis sobre el "puro poder evocador de la poesía", que origina la apertura de un ingente cúmulo de posibilidades significativas (126). Pero fue Mallarmé el que dio el gran salto cuando planteaba que nombrar un objeto es sugerirlo para contemplar el rotundo triunfo del sueño (127). Mallarmé empleaba el juego tipográfico a lo largo y ancho de la página en blanco, procedimiento que hace explosionar el sentido del poema en innumerables y hasta opuestas direcciones semánticas.

Jorge Eduardo Eielson se sitúa sólidamente dentro de esta tradición, pero con ribetes distintivos. No hay poesía plena sin la música, concepción de indudables reminiscencias simbolistas. No se propone, en suma, la organización unívoca del poema sino que, a la manera de

Mallarmé, se plantea de modo consciente la apertura del abanico significativo del poema. Así, será el lector el intérprete, el **libre creador** que habrá de completar las resonancias semánticas que el autor apenas ha esbozado. He ahí la razón por la cual Eielson rendía pleitesía a Paul Verlaine, quien comenzaba su "Art poétique" con estos ilustrativos versos: "De la musique avant toute chose" (128). La orquestación musical del poema quiere dejar al libre albedrío del intérprete la reconstrucción de los acordes levemente sugeridos por el poeta. En cambio, la instrumentalización política del discurso propone, a la manera de la teoría del alegorismo medieval, el control de las posibilidades interpretativas del receptor. Así, aminora la ambigüedad de la palabra poética al exigir al receptor que comparta una determinada ideología política, como lo ha demostrado con sólidos argumentos Antonio Melis en un reciente estudio sobre **Las uvas y el viento** de Pablo Neruda (129).

El género dramático, según Eielson, es el más importante género de la modernidad porque el teatro es sinónimo de diálogo y, al decir de Víctor Hugo, los tiempos modernos son dramáticos (130). Por su parte, Eielson plantea la idea de una poesía dramática y, así, formula la poética de la obra abierta. El receptor, en suma, ha de ser un libre ejecutante en la actualización del sentido del

texto dramático, donde se dan cita la música, la pintura y la poesía. Texto dramático es, en este caso, sinónimo de **arte total**, senda donde se encuentran y confunden los más diversos discursos. Todo ello configura una apertura explícita de un texto compuesto por una constelación de textos y frente a cuya intertextualidad el intérprete puede tejer profusas relaciones significativas. La interpretación cobra vida propia, constituye -ella misma- un acto de creación.

La sociedad tecnológica ha propugnado una cultura de masas que manipula al sujeto, lo hace títere de la dinámica de la oferta y la demanda. Se trata de la llamada "barbarie científica" que busca controlar los actos de interpretación del sujeto. Eielson critica ese tipo de racionalidad tecnológica porque arremete contra la postura contemplativa del sujeto. La civilización utilitaria implica una amenaza a la poética de la obra abierta, porque el lector se convierte de activo intérprete a manipulado consumidor. Eielson responde con la poética del **caos**, de lo **grotesco** y la **fragmentación**. **Caos** sinónimo de ruptura del esquema de la obra cerrada y ordenada. Lo **grotesco** vinculado a la libre mezcla de lo bello y lo demoníaco, que invita al receptor a evocar no sólo sus sensaciones "sublimes" sino también las cacofonías y rupturas de las equilibradas continuidades. Ya Poe y Baudelaire habían fundamentado la

estética de lo feo (131). Por su parte, Rimbaud cultivaba una predilección por la locura y por la desacralización moderna de los valores medievales (132). Vallejo y Eliot sustentaban la perentoria necesidad del uso de cacofonías en el tejido del poema (133). Todo ello permite abrir conscientemente la obra a mayor cantidad de posibilidades interpretativas y darle a la misma un equilibrio inestable; el receptor, en suma, puede organizar de innumerables modos el sentido del discurso y, así, se constituye en el auténtico creador de la obra.

Y en cuanto a la **fragmentación**, ella manifiesta la crisis de la categoría de totalidad que sustentaba las estructuras sociales premodernas. Sabemos que en la Edad Media dicha totalidad reposaba en tres instituciones: el latín, la Iglesia Católica y el feudalismo. La fragmentación de la subjetividad del sujeto comienza con el paulatino proceso de secularización que alcanza su mayor auge después de la primera guerra mundial, proceso asociado a la crisis de la racionalidad en el mundo moderno. La fragmentación anhela que el lector reconstruya el sentido de la obra, es una invitación a hacer la obra con el receptor. El poeta destruye para crear libremente. El desorden presupone la construcción de otro orden, de una nueva utopía que no signifique volver a una vida más primitiva ni hacer revivir los viejos tiempos. Se trata de

recobrar el contacto con la vida, la postura filosófica, analizar nuevamente las relaciones esenciales que de modo prístino se dan entre los más diversos fenómenos. Realizar, en fin, una crítica del mal uso del desarrollo tecnológico, para combatir la llamada "barbarie científica". El poeta es un crítico del orden establecido. También invita al lector a realizar una critica de su texto.

La vacua retórica debe quedar en el silencio, según Eielson. Las palabras del poema deben ser las justas. Ni una más ni una menos. Necesitan una matemática sensitiva que gobierne su organización. El lector ha de imaginar aquellas que se ocultan debajo de la página en blanco.

NOTAS

(1) Cf. Pagnini, Marcello. **Estructura literaria y método crítico.** Madrid, Ed. Cátedra, 1982; pp. 14-15. la idea original procede de Northrop Frye. **Anatomy of Criticism.** Princeton, Nueva Jersey, 1957, capítulo II.

(2) Cf. Monguió, Luis. **La poesía postmodernista peruana.** México, Fondo de Cultura Económica, 1954. En la entrevista de Forgues, p. E. (ver nota 7), Eielson dice textualmente: "No existe una poesía pura porque no existe una poesía impura. Ni comprometida, ni programática, ni nacional, ni folclórica, ni ocasional".

(3) Cf. Eielson, Jorge Eduardo. "¿Literatura de combate o de encanto?" En: **La Nación.** Lima, 5 de noviembre de 1946.

(4) Ibidem.

(5) Eielson, Jorge Eduardo. "Apuntes". En: **La Prensa.** Lima, 7 de diciembre de 1945.

(6) Ibidem.

(7) Cf. García-Pelayo y Gross, Ramón et al. **Dictionnaire français espagnol.** París, Ed. Larousse, 1991; p. 284. Todos los ejemplos siguientes, salvo indicación contraria, están tomados de este diccionario.

(8) Ibidem.

(9) Bertaud du Chazaud, Henri. **Dictionnaire des synonymes**. París, Ed. Robert, 1991; p. 188

(10) Sobrevilla, David. "La teoría del compromiso de César Vallejo". En: Julio Vélez et al. **Encuentro con Vallejo** (coloquio internacional). Lima, Universidad nacional Mayor de San Marcos, 1993; pp. 57-84.

(11) Ibidem, p. 58.

(12) Jolivet, R. **Las doctrinas existencialistas desde Kierkegaard a J.P. Sartre**. Madrid, Ed. Gredos, 1953; p. 384.

(13) Sartre, J.P. **El ser y la nada**. Buenos Aires, Ed, Losada, 1966; p. 372.

(14) Sartre, J.P. **El existencialismo es un humanismo**. Buenos Aires, Ed. Sur, 1949; p. 34.

(15) Sartre, J.P. **¿Qué es la literatura? (Situations II)**. Buenos Aires, Ed. Losada, 1969.

(16) Sobrevilla, David. Art. cit. En: **Encuentro con Vallejo**, p. 60. Las ideas de Sartre sobre este aspecto se pueden ver en el libro aludido en la nota anterior, allí dice (p. 46): "el poeta se ha retirado de golpe del lenguaje-instrumento; ha optado definitivamente por la actitud poética que considera las palabras como cosas y no como signos".

(17) Neruda dice textualmente: "El poeta no puede ser desarraigado, sino por la fuerza (...) Debe ser

deliberadamente nacional, reflexivamente nacional, maduramente patrio". Neruda, Pablo. "El poeta no es una piedra perdida" (texto leído el 20 de junio de 1954). En: **Para nacer he nacido**. Barcelona, Ed. Bruguera, 1980; p. 389.

(18) Neruda, Pablo. "La poesía es una insurrección". En: **Para nacer he nacido**, p. 409.

(19) Neruda, Pablo. **Canto general**. Barcelona, Ed. Bruguera, 1980; p. 173.

(20) Parra, Nicanor. **Antipoemas**. Barcelona, Seix Barral, 1976; p. 217.

(21) Huidobro, Vicente. "Arte poética". En: Verani, Hugo (comp.) **Las vanguardias literarias en Hispanoamérica**. Roma, Bulzoni Editore, 1986; p. 209.

(22) Parra, Nicanor. Ob. cit., p. 218.

(23) Cf. Paz, Octavio. **El arco y la lira**. México, Fondo de Cultura Económica, 1986; p.53.

(24) Cf. Yurkievich, Saúl. **Fundadores de la nueva poesía latinoamericana**. Barcelona, Barral Editores, 1973; p. 254.

(25) Cf. Sucre, Guillermo. **La máscara, la transparencia**. Caracas, Monte Avila Editores, 1975; p. 216.

(26) Ibidem, p. 189.

(27) Ibidem, pp. 165-166.

(28) Cf. Borges, Jorge Luis. **Nueva antología personal**.

Barcelona, Ed. Bruguera, 1980; pp. 18 (poema "El reloj de arena") y 53 ("Las cosas"), entre otros ejemplos.

(29) Sologuren, Javier. "Experiencia del misterio: Rilke y Chirico". En: **La Prensa**. Lima, 28 de mayo de 1943.

(30) Salazar Bondy et al. **La poesía contemporánea del Perú**. Lima, Ed. Cultura Antártica, 1946; pp [7]-13.

(31) Bacacorzo, Jorge. "Rainer María Rilke, su influencia en la poesía peruana". En: **Cultura peruana**. Lima, Vol XVI, Nº101, noviembre de 1956; p. [25].

(32) Ibidem, p. [27].

(33) Ibidem, p. [55].

(34) Vargas Llosa, Mario. "¿Es útil el sacrificio de la poesía?" (escrito en Madrid en 1959). En: Miguel Gutiérrez et al. **La generación del 50 en la literatura peruana del siglo XX**. Chosica, Universidad Nacional de Educación "Enrique Guzmán y Valle" - La Cantuta, 1989; pp.287-293.

(35) Ibidem, p. 288.

(36) Ibidem, p. 289.

(37) Ibidem, pp. 295-308

(38) Cf. Romualdo, Alejandro [y] Sebastián Salazar Bondy. **Antología de la poesía peruana**. Librería Internacional del Perú, 1957. También véase el libro de Manuel Suárez Miraval: **La poesía en el Perú**. Tomo

1. Lima, Ediciones Tahuantinsuyu, 1959.

(39) Díaz, Jesús et al. "El Perú crítico: utopía y realidad". En: **Revista de crítica literaria latinoamericana.** Lima, Nos. 31-32, 1990; p. 175.

(40) Eielson, Jorge Eduardo. "T.S. Eliot". En: **Turismo.** Lima, agosto de 1945.

(41) Ibidem.

(42) Ibidem

(43) Bowra, C.M. **La herencia del simbolismo.** Buenos Aires. Ed. Losada, 1951, p. 20.

(44) Reyes, Alfonso. **La experiencia literaria.** Buenos aires, Ed. Losada, 1969; p. 81.

(45) Paz, Octavio. **El arco y la lira.** México, Fondo de Cultura Económica, 1986; p. 53.

(46) Eielson, Jorge Eduardo. Art. cit. En: **Turismo.** Lima, agosto de 1945.

(47) Ibidem.

(48) Baudelaire. Citado por Friedrich, Hugo. **Estructura de la lírica moderna.** Barcelona, Seix Barral,1974; p. 57.

(49) Eielson, Jorge Eduardo. Art. cit. En: **Turismo.** Lima, agosto de 1945.

(50) Eco, Umberto. **Obra abierta.** México, Ed. Planeta, 1985, pp. 78-79.

(51) Eielson, Jorge Eduardo. "Gobierno de la palabra". En:

La Prensa. Lima, 30 de diciembre de 1945.

(52) Ibidem.

(53) Eielson, Jorge Eduardo. "Notas críticas y apuntes". En: **La Prensa**. Lima, 13 de diciembre de 1945.

(54) Ibidem.

(55) Eielson, Jorge Eduardo. "Apuntes". En: **La Prensa**. Lima, 7 de diciembre de 1945.

(56) Paoli, Roberto. **Estudios sobre literatura peruana contemporánea**.

(57) Eielson, Jorge Eduardo. "Apuntes". En: **La Prensa**. Lima, 30 de noviembre de 1945,

(58) Ibidem.

(59) Ibidem.

(60) Ibidem.

(61) Hugo, Víctor. **Cromwell** (prefacio). En: **Obras completas**. Valencia, Terraza, Aliena y Compañía Editores, 1887, tomo III; p. 439.

(62) Eielson, Jorge Eduardo. "Defensa de la poesía". En: **La Prensa**. Lima, 13 de noviembre de 1945.

(63) Ibidem.

(64) Eielson, Jorge Eduardo et al. **La poesía contemporánea del Perú**. Lima, Ed. Cultura Antártica, 1946; pp. [37]-38.

(65) Ibidem, p. 38.

(66) Ibidem, p. 41.

(67) Ibidem, p. [83].

(68) [Baudelaire, Charles]. **Baudelaire y la crítica de arte.** La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1986; p. 23.

(69) Eielson, Jorge Eduardo. "Sobre la gloria". En: **La Prensa.** Lima, 27 de enero de 1946.

(70) Blake, William et al. **Los románticos ingleses.** Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968.

(71) Poe, Edgar Allan. **Cuentos, ensayo, poemas.** Lima, Ed. Universo, 1975; pp. [195]-209.

(72) Eielson, Jorge Eduardo. "Apuntes". En: **La Prensa.** Lima, 11 de enero de 1946.

(73) Ibidem.

(74) Bowra, C.M. Ob. cit., p. 21.

(75) Eielson, Jorge Eduardo. Art. cit. En: **La Prensa.** Lima, 11 de enero de 1946.

(76) Eielson, Jorge Eduardo. "Apuntes". En: **La Prensa.** Lima, 10 de febrero de 1946.

(77) [Baudelaire, Charles]. Ob. cit., pp. 284-295.

(78) La frase ha sido traducida así: "Una novela es un espejo que paseamos a lo largo del camino". Stendhal. **Rojo y negro.** Barcelona, Ed. Bruguera, 1980; p. 84.

(79) Los críticos han puesto de relieve que Stendhal retrata el contexto de la Restauración, después de la caída de Napoleón.

(80) Eielson, Jorge Eduardo. "Desorganización de lo bello". En: **La Nación.** Lima, 22 de noviembre de 1946.

(81) El propio Breton lo dice en un poema: "La poesía se hace en el lecho como el amor/ Sus sábanas deshechas son la aurora de las cosas/ La poesía se hace en los bosques". En: Paz, Octavio. **Las peras del olmo.** Colombia, Oveja Negra, 1984; p. 144.

(82) Eielson, Jorge Eduardo. "Homenaje a César Vallejo". En: **La Prensa.** Lima, 26 de mayo de 1946.

(83) Eielson, Jorge Eduardo. "Rimbaud y la conducta fundamental". En: **Las Moradas,** No. 2, Lima, julio-agosto de 1947; p. 185.

(84) Cf. Ibidem, p. 184, por ejemplo.

(85) Cf. Ibidem, p. 185.

(86) Ibidem.

(87) Ibidem.

(88) Ibidem, p. 186.

(89) Ibidem, p. 189.

(90) Eielson, Jorge Eduardo. "Sobre **Detenimientos**". En: **1948.** Lima, 1 de marzo de 1948.

(91) Eielson, Jorge Eduardo. "Pedro Salinas ante el espejo". En: **El Correo de Ultramar,** No. 1, Lima, 1a. quincena de octubre de 1947.

(92) Eielson, Jorge Eduardo. "Palabras de hoy, poesía de mañana". En: **Espacio,** No. 7, Lima, mayo de 1951.

(93) Cf. Barthes, Roland. **El placer del texto.**Lección inaugural. México, Siglo XXI, 1984; p. 127.

(94) Es necesario recordar que **papel** revela una "agrafía" poética.

(95) Ibidem.

(96) Paz, Octavio. **Libertad bajo palabra.** México, Fondo de Cultura Económica, 1983; p. 121.

(97) Ibidem, p. 122.

(98) Ibidem.

(99) Poe, Edgar Allan. Ob. cit.

(100) Eielson, Jorge Eduardo. "Palabras de hoy, poesía de mañana". En: Ob. cit.

(101) Paz, Octavio. **Los hijos del limo.** Vuelta. Colombia, Oveja Negra, 1985; p. 29.

(102) Eielson, Jorge Eduardo."Palabras de hoy, poesía de mañana". En: Ob. cit.

(103) Cf. Coseriu, Eugenio.**Lecciones de lingüística general.** Madrid, Ed. Gredos, 1986; p. 284. Y véase también del mismo autor: **Gramática, semántica, universales.** Madrid, Gredos, 1978.

(104) Rimbaud, Arthur. **Una temporada en el infierno.** Madrid, Ed. Hiperión, 1992, p. 87.

(105) Por ejemplo, el poema "A vista perdida", donde Moro afirma: "El grandioso crepúsculo boreal del pensamiento esquizofrénico/ La sublime interpretación

delirante de la realidad/ No renunciaré jamás al lujo primordial de tus caídas vertiginosas oh locura de diamante". En: **Obra poética.** Lima, INC, 1980; p. 54.

(106)Abril, Xavier. **Difícil trabajo.** Madrid, Ed. Plutarco, 1935; p. 82.

(107)Eielson, Jorge Eduardo. "Para una poética en preparación". En: **Suplemento Dominical del Comercio.** Lima, 18 de setiembre de 1955.

(108)Eielson, Jorge Eduardo. "Poesía y realidad de América". En: **El Comercio.** Lima, 20 de enero de 1956.

(109)Ibidem.

(110)Eielson, Jorge Eduardo. "Carnet dde notas europeas". En: **Suplemento del Comercio.** Lima, 20 de enero de 1957.

(111)Eco, Umberto. **Obra abierta.** México, Ed. Origen/Planeta, 1985; pp. 64-65.

(112)Eliot, T.S. "La música de la poesía".En: **Sobre la poesía y los poetas.** Buenos Aires, Ed. Sur, 1959; pp. 19-33.

(113)Eco estudia la concepción que Mallarmé tenía acerca del libro. En efecto, el libro, según Mallarmé, debía ser un objeto móvil que no tuviera ni principio ni fin. Véase nota 129.

(114)Cf. los comentarios de Eielson insertos en **La poesía contemporánea del Perú.** Lima, Ed. Cultura Antártica,

1946; pp. 39 y 104. También véase el artículo sobre T.S. Eliot antes citado, donde Eielson habla de Mallarmé.

(115)Cf. Eco, Umberto. Ob. cit., p. 31.

(116)Ibidem, p. 69.

(117)Ibidem, pp. 64-65.

(118)Urco, Jaime [y] Alfonso Cisneros Cox. "Jorge Eduardo Eielson: el creador como transgresor" (entrevista). En: **Lienzo**, No. 8, Lima, Universidad de Lima, abril 1988; p. 193. Véase también la biografía de Eielson escrita por Martha Canfield para la revista **Casa de Cartón**, II Epoca, No. 2, Lima, OXY; pp 2-10.

(119)Eco, Umberto. Ob. cit., pp. 79-80.

(120)Este hecho se observa con claridad meridiana cuando Eco aborda la concepción que tenía Mallarmé acerca del libro que no posee ni comienzo ni término. Este libro es pluridimensional. Eco afirma, pues, que: "El **Livre** debía ser un monumento móvil, y no sólo en el sentido en que era móvil y "abierta" una composición como el **Coup de dés**, donde gramática, sintaxis y disposición tipográfica del texto introducían una poliforme pluralidad de elementos en una relación no determinada.

En el **Livre**, las mismas páginas no habrían debido seguir un orden fijo: habrían debido ser

permutación". Eco, Umberto. Ob. cit., pp. 76-77.

(121)Eco, Umberto. **Apocalípticos e integrados.** Barcelona, Ed Lumen, 1985.

(122)Cf. Eco, Umberto. "El problema de la obra abierta". En: **La definición del arte.** Barcelona, Ed. Martínez Roca, 1972; p. 157.

(123)Eco, Umberto. **Obra abierta**, p. 67.

(124)Ibidem, p. 69.

(125)Ibidem.

(126)Ibidem, p. 70. (En lo que concierne al poema de Verlaine véase nota 128).

(127)Ibidem.

(128)Verlaine, Paul. "Art poétique". En: **Le livre d'or de la poésie francaise.** Paris, Marabout, 1972; p. 226.

(129)Melis, Antonio. "Poesía y política en **Las uvas y el viento**". En: Revista de crítica literaria latinoamericana, Año XIX, No. 38, Lima, 2do. semestre de 1993; pp. 123-130.

(130)Hugo, Víctor. "Prólogo al **Cromwel**". En: **Obras Completas.** Valencia, Terraza, Aliena y Compañía Editores, 1887; tomo III (pp. [431]-453).

(131)Recuérdense los poemas "El cuervo" de Poe y "El Albatros" de Baudelaire, verbigracia.

(132)Por ejemplo en **Una temporada en el infierno.** Véase la nota 113.

nota 113.

(133)De acuerdo con Roberto Paoli, Vallejo subraya la fisicidad del dolor que se hace materia fónica e incluso hiriente cacofonía en el propio discurso literario y así recusa un acercamiento de tipo sensual a la realidad. Cf. **Mapas anatómicos de César Vallejo.** Florencia, D'Anna, 1981; pp. 27-28. Recuérdese la siguiente expresión cacofónica de Vallejo en **Poemas humanos:** "Que es verdad que sufrí en aquel hospital que queda al lado". En cuanto a las opiniones de T.S. Eliot, véase al respecto **Sobre la poesía y los poetas.** Buenos Aires, Ed. Sur, 1957; p. 26. Allí Eliot afirma que tanto la disonancia cuanto la cacofonía tienen su lugar en el poema.

TERCER CAPITULO

LAS FIGURAS DEL DISCURSO Y EL RITMO EN HABITACION EN ROMA

En el primer capítulo hemos visto cómo la crítica literaria peruana ha realizado algunos aportes parciales para el estudio de la poesía de Eielson. Asimismo, señalamos las deficiencias de esta crítica, procurando la falsación de algunas de sus propuestas que tienen profundas limitaciones para captar la riqueza del universo eielsoniano. En el segundo capítulo, hemos considerado que en la obra de Eielson "crítica" y "creación" van de la mano. Es decir, la noción de poesía desarrollada por Eielson en sus artículos periodísticos, halla su indiscutible correlato en su propio discurso poético. Por ello, fue necesario el estudio minucioso de la idea de poesía que se actualiza en los más representativos artículos de Eielson. No hemos querido ser exhaustivos; nos interesa, en particular, aquellos artículos que permitan

conocer a mayor profundidad la poesía de Eielson. Sin embargo, la crítica sobre ella no ha tomado en cuenta el papel del nivel retórico-figurativo como eje articulador de la preocupación de Eielson por el papel del significante en la estructuración del universo poético.

La crítica se ha conformado con hacer una relación mecánica entre vida y obra, subrayando el funcionamiento de un vínculo determinista entre el texto y la realidad. Vale decir, el texto refleja la realidad como un espejo. En otras ocasiones, ha soslayado el análisis de la esfera retórico-figurativa, para abordar de modo inmediato el entramado de la ideología que subyace al discurso poético.

En el segundo capítulo hemos visto cómo Eielson subraya la particularidad de la música como significante medular del poema. No se trata de una idea ingenua. Eielson considera que la poesía es fundamentalmente un trabajo con el significante que permita formular la poética de la **obra abierta** como el acto de invitar a la activa participación del receptor. Para lograr ese objetivo, el poeta produce efectos de sentido mediante un acucioso trabajo en el nivel figurativo del poema. Eielson es, por ello, un poeta de figuras, de imágenes articuladas al ritmo musical del poema.

Del corpus de la poesía de Eielson, consideramos que **Habitación en Roma** es donde se manifiesta, con claridad

meridiana, el tejido figurativo y retórico, cuyo desciframiento permitirá aprehender la cosmovisión del poeta. De ahí la pertinencia de un análisis retórico que posibilitará captar, en el entramado discursivo, el tejido de la significación.

En este capítulo, pues, se definirá el término **Retórica**, luego se describirá los dominios de la retórica figurativa y se realizará una explicación del funcionamiento figurativo de **Habitación**. Nuestro análisis estará fundamentado sobre la base de la reformulación de la retórica, realizada por el Grupo μ (en adelante Grupo Mi o de Lieja), dentro del ámbito de los últimos desarrollos de la lingüística moderna. Como lo ha señalado Antonio García Berrio:

> El mérito más indiscutible del grupo de Dubois y colaboradores es el respeto y prudencia con que han tratado de organizar la doctrina clásica francesa sobre los tropos, de Fontanier y Du Marsais, desde un conjunto de categorías elementales, acordes con las líneas de taxonomía categorial y de genética de los sistemas, que son ya familiares en la mayoría de los desarrollos estructurales (1).

Los aciertos del Grupo Mi no sólo han sido reconocidos por García Berrio, sino también por Pozuelo, quien afirma que sus integrantes (Jacques Dubois, Francis Edeline, Jean-Marie Klinkeberg, Philippe Minguet, FranÇois Pire y Hadelin Trinon):

> pretenden definir una **función retórica** como modo

de reificación (es decir, opacidad) del lenguaje. Para ello se sirven de un nuevo instrumento: el de la teoría de los niveles de articulación lingüística (morfológico, sintáctico, semántico, referencial), y el de la distinción de planos de la lingüística estructural: expresión y contenido (2).

A) LA RETORICA:DEFINICION Y DESCRIPCION DE LOS DOMINIOS

La Retórica puede ser entendida en varios sentidos, al decir de Roland Barthes (3). De aquellos nos interesa particularmente tres, porque sentarán las bases para el estudio de las figuras retóricas en **Habitación en Roma** hasta ahora ignorado por la crítica. En primer lugar, la Retórica es una técnica, vale decir un arte en la acepción clásica del término. Se trata de un arte de la persuasión, mediante el cual el orador utilizando ciertas reglas podrá convencer a su auditorio. En segundo término, es una enseñanza. La Retórica se ha transformado en materia de examen, de clases escolares o universitarias; es, por consiguiente, un saber transmitido y que se ha insertado en las instituciones educativas. El tercer sentido de la palabra "Retórica" apunta a señalar que ésta es una ciencia, es decir, un campo de observaciones de fenómenos homogéneos que permite precisar una clasificación de los hechos (por ejemplo, las figuras retóricas), a fin de

estudiar los efectos del lenguaje (4). En resumen, la Retórica es un saber de rigor científico que procura persuadir al receptor; un saber transmitido que, al decir de Pierre Guiraud, es, "de todas las disciplinas antiguas la que merece mejor el nombre de ciencia" (5).

Hasta hace algunas décadas se podía hablar de los funerales de la Retórica, pero hoy ella goza de buena salud. Se ha convertido, sin duda, en una disciplina, en "una ciencia a la moda, en los confines del estructuralismo, de la nueva crítica y de la semiología" (6).

Dentro de este panorama se inserta el grupo de Lieja aportando una renovación radical de los estudios retóricos teniendo en cuenta los planteamientos de la semiología moderna. Más que **Retórica General**, sería mejor ponerle de título **Teoría de las figuras del discurso** porque el libro privilegia más el estudio de la **elocutio** y presenta fundamentalmente una nueva taxonomía de las figuras discursivas. Sin embargo, también aborda el análisis del **ethos** de las figuras, entendido como

> un estado afectivo suscitado en el receptor por un mensaje particular cuya cualidad específica varía en función de cierto número de parámetros. Entre éstos, hay que conceder un lugar importante al propio destinatario. El valor concedido a un texto no es una pura entelequia, sino una **respuesta** del lector o del oyente (7).

Toda situación comunicativa presupone la

intencionalidad de un emisor que desea producir determinada acción del receptor. El receptor responde ante la incitación producida por el texto. La lectura crítica también es el resultado de un acto de respuesta ante la provocación significativa del texto, razón por la cual "el efecto no está contenido en la figura, sino que es producido en el lector como respuesta a un estímulo" (8).

Uno de los conceptos fundamentales del grupo de Lieja es el de **metábole**. ¿Cómo se puede diferenciar con precisión este concepto? Es evidente que el lenguaje es redundante, pues quiere evitar los errores de transmisión del mensaje. Todo sistema está compuesto de normas, pero éstas pueden ser transgredidas. La **metábole** es una transgresión de la norma, una alteración del grado cero absoluto entendido como el discurso reducido a sus **semas** esenciales. El grupo de Lieja afirma que

> la retórica es un conjunto de **desvíos** susceptibles de **autocorrección**, es decir, que modifican el nivel normal de **redundancia** de la lengua, infringiendo reglas o inventando otras nuevas (9).

Todos los procedimientos retóricos se sustentan en una particularidad típica del discurso lineal: la de poder ser descompuesto en unidades menores, hasta llegar a los rasgos distintivos mínimos. Existen cuatro dominios de las unidades de significación. El primero es el de los **metaplasmos** que es el

> dominio (...) de las figuras que actúan sobre el aspecto sonoro o gráfico de las palabras y de las unidades de orden inferior a la palabra (10).

Dentro de estos metaplasmos podemos mencionar numerosas figuras retóricas como la aliteración, la paronomasia, la aféresis, el apócope, los anagramas, los palíndromos, las rimas, entre otras. El grupo de Lieja sostiene que:

> el metaplasmo es una operación que altera la continuidad fónica o gráfica del mensaje, es decir, la forma de expresión en tanto que manifestación fónica o gráfica (11).

En este caso, no interesa tanto la sintaxis, sino más bien la alteración de la coherencia fónica o gráfica del discurso. Así, tenemos la presencia de un metaplasmo en el verso de San Juan de la Cruz "un no sé qué que quedan balbuciendo" (12), pues se trata de una continuidad fónica alterada por el funcionamiento del "que". Dicha transgresión se observa cuando el lector integra la sílaba "que" a una unidad de rango superior: la palabra "queda". El texto provoca al lector y éste colabora activamente en la actualización del sentido del texto. Se trata semánticamente de la imagen del balbuceo místico, previo a la fusión con Dios.

El segundo de los dominios es el de las **metataxis.** Ahora bien, ¿en qué consisten las metataxis? Son las figuras retóricas que alteran la estructura sintáctica

convencional de la oración. Una de las unidades en que puede ser descompuesta la oración es, sin duda, el sintagma. Podemos hablar de sintagmas nominales, verbales, circunstanciales, entre otros. De acuerdo con la lingüística distribucional, el Grupo Mi afirma que

> la gramática describe las combinaciones posibles entre los constituyentes de la frase y define a estos constituyentes según las combinaciones en que participan (13).

Dentro de estas metataxis podemos encontrar las siguientes figuras retóricas: la elipsis, el hipérbaton, la enumeración, el polisíndeton, el asíndeton, el zeugma, la concatenación, la repetición verbal o sustantival, el paréntesis, entre otras.

Para abordar el estudio de las metataxis, resulta pertinente poner de relieve el orden (o desorden) en que se hallan sintagmáticamente las palabras. Del mismo modo, adquieren particular importancia las palabras omitidas, como las conjunciones, o las que son redundantes sintácticamente. Por ejemplo, en los versos de Bécquer "Del salón en el ángulo oscuro,/ De su dueño tal vez olvidada,/ Silenciosa y cubierta de polvo,/ Veíase el arpa" (14), observamos la importancia que adquieren las metataxis para el funcionamiento sintáctico del poema. El poeta mira con ojos despreciativos la más habitual estructura de la oración, a fin de remodelar la distribución sintagmática,

produciendo una invitación al lector que debe precisar el sentido de esa desorganización sintáctica. El poeta caracteriza el espacio (el salón), luego al olvidadizo dueño para finalmente crear una visión en perspectiva del instrumento musical. Esta jerarquización tiene también su correlato sintáctico en el poema.

El tercero de los dominios es el de los **metasememas.** En efecto, los metasememas son las metáboles que modifican sustancialmente el contenido de una palabra. De modo frecuente, el metasemema "sustituye el contenido de una palabra por otra" (15). En este caso, pues, se trata de una transmutación semántica. El Grupo Mi señala que

> el neologismo metasemema, que adoptamos tanto por simetría como porque designa mejor la naturaleza de las operaciones en cuestión, recubre en general lo que tradicionalmente ha sido denominado como los "tropos". Por otra, el estudio de los "cambios de sentido", por llamarlos de alguna manera, aborda de frente el problema de la significación, que es evidentemente el problema capital, y no solamente de la retórica, sino de toda ciencia o filosofía del lenguaje (16).

Entre los metasememas, podemos hacer referencia a las metáforas, metonimias, sinécdoques particularizantes, comparaciones y oxímoros. Por ejemplo, la metáfora "los pétalos del tiempo" (Pablo Neruda) revela un cambio de sentido. En vez de afirmar los pétalos de la rosa, el poeta ha optado por "los pétalos del tiempo", produciendo una sustitución semántica, pues un elemento ("tiempo")

reemplaza a otro ("rosa"). Aquí observamos cómo la metáfora **per se** problematiza el asunto de la significación como base de la reflexión de toda ciencia del lenguaje.

El cuarto de los dominios es el de los **metalogismos**. ¿Cómo se puede precisar ese término? Los metalogismos son las figuras retóricas que "modifican el valor lógico de la frase" (17). En efecto, el metalogismo "puede modificar nuestra mirada hacia las cosas, pero no perturba el léxico" (18). Es decir, atentan contra nuestro orden cognitivo habitual. Producen un quiebre epistemológico de nuestra percepción que está basada en ciertos presupuestos sobre la sociedad y la naturaleza.

Dentro del dominio de los metalogismos, podemos hallar figuras retóricas como la lítote, la hipérbole, la reticencia, el silencio, la antítesis, la alegoría, la ironía, la paradoja, el pleonasmo que quiebra el orden lógico. Verbigracia, la expresión "Me muero de hambre" es generalmente un metalogismo, porque no implica en sentido estricto una sustitución de una palabra por otra; más bien, transgrede la forma de presentación de los hechos. El razonamiento habitual nos indica que una persona que ha pasado siete horas sin comer, siente muchos deseos de comer. Por eso, la progresión "lógica" de la frase es, sin duda, quebrada por la hipérbole al instaurar otro registro de realidad.

B) LOS METAPLASMOS EN HABITACION EN ROMA

Antes de analizar las metáboles de **Habitación en Roma**, pensamos que resulta importante abordar el estudio de algunos aspectos del funcionamiento retórico-figurativo del otro gran libro de Eielson: **Reinos**. Los metaplasmos son uno de los soportes figurativos más importantes del poemario neosimbolista **Reinos**. Es pertinente referirse a dos metaplasmos centrales de la escritura de **Reinos**: las **aliteraciones** y las **rimas**. "Reino primero" revela que las aliteraciones sustentan una visión religiosa. Por tanto, el plano de la expresión y el plano del contenido se ligan de modo coherente. Así, los versos 7 y 8 dicen:

> Guiar la nube esmeralda y sonora del mar
> Por el bosque, o besar los abetos de Dios

La lingüística moderna ha esclarecido que en un poema el parentesco fonológico de dos palabras establece una relación semántica entre ellas. Aquí observamos que la iteración de la oclusiva /b/ produce en el lector una sensación de homología semántica entre "abetos de Dios", "besar" y "nube". Todo ello configura una perspectiva ideológica que da relieve al impulso de trascendencia que habita en el ser humano. De la misma manera, unos versos más adelante se afirma:

> Manzanas de amor en la yedra de muerte
> Ve el joven, solemnes y áureos cubiertos

En la fronda maldita, que un ciervo de vidrio
estremece

"Manzanas", "amor" y "muerte" actualizan ligámenes fonológicos que **cobran autonomía** y trazan un parentesco fonológico que se actualiza en el reiterado empleo del fonema consonántico nasal /m/. Es evidente la connotación bíblica de estos versos que se sustenta en la figura del bíblico "ciervo", cuya fragilidad se asocia al "vidrio", palabra con la cual comparte una homofonía que resulta altamente significativa en el contexto del poema, ya que contribuye a crear una atmósfera poética de gran religiosidad.

La rima como metaplasmo aparece en un poema que también alude al "ciervo", que remite tanto a la poesía de San Juan de la Cruz cuanto a la Biblia. En el soneto "A un ciervo otra vez herido", el poeta aserta:

> Desdicha es del presuroso ciervo, el cielo
> A sus gloriosas astas confinado,
> El aire que en fruición, lejos del suelo,
> Es como fruta que el vuelo ha devorado.

La rima entre "cielo" y "suelo" expresa una oposición espacial entre arriba y abajo. Sin embargo, la expresión "lejos del suelo" define **per se** el campo semántico de la religiosidad y trascendencia del cielo. Asimismo, la presencia de la fricativa labiodental /f/ tanto en

"fruición" como en "fruta" materializa un ligamen fonológico que **cobra autonomía**, pero que, sin embargo, señala en cierto modo una ligazón significativa entre el goce del vuelo hacia la esfera celeste y el acto de alimentarse. El plano de la expresión actualiza formalmente el plano del contenido. Se produce, por lo tanto, una relación motivada entre significante y significado.

En relación a **Reinos**, podemos decir que **Habitación en Roma** expresa una crisis de los valores trascendentes y, más bien, centra la visión poética en la cotidianeidad. Es indudable que se ha producido un tránsito desde una escritura de un neosimbolismo religioso a otra de estirpe neovanguardista. Este hecho halla su correlato en el uso de las figuras retóricas que se actualiza en **Habitación.** Los metaplasmos principales de este poemario son la **contrepèterie**, los apócopes, las aliteraciones y las rimas.

Comencemos por la **contrepèterie** que se halla ausente en **Reinos** y constituye uno de los recursos más característicos de **Habitación.** ¿En qué consiste la **contrepèterie**? Es un **lapsus burlesco e intencional** que actualiza una contraposición de letras. El Grupo Mi considera que

> la permutación puede afectar sílabas enteras, e incluso cuando estas sílabas pertenecen a palabras distintas: esto constituye todo un arte de **contrepet** (19).

Univ. Nac. Mayor de San Marcos - Facultad Letras, Ciencias Humanas - BIBLIOTECA

Esto quiere decir que los "lapsus" burlescos revelan un procedimiento de permutación metaplásmica. La poesía vanguardista -de la cual bebe el poeta de **Habitación**- puede ofrecernos numerosos ejemplos. Así, Huidobro afirma en **Altazor** (1931):

> Al horitaña de la montazonte
> La vilondina y el goloncelo (20)

Eielson como poeta neovanguardista asimila este tipo de recursos en **Habitación**. En el poema "Azul ultramar" vemos estos "lapsus" burlescos:

> mi corazón mi corazón
> mi corazón mi saxofón
> mi saxofón mi corazón
> mi coraxón mi saxozón

La poesía neosimbolista de **Reinos** planteaba que el amor a la divinidad, al arte y a la sabiduría era un sentimiento trascendente. En cambio, **Habitación** formula una leve ironía neovanguardista del sentimiento amoroso. La subjetividad se abre paso ante la abrumadora presencia de la ciudad moderna, llena de ruidos cotidianos.

Pero el aprovechamiento del significante poético en el dominio de los metaplasmos no sólo se manifiesta en estos "lapsus" burlescos, sino también en los **apócopes**. Si los "lapsus" burlescos se desarrollaban mediante la operación permutatoria, los apócopes, por el contrario, operan en el plano de la supresión. Sin duda,

en el nivel elemental, la supresión puede ser más

> o menos importante y puede hacerse al inicio, al final o en medio de la palabra. Así, obtenemos sucesivamente la aféresis "norabuena" por "enhorabuena" y el apócope "repe" por "repetido" (21).

El poeta emplea este metaplasmo en "Valle Giulia", donde vemos dos tipos de apócopes: el **apócope real** con supresión efectiva de una sílaba, y el **apócope fingido** con aparente supresión de una sílaba al término de un verso, pero dicha sílaba se encuentra al inicio del verso siguiente, actualizando, de ese modo, un encabalgamiento silábico. Leamos los siguientes versos para observar el funcionamiento del apócope real:

> sube al cielo convertido
> en un reptil alado que se aleja
> en una pompa de jabón que no se quie
> que no se qui
> que no se quie
> bra

El poeta dice "quie" en vez de "quiebra". Este metaplasmo evidencia que el significante se fragmenta acorde con una idea neovanguardista de una literatura autocrítica que cuestiona su propio estatuto discursivo.

Sin embargo, los dos últimos versos muestran el funcionamiento del apócope fingido, pues aparentemente se elide una sílaba, pero ésta aparece al comienzo del verso siguiente. El recurso ya había aparecido en los primeros versos de "Valle Giulia":

> a dónde quiere llegar ese hom
> bre con su bastón que

se quiebra siempre se quie
bra al doblar una esqui
na

El apócope fingido colabora aquí con una visión moderna de la literatura, una concepción neovanguardista, según la cual el discurso quiere simular el espacio urbano: una esquina de la ciudad de Roma. Esta particularidad traza lazos entre la poesía y las artes plásticas, poniendo de relieve el legado de los experimentos espaciales de Mallarmé y Apollinaire (22).

Otro de los metaplasmos que utiliza el poeta es la **aliteración.** Hemos dicho anteriormente que la aliteración como metaplasmo es uno de los recursos más interesantes de **Reinos.** Asimismo, **Tema y variaciones,** poemario inmediatamente anterior a **Habitación** y con una temática más cotidiana que la de **Reinos,** muestra la profusión de las aliteraciones. Por ejemplo, "Solo de sol" y "Nocturno" constituyen indudables antecedentes de las aliteraciones de **Habitación,** poemario que, con matices distintivos, manifiesta el juego de las aliteraciones.

Una de las aliteraciones más características de **Habitación** es la de la oclusiva /t/, cuyo funcionamiento se observa en el "Poema para leer de pie en el autobús entre la puerta Flaminia y el Tritone", que comienza así:

puedo escribir
así
de ti

contigo
sin ti
(...)
resfriado
estornudando
gritando
criatura
que no canto

La oclusiva /t/ se encuentra en posición intervocálica o después de un fonema nasal o fricativo. El juego aliteracional subraya un ligamen fonológico que **cobra autonomía**, pero que, no obstante, pone de relieve los lazos de oposición semántica entre la posesión y la pérdida del ser amado. Asimismo, vemos cómo la introspección del yo poético y su caracterización conductual se convierten en materia fonológica. El plano del contenido, pues, se manifiesta activamente, a través de las aliteraciones, en el plano de la expresión.

En el mismo poema se continúa con las aliteraciones de la oclusiva /t/, cuando se procura señalar la soledad del "yo" y del "tú", a través del mecanismo comparativo:

qué harían ustedes
en situaciones tan horrendas
en una habitación tan oscura
sin puertas y sin ventanas
pero claveteada por dentro

En este caso, la presencia del pronombre "ustedes" es contextualizada en un espacio suprahermético, cuyo denominador común es la ausencia de libertad.

Hemos visto de qué manera la oclusiva /t/ se emplea

después de los fonemas nasales como la /n/. Ahora bien, el poeta también emplea aliteraciones de fonemas nasales. En el mismo "Poema para leer de pie" podemos leer los versos siguientes:

> mi vida es humo
> humo mi casa
> y mis amigos
> no reconozco
> las dos huellas de mis pies
> ni mis rodillas
> en la arena

Aquí observamos cómo la iteración del posesivo y de las negaciones configuran, en otro nivel, una estructura fonológica, la cual sugiere sutilmente determinados ejes semánticos: la ausencia de un pleno autorreconocimiento y la decrepitud de la casa del yo poético. Los fonemas nasales se ubican principalmente en posición intervocálica o al inicio de la palabra.

No sólo fonemas oclusivos o nasales materializan aliteraciones en el poemario, sino también los fricativos. Por ejemplo, en "Via della Croce" vemos el funcionamiento de la fricativa /s/:

> frecuentemente
> cuando estoy sentado
> en una silla
> y estoy solo

Los ligámenes fonológicos que cobran autonomía, establecen, sin embargo, algunos vínculos semánticos entre las palabras. La sensación de soledad se actualiza, de

algún modo, en la materia fonológica, donde la fricativa /s/ de "estoy" se encuentra bastante contigua a la de "sentado", tejiendo, de esa manera, un ligamen entre el estado del yo y la caracterización del espacio discursivo.

Asimismo, vemos en **Habitación** el funcionamiento de fonemas laterales como la /l/. Uno de los poemas que más se distingue es "Foro romano":

> una silenciosa columna se desploma entre mis brazos
> convertida en cenizas
> bruscamente el sol vuelve a elevarse
> y declinar rápidamente

La posición que ocupa el fonema lateral suele ser intervocálica o después de una oclusiva como la /p/. Cabe mencionar cómo el juego aliteracional combina el empleo de la lateral con el de la fricativa /s/ en palabras como "silenciosa", "sol" o "elevarse".

Un metaplasmo, significativo aunque no tan frecuente en **Habitación**, es la **rima**. Es pertinente señalar que la rima había aparecido anteriormente en la poesía de Eielson, concretamente en su otro gran poemario **Reinos**, donde el soneto endecasílabo "A un ciervo otra vez herido" revelaba el funcionamiento de la rima que procuraba ligarse a la temática sacralizadora del ciervo. Sin embargo, la utilización de la rima en **Habitación** tiene un matiz "burlesco" al final de algunos poemas como "Via della Croce":

> tengo la impresión
> de caer en un abismo

y de improviso asistir
a una remota fiesta
en el fondo de una estrella
y de bailar en ella
tiernamente
con mi silla

La rima casi busca voluntariamente la "cacofonía". La palabra "estrella" incluye a "ella" y configura un "burlesco" juego de palabras que contrasta con la rima seria de **Reinos**, libro de la ausencia de todo tipo de juego "burlesco". Mientras que en **Reinos** la sed de estrellas configuraban una evidente ansia de eternidad, en **Habitación** la estrella materializa el festín cotidiano y la consuetudinaria alegría del yo poético.

Otra de las rimas es la que se produce al final del "Poema para leer de pie...":

nada en los bolsillos
ni en el pensamiento
sino mi corazón sonando alto alto
entre las nubes
como un cañonazo

Esta rima asonante tiene vínculos con el "lapsus" burlesco que analizamos antes, donde el "corazón" intercambiaba una sílaba con "saxofón", pues en ambos casos la subjetividad parece convertirse en materia auditiva. El juego vocálico a-o se percibe tanto en "corazón", en "alto" como en "cañonazo", palabra que tiene evidentes connotaciones auditivas y que remite a "corazón" que representa la subjetividad del yo poético.

Existen metaplasmos que sólo trabajan en el nivel del espacio discursivo. A ellos se les llama metagrafos. Podemos citar como metagrafos los caligramas de Apollinaire (23), o las permutaciones visuales como las que se observan en el poema IX de **Trilce**: "Vusco vvvolver de golpe al golpe" (24).

En la poesía de Eielson, el aprovechamiento del espacio se hace visible en el poemario anterior a **Habitación: Tema y variaciones**, donde aparece el caligrama "Poesía en forma de pájaro" como un claro antecedente de los juegos espaciales de **Habitación**. En efecto, este último poemario aprovecha el espacio gráfico de la página fundamentalmente en dos poemas: "Escultura de palabras para una plaza de Roma" y "Valle Giulia". En el primero, podemos leer los siguientes versos:

porque te amo
te amo
te amo
te amo
te amo
te amo
escultura de palabras
escultura de palabras
escultura de palabras
escultura de palabras

Aquí la configuración gráfica y espacial del poema representa una escultura, con una base de cuatro niveles y una altura de seis niveles. El significante poético **per se** construye la escultura. La estructura caligramática de

esta parte del poema recuerda los experimentos de Mallarmé ("Un golpe de dados jamás abolirá el azar") y de Apollinaire. En la tradición poética peruana, cabe destacar como antecedente de este metagrafo de Eielson los poemas de Carlos Oquendo de Amat, donde se aprovecha el espacio de la página en blanco.

En "Escultura de palabras..." continúan los experimentos con los metagrafos:

> apareces
> y des apareces
> dejando un hueco encendido
> entre la a y la s

El hueco expresivo entre "des" y "apareces" manifiesta una avería semántica. Se manifiesta, así, el deseo que expresa una carencia: la falta del ser amado. Se trata de un juego espacial entre el eje de la presencia y el de la ausencia del ser amado.

El grupo Mi afirma que

> el texto es también un **objeto** y la lectura no es una operación puramente lingüística. El que se acerca a un texto puede ser impresionado no solamente por el orden de las palabras, sino también por el formato y el color de los caracteres, el granulado del papel, la paginación, etc. (25).

Como dijimos antes, hay otro poema donde también percibimos el funcionamiento de los metagrafos. Se trata de "Valle Giulia", cuyo inicio es sumamente ilustrativo:

> a dónde quiere llegar ese hom
> bre con su bastón que
> se quiebra siempre se quie

bra al doblar una esqui
na

Aquí vemos cómo el carácter gráfico y espacial del poema simula la esquina de una calle de Roma. La palabra se quiebra, pero, a la vez, el hombre se quiebra al llegar a una esquina, la cual da paso a la siguiente calle. La travesía del hombre quebrado simula, sin duda, la travesía de la palabra quebrada que se manifiesta en un encabalgamiento silábico.

C) LAS METATAXIS EN HABITACION EN ROMA

Creemos que es conveniente analizar algunos aspectos de las metataxis en **Reinos**, con el fin de comparar el funcionamiento retórico-figurativo de **Reinos** con el de **Habitación** y, de ese modo, trazar el desarrollo de la escritura poética de Eielson.

En efecto, las dos metataxis claves de **Reinos** son el **hipérbaton** y el **polisíndeton**. Uno de los recursos más característicos de ese poemario es la permutación del orden de los componentes de la oración, lo cual lo liga estéticamente a dos corrientes literarias: el Barroco y el Simbolismo. Recordemos que poetas barrocos como Góngora y Quevedo, así como los simbolistas Rimbaud, Verlaine y Mallarmé, hacían gala del empleo del hipérbaton (26).

En "Reino primero" es donde se observa con mayor transparencia el funcionamiento del hipérbaton:

> Sobre los puros valles, eléctricos sotos,
> Tras las ciudades que un ángel diluye,
> En el cielo, cargado de heces sombrías y santas,
> El joven oscuro defiende a la joven.

El sintagma circunstancial de lugar encabeza la oración y configura semánticamente el espacio, el decorado para facilitar el ingreso a la escena de los dos actores principales del poema.

Algo parecido sucede en "La tumba de Ravel", donde el hipérbaton quiebra el orden convencional de las palabras, dando preponderancia también al sintagma circunstancial de espacio:

> Y en peldaños que bajan cargados de abismo
> Al fondo del piano, de augusta polilla
> Rodeada, tu cabeza de címbalo se oye.

Nuevamente se traza una espacialización discursiva("en peldaños", "al fondo del piano") que resulta un preludio para el ingreso de Ravel como actor central del poema.

La otra metábole medular es el polisíndeton, vale decir, la abundancia de conjunciones. Por ejemplo, en "Oda al invierno" vemos el funcionamiento reiterado de la conjunción "y":

> El invierno lava tumbas de monarcas
> Y mendigos, y corona el áureo y viejo otoño
> Con un rayo de ceniza en la cabeza.

Aquí percibimos cómo el nexo conjuntivo copulativo es un relacionante de sustantivos, adjetivos y sintagmas verbales. Tanto los sustantivos como los adjetivos son de sentido opuesto ("monarcas" y "mendigos"; "áureo" y "viejo"), configurando, así, uno de los recursos típicos de la escritura de **Reinos:** la adjetivación antitética de la expresión "heces sombrías y santas" que aparece en "Reino primero", por ejemplo.

En relación a **Reinos,** se puede afirmar que **Habitación** manifiesta similitudes y diferencias. Por ejemplo, el empleo del polisíndeton continúa en **Habitación;** sin embargo, el hipérbaton que alteraba más o menos radicalmente la sintaxis de **Reinos,** no tiene mayor primacía en **Habitación,** lo cual evidencia que la sintaxis de este último poemario es más sencilla que la de aquél.

En efecto, las principales metataxis de **Habitación** son: la supresión de puntuación, el polisíndeton, el asíndeton, el zeugma, la enumeración, la concatenación, la repetición y el paréntesis.

En primer lugar, debemos considerar una particularidad que recorre **Habitación** de principio a fin: la **supresión de la puntuación. Reinos** revelaba por lo general el respeto a las reglas de puntuación y el uso de las mayúsculas al inicio de cada uno de los versos. En cambio, **Habitación** muestra una intencionalidad neovanguardista, que ya se

había observado en el **Tema y variaciones**: la invitación a una activa participación al lector por medio de la ausencia de puntuación. El lector, en ese sentido, puede elegir la línea interpretativa que más prefiera. La puntuación puede coactar la voluntad interpretativa del lector, exigiéndole un tipo de lectura determinado. La supresión señala que un adjetivo puede calificar a un sustantivo que esté delante o después de aquél, mecanismo que motiva una activa participación del lector.

El fenómeno descrito se encuentra muy vinculado al abundante empleo de las conjunciones del cual hace gala el poeta en **Habitación**. Se trata de compensar, por ejemplo, la ausencia de comas con las conjunciones de diversa naturaleza. Así, el **polisíndeton** se expresa en la proliferación de las conjunciones copulativas, disyuntivas o negativas. Veamos un ejemplo:

> puedo escribir así
> sobre ti
> y sobre mí
> y nada más
> qué tristeza
> tú y yo
> y nada más
> y las calles doradas
> de roma
> y tú y yo
> y nada más
> y qué más puede haber
> de tú y yo
> y los ojos celestes
> de roma además

El nexo copulativo manifiesta la complementariedad del

"tú" con el "yo". En ese sentido, se desarrolla el tema poético ("puedo escribir/ sobre ti") y la posibilidad de la crisis de la comunicación ("y nada más"). Y, en dicho contexto, el yo poético ("tú y yo") reconoce su espacio urbano: "las calles doradas/ de roma".

En "Via della Croce" también se percibe el polisíndeton:

> tengo la impresión
> de caer en un abismo
> amarrado a mis vestidos
> y a mi silla
> y de irme muriendo suavemente
> acariciando mis vestidos
> y mi silla

En este caso, el relacionante copulativo liga dos sintagmas preposicionales ("a mis vestidos/ y a mi silla") y dos nominales ("mis vestidos/ y mi silla"). Destaca, de un lado, la sucesión de posesivos y, de otro, la complementariedad entre dos objetos contiguos al cuerpo del sujeto: "vestidos" y "silla".

En "Poema para leer de pie..." se distingue el polisíndeton sobre la base del funcionamiento del nexo copulativo disyuntivo, que enlaza gerundios, cuya dirección semántica pone de relieve las penurias corporales del cuerpo del sujeto:

> o llorando
> o comiendo
> o bebiendo
> o muerto de hambre

La misma metábole que, según el Grupo Mi (27), opera

como adyunción (adición) repetitiva actúa en "Elegía blasfema....", donde el nexo copulativo negativo actualiza, en otro nivel, una visión crítica tan peculiar del hombre moderno:

> circule un animal tan fabuloso
> arrastrando según dicen
> (...)
> un manto de cristal siempre encendido
> y que su vivir sea tan brillante
> que ni la vejez
> ni la soledad
> ni la muerte
> amenacen su plumaje
> no lo creo

Una metataxis distinta del polisíndeton es el **asíndeton**. El grupo Mi señala que:

> La supresión de las palabras de enlace constituye un desvío diversamente experimentado. La figura más visible es conocida con el nombre de **asíndeton** y designa la supresión de las marcas de coordinación (28).

El asíndeton no es tan común como el polisíndeton en **Habitación**. Se lo percibe al final de una secuencia de adjetivos o de sintagmas preposicionales:

> ni puedo concebir tampoco
> que además sea invisible
> o demasiado parecido
> al cielo azul
> al árbol verde
> al fruto rojo
> [y] al pan dorado
> un animal tan milagroso
> carecería de vientre
> no tendría tantos hijos
> negros blancos [y] amarillos
> que amanecen diariamente

Después de "fruto rojo" hubiera podido ir una conjun-

ción copulativa, tal como hemos señalado esa posibilidad entre corchetes. Asimismo, luego de "blancos" habría sido más convencional colocar también un relacionante copulativo, pues se trata del término de una serie enumerativa.

Existe otro tipo de supresión que se conoce con el nombre de **zeugma**. El grupo Mi cita aquí la definición dada por Le Bidois:

> Construcción que consiste en no repetir, en un miembro de frase, una palabra o grupo de palabras expresadas, con una forma idéntica o análoga, en una oración inmediatamente vecina sin la cual el miembro incompleto sería inteligible (29).

El zeugma es una de las metataxis más recurrentes de "Poema para leer de pie..."

> mi vida es humo
> humo [es] mi casa
> (...)
> he convertido en agua
> mi paciencia
> en pan [**he convertido**]
> mi soledad

Aquí percibimos cómo el zeugma elide una estructura verbal que se halla presente en un sintagma anterior. Así, el zeugma permite el juego aliteracional de los fonemas nasales ("humo / humo mi casa"; "mi paciencia/ en pan/ mi soledad").

En "Piazza di Spagna" se observa un procedimiento discursivo muy parecido:

> mientras las nubes son violines
> encendidos ciertamente
> harpa [es] el agua de las fuentes

contrabajo [es] el viento fuerte

Este zeugma suprime un verbo en singular, aun cuando en el sintagma anterior el verbo "ser" está en plural. El hecho demuestra una vocación neovanguardista de quebrar las estructuras lógicas de la gramática convencional.

Otra metataxis es la **enumeración** o acumulación. Si el asíndeton, el zeugma y la elipsis propiamente dicha operan por supresión, el polisíndeton y la enumeración, por el contario, ponen de relieve la adyunción como procedimiento. En efecto, la enumeración se hace patente en "Poema para leer de pie...":

> o llovieran carne y huesos
> en el vaticano
> escupieran pájaros los niños
> cruzaran balas deslumbrantes
> flechas
> de inusitado poder
> afrodisíaco y purgante

Aquí se trata de acumulaciones de sintagmas verbales con la presencia del hipérbaton en el tercer verso de los citados, pues la estructura "escupieran pájaros los niños" no es convencional y revela, en este caso, una vocación neovanguardista por quebrar la ordenación sintáctica habitual.

Otra enumeración típica aparece en "Azul ultramar", donde el poeta cambia de un registro de ciudades a otro de planetas, acorde con una postura neovanguardista de transgredir los límites de la racionalidad positivista:

esta ciudad que beso día y noche
como besaba lima en la niebla
y luego besé parís
y mañana besaré moscú
nueva york y tokio
londres y pekín
y enseguida besaré la luna
y más tarde marte
venus y saturno
y toda la vía láctea

Una metataxis vinculada con la enumeración es la **concatenación.** Sin duda, concatenar, para un neovanguardista como Eielson, es cambiar de registro bruscamente, eliminando nexos cognitivos que hubieran podido "didácticamente" ordenar el universo referencial. Pero el escritor neovanguardista crea un mundo tan personal que exige al lector una participación activa para completar el sentido del texto.

En el poema "Testaccio" se manifiesta la concatenación con la respectiva eliminación de los lazos causales:

oh no haber visto nunca
un cuchillo nunca una silla nunca
una estrella
dicen que en una noche
paolo transforma un cordero
en un suntuoso abanico

Es de suponer que el lector esperaba la iteración del adverbio "nunca" al lado de más sintagmas nominales; sin embargo, el poeta concatena bruscamente la presencia de una memoria colectiva ("dicen") que quiebra el orden lógico del discurso convencional para propugnar otro tipo de discurso: el onírico, visible en las transformaciones referidas en

los dos últimos versos.

Otra ilustrativa concatenación se observa en "Llanto obligado...":

> hay cosas que no comprendo
> sino llorando
> ríos de sangre por cierto
> pero en sus manos un ruido atroz
> de vidrios rotos
> además caminaba ¿recuerdas?
> caminaba cuando murió

Aquí el poema parece al inicio que se va a centrar en el "yo", pero inesperadamente pasa a otro plano referencial. La concatenación revela un cambio del eje semántico del poema. Se trata del recuerdo del "tú" y no tanto de la comprensión del "yo". Esto se produce por la concatenación del posesivo "sus" que al ser intercalado, produce un cuestionamiento profundo de los ligámenes causales de nuestra organización cognitiva.

Una metataxis que también actúa por añadido de vocablos es la **repetición**. En este caso, aludimos a la repetición que incide fundamentalmente en la sintaxis del poema. El Grupo de Lieja precisa que

> Hablar de la adyunción repetitiva es quizá dejar entender que se considera como metataxis toda repetición de palabra. Aquí, hay que distinguir claramente lo sintáctico de lo semántico. Repetir una palabra es añadir sentido. No obstante, se puede tener por específicamente formal la **repetición** de un verbo o de un sustantivo con la finalidad de introducir determinantes destinar a precisar su sentido (30).

Es decir, consideramos como metataxis a las adyuncio-

nes repetitivas que funcionan esencialmente en el nivel sintáctico del poema. Obviamente, la repetición de este tipo constituye uno de los recursos más típicos de **Habitación**. El poeta la emplea de diversos modos. En primer lugar, a lo largo del verso itera verbos o adverbios. Por ejemplo:

> qué tristeza
> escribir y escribir y escribir y escribir
> ("Poema para leer de pie")
>
> y yo que corro corro corro
> sigo corriendo todavía
> ("Azul ultramar")
>
> usted no me creerá
> pero luchar luchar luchar
> todas las noches con un tigre
> ("Campidoglio")
>
> con mi corazón latiendo siempre
> siempre siempre siempre siempre
> ("Via Appia Antica")

En el primer ejemplo, la adyunción repetitiva va acompañada del polisíndeton. Por el contrario, en "Azul ultramar" aquélla está asociada al juego verbal entre el presente y el gerundio. En los dos últimos ejemplos, vemos la típica iteración de la palabra "siempre", acorde con la ya referida idea del "corazón sonando alto" y del "corazón-saxofón", donde vemos nuevamente la tentativa poética de transformar la subjetividad en materia auditiva.

En otras ocasiones, la repetición se produce al inicio de los versos. Los adverbios "siempre" y "nada", que

revelan presencia y ausencia, son iterados en dos o más versos seguidos:

> circule un animal tan fabuloso
> arrastrando según dicen
> siempre radiante
> siempre enjoyado
> un manto de cristal siempre encendido
> (...)
> nada en la mirada
> nada en la garganta
> nada entre los brazos
> nada en los bolsillos

Otra de las metataxis que utiliza el poeta es el **paréntesis**. El grupo Mi lo define así:

> la adjunción simple es el resultado de dos operaciones típicas, la digresión o el desarrollo. En el caso de la digresión, la línea central del texto o de la frase se rompe por estar continuamente sobrecargada de elementos anexos que se intercalan entre sus partes o que hacen que se desvíe de su dirección inicial. Se trata del **inciso** o del **paréntesis** (31).

En efecto, el paréntesis o inciso tiene principalmente una función de evocar la infancia del yo y la relación con sus padres imaginarios, o de manifestar una actitud crítica, poniendo de relieve la preeminencia de los factores económicos. Veamos dos ejemplos de la primera modalidad y uno de la segunda:

> (yo no sé por qué
> mi madre hablaba siempre
> de mi padre
> como de un caballo
> grande y silencioso ...)
> ("Poema para leer de pie...")

> (recuerdo los veranos
> de mi infancia en el perú

recuerdo una puerta de madera
un grupo de caballos empapados
y la luz de un lamparín
en el ocaso ...)
("Poema para destruir...")

(no haber visto nunca el cielo
significa solamente
no tener dinero
ni para los anteojos)
("Elegía blasfema...")

D) LOS METASEMEMAS EN HABITACION EN ROMA

Hemos definido anteriormente los metasememas como las metáboles que modifican considerablemente el contenido de una palabra. Entre los metasememas incluimos a las metáforas, las sinécdoques, las metonimias, las comparaciones, los oxímoros, entre otras.

Con el fin de observar comparativamente la particularidad de los metasememas de **Habitación**, creo pertinente preguntarme sobre el funcionamiento de los mismos en el otro gran poemario de Eielson: **Reinos.**

No cabe duda de que uno de los grandes recursos de la escritura de **Reinos** es la **metáfora.** En el poema "Parque para un hombre dormido" observamos el mecanismo típico de la metáfora:

Labro los astros a mi lado, ¡oh noche!
Y en la mesa de las tierras el poema
que rueda entre los muertos y, encendido,los corona

Aquí la expresión "Labro los astros" constituye una metáfora, pues la expresión más convencional hubiera sido decir labro la tierra a mi lado. Sin embargo, no se trata de reconstruir el sentido más literal sino fundamentalmente de percibir la modificación del contenido semántico de la palabra. El sentido de "astros" ha sido cambiado, porque quiere decir tierra, campo, etc. El Grupo Mi afirma que:

> la **metáfora** no es propiamente hablando una sustitución de sentido, sino una modificación del contenido semántico de un término (32).

En "Nocturno terrenal" vemos el funcionamiento de otra metáfora que tiene nuevamente como uno de los soportes al término "astros":

Amo todavía aquello que habla lejos, como los **astros**
De terciopelo, al oído del viento, aun las rosas y la luz

En el contexto del poema "terciopelo" quiere decir "cielo" y todo lo que implica éste para la actualización de una cosmovisión religiosa. La metáfora, pues, modifica el contenido semántico de "terciopelo". La palabra significa otra cosa muy alejada de su significado lexical más común.

Pero no sólo la metáfora constituye un metasemema clave en **Reinos**, también lo es la **sinécdoque**. Así, la sinécdoque particularizante, donde la parte representa al todo, aparece al final del "Piano para otro mundo":

No hay nadie vivo ni yo respiro --te diría--
Mis manos buscan un rostro, una alegría.

"Rostro" quiere decir ser humano. Por ello, la sinécdoque transforma el sentido original de "rostro". Se trata de una parte del cuerpo humano que representa la riqueza subjetiva de este último.

Otra sinécdoque particularizante es la del final de "Poesía de la casa entre los pinos":

Yo he venido tan sólo a **conocer sus desolados muros**
Y a morir en ellos, sin sombrero y dorado como el día.

La expresión "desolados muros" quiere decir "casa entre los pinos". Es decir, los muros representan a la casa; la parte, al todo.

Otro metasemema importante en **Reinos** es la **metonimia**. En el poema "Los jóvenes sabios en invierno" se observa el funcionamiento de una metonimia:

O qué **inteligencia de nieve** ha cavado en la noche
Los astros, las ventanas y pinos cuya barba es poesía

En efecto, los jóvenes sabios están en el invierno, por consiguiente, la inteligencia le pertenece a ellos. No obstante, se dice "inteligencia de nieve", donde percibimos que la relación entre el hombre sabio y la nieve de invierno constituye una relación de contigüidad. He ahí, pues,

una metonimia.

Del mismo modo, en "Esposa sepultada" existe una interesante metonimia:

Encerrado en tu sombra, en tu santa sombra,

(...)
Si eres tú la que reina sobre tanta ceniza,
O si es sólo tu sombra, tu velo de novia en el aire,

En este caso, la "esposa sepultada" se representa por su "sombra". Hay una relación de contigüidad entre el ser humano y la "sombra" de su cuerpo. La "sombra" también alude a la pervivencia del recuerdo doliente en la memoria del yo.

Un metasemema que sirve para tejer relaciones de la más variada naturaleza es la **comparación**. "Oda al invierno" termina con una ilustrativa comparación, donde la conjunción disyuntiva funciona como enlace:

> Y él se inclina, carcomido y sonoro, **como** un piano
> En un estanque o **como** un muerto en una tumba.

En "Poesía de la casa entre los pinos" observamos la comparación después de una serie enumerativa:

> (...) Entablados astros,
> Muros, techos fantasmas de los que dormidas aves
> Que penden dulcemente, sin memoria, **como** restos
> De una antigua caza.

¿Cuál es la diferencia entre **Reinos** y **Habitación** en lo que concierne al empleo de los metasememas?

La poesía de **Reinos** tiende más al uso de la metáfora de cuño simbolista; en cambio, la de **Habitación en Roma** se orienta más hacia la **metonimia** de naturaleza, en este caso, neovanguardista. Desde el propio título del libro asoma una metonimia de lugar. Decir Roma en vez de catolicismo constituye una metonimia de lugar (33). **Habitación en Roma** quiere decir, en principio, habitación en el mundo tecnológico, pues la presencia de los medios audiovisuales, de los avisos luminosos, de la tecnología atómica configuran una de las problemáticas medulares de la modernidad. "Roma" está en vez de tecnocratismo. Entre "Roma" y mundo moderno existe una relación de contigüidad que avizora, desde ya, el funcionamiento de las metonimias en **Habitación**.

Aquí estamos observando cómo el análisis de la esfera figurativo-retórica nos podrá llevar a meditar sobre aspectos de la temática del poemario, pues en la obra poética existe una relación motivada entre el plano de la expresión y el plano del contenido.

La **metonimia**, pues, es uno de los recursos fundamentales que configuran la visión sobre el mundo moderno que tiene el poeta en **Habitación**. Este hecho se observa con claridad meridiana en "Azul ultramar":

esta ciudad que beso día y noche

como besaba lima en la niebla
y luego besé parís
y mañana besaré moscú
nueva york y tokio
londres y parís

Se trata de una metonimia de continente por contenido. El yo poético ha besado a los individuos que viven en Lima o París, sin embargo, alude al continente (lugar) que representa a los seres (contenido) que viven allí. Esta metonimia es parecida a la muy conocida "me tomé unas copas", donde el continente ("copas") representa al contenido (vino, por ejemplo).

Pero la metonimia no sólo se emplea para representar, desde un punto de vista imaginario, la ciudad moderna, sino también para retratar ficcionalmente la crisis de la racionalidad en un espacio cosmopolita como Roma. Así, en "Via Appia Antica" leemos los versos siguientes:

heme sin cabeza y sin calzado
esperando tu llegada
con una mano azul y otra amarilla

Aquí observamos como "sin cabeza" equivale a crisis de racionalidad, a pérdida de la capacidad de pensar en el mundo moderno que propugna la fragmentación del conocimiento. Se trata de una "metonymie du physique" (34), donde se procura designar los sentimientos a través del nombre de las partes corporales. El término corazón puede representar ficcionalmente al sentimiento. En el caso de los versos de Eielson antes citados, "cabeza" quiere decir juicio,

opinión o raciocinio (35).

También la representación de la cotidianeidad implica la utilización de la metonimia como figura discursiva. Así, en "Llanto obligado (ante una fuente de Roma)" vemos ese procedimiento:

> además caminaba ¿recuerdas?
> caminaba todavía
> cuando murió
> es decir que se iba
> naturalmente
> que abandonaba
> la mantequilla
> que no volvía
> más nunca

¿A qué alude "mantequilla" en este contexto? A nuestro entender, alude a mesa, a hogar, a cotidianeidad. Se trata de una metonimia de contenido por continente. La expresión "abandonaba la mantequilla" quiere decir abandonaba la mesa. Hay, pues, una relación de contigüidad entre "mantequilla" y mesa. Por eso, se trata de una metonimia.

Otro metasemema de **Habitación en Roma** es la **sinécdoque**. Hay sinécdoques particularizantes o generalizantes. Por ejemplo, decir pared en vez de casa configura una sinécdoque del primer tipo. En cambio, decir castor en vez de abrigo hecho de piel de castor es un ejemplo de la segunda especie de sinécdoque (36).

Veamos algunos ejemplos de sinécdoques particularizantes en **Habitación**. En "Via Venetto" vemos uno muy ilustrativo:

me pregunto
si verdaderamente
tengo manos
si realmente poseo
una cabeza y dos pies

En este caso, "manos", "cabeza", "dos pies" representan a cuerpo humano. El yo poético se pregunta si posee cuerpo o no. Se trata de una sinécdoque de parte por todo.

Se observa otro caso de sinécdoque particularizante en el poema "Azul ultramar":

¿en dónde está
en dónde está
mi corazón mi corazón
tambores bajo el tíber
trompetas en el foro
mi corazón mi corazón
mi corazón mi saxofón

El vocablo "trompetas" representa a una orquesta compuesta de tambores y saxofones en un foro. La parte ("trompetas") está en vez del todo (orquesta).

Hemos visto cómo el poeta emplea metonimias y sinécdoques. Sin embargo, otro de los sememas que utiliza es la **metáfora**. Veamos un ejemplo de "Foro romano":

bruscamente el sol vuelve a elevarse
y declinar rápidamente
en **una tempestad de hojas y pájaros rojizos**

El relacionante "de" encabeza aquí una frase adjetival. Se trata de un cambio de sentido. "Tempestad" quiere decir aquí naturaleza, verdor, ave.

El grupo Mi afirma a propósito de la metáfora que "difícilmente nos podríamos imaginar una escritura poética

sin la metáfora" (37).

Veamos otro ejemplo de metáfora, esta vez tomado del "Poema para destruir de inmediato...":

> una pared muy alta
> de cemento ciertamente
> y **una columna de humo**
> ocupan el lugar
> que antes ocupaban
> la pálida luna
> leopardiana

La frase adjetiva "de humo" implica un proceso de sustitución. Tal vez la frase más apropiada hubiera sido decir columna de cemento, por ejemplo. El vocablo "humo" sustituye a cemento, piedra u otro material. No obstante, lo más importante es, como dice el Grupo Mi, la modificación del contenido de una palabra (38). El poema le asigna nuevas unidades de significación a "humo", entonces el sentido del texto está más allá del significado convencional de la palabra, como dice Coseriu (39).

Otro ejemplo de metáfora se halla en los siguientes versos de "Poema para leer de pie...":

> pidiendo limosna a las nubes
> **desenterrando objetos llameantes**
> buscando a dios entre las patas
> de una mesa

El implemento "objetos llameantes" (40) tiene un nuevo sentido: cadáver, hombre fallecido, entre otros. He ahí una modificación de la significación discursiva a través del tejido metafórico que enriquece el sentido de los vocablos.

Otro metasemema que actúa frecuentemente en **Habitación** es la **comparación**. El término que actualiza con mayor frecuencia la analogía en el poemario es el "como". El grupo Mi asevera que los términos afines al "como"

> introducen la analogía, que no es otra cosa que una equivalencia débil que agrupa a individuos que tienen pocos caracteres comunes. Entre las cópulas de esta categoría se encuentran tal, semejante, así, parecido (41).

En el poema "Primavera en Villa Adriana" destaca el empleo de la comparación:

> porque la vida pesa
> esta mañana de abril
> **como** un templo de papel
> en el oxígeno puro

Un ejemplo parecido aparece en "Foro romano":

> un relámpago apaga la luz del sol
> **como** la luz de una vela

En los dos casos vemos cómo la comparación subraya los elementos cotidianos como "papel" o "vela" en oposición a los elementos religiosos de **Reinos**, donde la comparación pone de relieve el eje de la eternidad o de otros valores trascendentes que sobrepasan la cotidianeidad.

En **Habitación** no sólo advertimos el funcionamiento de metonimias, sinécdoques, metáforas o comparaciones, sino también de otro metasemema: el **oxímoron**. El Grupo Mi admite que

> el oxímoron resulta de una contradicción entre dos palabras vecinas, generalmente un sustantivo y un adjetivo: "oscura claridad", "nieve ardiente",

> etc. La contradicción es absoluta porque tiene lugar en el seno del vocabulario abstracto, en el que la negación tiene libre curso: "cerdo grácil", "sol negro" (42).

En **Reinos**, tenemos un oxímoron en el soneto "A un ciervo otra vez herido":

> ¡Oh níveos pámpanos, oh vida, oh hermosura,
> Ya todo un ciervo que **se muere de blancura**!

La expresión "se muere de blancura" traza una evidente contradicción, porque el color blanco se asocia en el verso anterior a la vida y, por consiguiente, el poeta cuando dice que el ciervo "se muere de blancura" nos está remarcando que "se muere de vida". Este oxímoron tiene relación con el conocido oxímoron de la poesía mística de Santa Teresa: "y muero porque no muero" (43).

También en **Habitación**, aunque con matices distintivos, hay un ejemplo de oxímoron en "Capella Sixtina":

> **antropófagos sin dientes**
> que ya no muerden sino admiran

Aquí la expresión "antropófagos sin dientes" implica una contradicción entre la expansión sintagmática "sin dientes" y el vocablo "antropófagos". En efecto, "sin dientes" niega la particularidad semántica de "antropófagos".

E) LOS METALOGISMOS EN HABITACION EN ROMA

El metalogismo es una figura discursiva que quiebra nuestra habitual percepción de la realidad. En efecto,

> no hace sino transgredir la relación "normal" entre el concepto y la cosa significada. La norma aquí invocada es la de un lenguaje verídico y de una verdad-espejo (44).

Como nos interesa en particular cotejar la escritura de **Reinos** con la de **Habitación**, creemos oportuno referirnos al funcionamiento de los metalogismos (la ironía, la paradoja, la alegoría, el eufemismo, la hipérbole, entre otras metáboles) en **Reinos**.

En **Reinos** no hay ironía, pero sí hay una cierta tendencia a la **alegoría**. Así en el poema "Genitales bajo el vino" leemos los siguientes versos:

> Oyeme tierra, así, escribiendo así,
> En la espesura de pámpanos dormido:
> Mi pecho frío junto a mis intestinos
> Se ha cuajado. Mis dedos alhajados
> Buscan **el Arbol de la Noche**, clavan
> **Sus uñas de imprenta** en los racimos
> De la vida y la muerte. Oyeme tierra
> De grandes frutos áureos y serpientes,
> Luciérnagas entre muros de papiro,
> Negro universo del quinqué y el sexo,
> Justicia del gusano, **mal Paraíso**.
> Mírame tierra, así escribiendo, así
> Desnudo, **Adán poeta**, quieto y triste,
> En esqueleto, **sierpe** y uva convertido.

El poeta-serpiente es Adán y busca la poesía que está

representada por "el Arbol de la Noche". Las "uñas de imprenta" representan a la escritura. La inspiración está representada por la "tierra" que remite tanto a la luz, cuanto a la oscuridad un tanto dionisíaca: la del vino y del sexo. Se trata de un cruce, típico de **Reinos**, de elementos paganos y cristianos.

En **Habitación**, por el contrario, no hay una propensión a la alegoría, tan cara a la escritura barroca. Predominan otros metalogismos como la **hipérbole** un tanto eludida por la mesura de la escritura de **Reinos**. A la manera de Vallejo en **Poemas humanos** (45), Eielson emplea la hipérbole en "Poema para leer de pie...", donde el yo poético se autodefine utilizando hiperbólicamente el lenguaje:

> mi vida es humo
> humo mi casa
> y mis amigos
> no reconozco
> las dos huellas de mis pies
> ni mis rodillas
> en la arena
> (...)
> no sirvo para nada
> ni para conversar
> conmigo mismo
> (...)
> no sirvo para nada
> no soy nada
> (...)
> yo no tengo nada
> nada repito
> nada que ofreceros

Una hipérbole de autodefinición del sujeto también funciona discursivamente en el "Poema para destruir...":

cada catre de hierro
es mi condena
cada silla de madera
una tortura
cada puerta que se cierra
una hecatombe

Otra hipérbole aparece en "Campidoglio", donde se caracteriza un elemento cotidiano que remite a la posición del sujeto en el discurso:

la lana tibia que me protege
llega hasta el cielo

El poeta también emplea el mecanismo de la **ironía**, ausente en la escritura más solemne de **Reinos**, en "Elegía blasfema...":

una criatura tan perfecta además
no podría vivir encerrada
toda una eternidad
en un lugar tan hediondo
no podría vivir
alimentándose tan sólo
de su propio cuerpo luminoso
cómodamente tendido
en la gran pompa celeste
como si se tratara
de una espléndida ramera ya cansada
llena de mil hijos de mil padres olvidados bajo un cenicero
o una postal de san pedro

La comparación de la "criatura" luminosa con "una espléndida ramera" resulta siendo de una ironía irreverente porque degrada el objeto "criatura" convirtiéndolo en una mercancía.

Otro metalogismo de **Habitación** es la **paradoja**, cuya manifestación más representativa es tal vez los siguientes

versos de "Poema para leer de pie...":

qué harían
si tuvieran una pierna
en lugar de una nariz
y caminaran con ella
día y noche al pie del tíber

Pocas veces en la poesía peruana, con la importante excepción de la lírica de Vallejo, hemos podido leer unos versos tan paradójicos. Casi parece que ellos dibujaran un cuadro cubista o surrealista.

F) EL RITMO EN HABITACION EN ROMA

En el segundo capítulo hemos visto cómo el poeta plantea que no hay una poesía plena sin la música, idea que tiene indubitables lazos con la poética simbolista del siglo XIX.

A lo largo de este capítulo, se ha observado de qué manera las metáboles establecen un tejido retórico-figurativo que no puede ser obviado si el crítico busca aproximarse al universo semántico de **Habitación en Roma**. Sin embargo, tales metáboles no tendrían sentido si no actualizaran una determinada estructura rítmica. Las metáforas y metonimias se dan articuladas al ritmo del poema. Eielson es un poeta no sólo de figuras, sino también de ritmos que manifiestan una determinada estructuración semántica.

Existen, pues, dos conceptos que se articulan íntima-

mente aquí: "música" y "ritmo". En efecto, López Estrada afirma que

> música y poesía se han dado unidas en determinadas situaciones de la historia de la literatura; canto y poema se funden en la canción. La relación, pues, resulta fácil, pero en último término lo que vale, cuando se está del lado literario, es la palabra con la doble vertiente (significado y significante), y su condición "musical" cuenta sólo dentro de la limitación de las impresiones acústicas del lenguaje; si éstas se potencian con una melodía, ya se sobrepasa la poesía estricta, aun cuando se sirva sólo para intensificar el efecto emocional de la "letra". La melodía entonces es un vehículo artístico de la poesía, pero no vale por ella ni la sustituye (46).

Por su parte, Emil Staiger sostiene que "en la poesía lírica alcanza su más alta significación la música del lenguaje" (47).

Pero no se puede hablar de la música del poema sin aludir al ritmo del mismo. Por eso,

> para que exista una conciencia de ritmo, el hombre tuvo que observar durante largo tiempo los casos de los que resultaba una impresión de esta especie; fueron experiencias repetidas, en las que se percibía que el ritmo necesitaba como fondo una continuidad temporal (48).

Es decir, el ritmo se encuentra asociado a una propuesta de continuidad temporal. Quiere representar un tiempo imaginario, una soñada regularidad. López Estrada señala que

> la poesía sería un esfuerzo secular por reconocer el ritmo en el lenguaje (que es una invención humana), y también por favorecerlo en el proceso de creación literaria, que surge del interior de

> la conciencia humana y busca la comunicación con los demás (49).

El ritmo poético está compuesto por cuatro elementos: 1) una secuencia de materia fónica; 2) un conjunto de funciones gramaticales a las cuales se incorpora una entonación determinada; 3) una secuencia silábica, donde observamos sílabas acentuadas; 4) un conjunto de contenidos psíquicos que se asocian al ritmo del poema (50).

Nos interesa, en particular, analizar los acentos en algunos poemas de **Habitación en Roma**. Como nos recuerda Quilis,

> nuestra versificación, como nuestra lengua, se basan en el ritmo intensivo o acentual, no en el cuantitativo, como eran la griega o latina (...) Se dice que el acento es el alma de las palabras, pero también es el alma del verso. De la posición de las sílabas acentuadas depende en gran parte la belleza del verso y de la estrofa (51).

Veamos, pues, la estructura acentual del poema "Albergo del Sole I", porque la frecuencia de las interrogaciones hace que el ritmo del mencionado texto le dé una entonación altamente significativa a la secuencia de los versos.

> dime
> ¿tú no temes a la muerte
> cuando te lavas los dientes
> cuando sonríes
> es posible que no llores
> cuando respiras
> no te duele el corazón
> cuando amanece?

¿en dónde está tu cuerpo
cuando comes
hacia dónde vuela todo
cuando duermes
dejando en una silla
tan sólo una camisa
un pantalón encendido
y un callejón de ceniza
de la cocina a la nada?

´ _	bisílabo (verso 1)
´ _ ´ _ _ _ ´ _	octosílabo
_ _ _ ´ _ _ ´ _	octosílabo
_ _ _ ´ _ _	pentasílabo
´ _ ´ _ _ _ ´ _	octosílabo (verso 5)
_ _ _ ´ _ _	pentasílabo
_ _ ´ _ _ _ ´ 7+1 =	octosílabo
_ _ _ ´ _ _	pentasílabo
_ ´ _ ´ _ ´ _	heptasílabo
_ _ ´ _ _	tetrasílabo(verso 10)
_ _ ´ _ _ _ ´ _	octosílabo
_ _ ´ _	tetrasílabo
_ ´ _ _ _ ´ _	heptasílabo
´ ´ _ _ _ ´ _	heptasílabo
_ _ _ ´ _ _ ´ _	octosílabo (verso 15)
_ _ _ ´ _ _ ´ _	octosílabo
_ _ _ ´ _ _ ´ _	octosílabo

Del análisis del poema es pertinente extraer algunas conclusiones. Todos los versos son de arte menor (52). Existen ocho versos octosílabos, tres heptasílabos, tres pentasílabos, dos tetrasílabos y un bisílabo. Casi todos los versos son paroxítonos, pues su última vocal acentuada constituye la penúltima del verso (53), uno de ellos es oxítono (el verso 7), ya que termina en palabra aguda y nos obliga a contar una sílaba más, de acuerdo con las reglas de la métrica española (54). Cabe mencionar que el verso octosílabo

> es el más predominante de los versos de arte menor, y el más antiguo de la poesía española. Se ha cultivado desde los siglos XI y XII, en los que aparece como metro de alguna jarcha mozárabe, hasta nuestros días, empleándolo tanto el anónimo cantar popular, como nuestros más grandes poetas.
>
> Por constituir el grupo fónico mínimo se adecúa perfectamente a nuestra lengua y constituye una constante métrica en la historia de nuestra lírica; es injusto, por ello, buscar su origen en los metros latinos o en la tradición galaica o provenzal. Es el verso por excelencia de nuestra poesía popular, de nuestros romances e incluso de nuestro teatro clásico (55).

Quilis traza escuetamente la historia del verso octosílabo. Afirma que se cultivó durante el Renacimiento y

> se sigue cultivando en el Barroco; entra en crisis en el Neoclasicismo; resurge en el Romanticismo, para seguir su cultivo hasta nuestros días, aunque limitado a redondillas, décimas y, sobre todo, romances (56).

En cuanto a la distribución de los acentos, observamos la preeminencia de los acentos en séptima y cuarta sílabas,

aunque frecuentemente también aparece el acento en la tercera sílaba.

En lo que concierne a los encabalgamientos, creo pertinente señalar uno muy ilustrativo. Se trata del encabalgamiento que se produce entre los versos 13 y 14. El verso encabalgante (57) es "dejando en una silla" y el encabalgado es "tan sólo una camisa".

Analicemos ahora el ritmo de "Primavera en Villa Adriana", porque el empleo de los versos de arte menor permitirá realizar una comparación entre la estructura rítmica de este poema con la de "Albergo del Sole I".

esta mañana de abril
las hojas verdes cubren
el corazón de paolo
que no puede caminar
ni decir una palabra
porque la vida pesa
esta mañana de abril
como un templo de papel
en el oxígeno puro
y si dijera una palabra
tan sólo una palabra
ardería el mundo entero

´ _ _ ´ _ _ ´ 7+1= octosílabo
_ ´ _ ´ _ ´ _ heptasílabo
_ _ _ ´ _ _ ´ _ octosílabo
_ _ ´ _ _ _ ´ 7+1= octosílabo
_ _ ´ _ _ _ ´ _ octosílabo (verso 5)
_ _ _ ´ _ ´ _ heptasílabo

´ _ _ ´ _ _ ´ 7+1= octosílabo

_ _ ´ _ _ _ ´ 7+1= octosílabo

_ _ _ ´ _ _ ´ _ octosílabo

_ _ _ ´ _ _ _ ´ _ eneasílabo(verso 10)

´ ´ _ _ _ ´ _ heptasílabo

_ _ ´ _ _ _ ´ _ octosílabo

El poema "Primavera en Villa Adriana" tiene ocho octosílabos, tres heptasílabos y un eneasílabo. Como en el caso de "Albergo del Sole I", se observa también aquí la predominancia de los acentos en la cuarta y séptima sílabas.

De otro lado, destaca el empleo del encabalgamiento. Así, el verso 2 es encabalgante, mientras que el 3 es un verso encabalgado: "las hojas verdes cubren/ el corazón de paolo". El verbo "cubren" se separa de su implemento "el corazón de paolo" (58).

Podemos mencionar algunas diferencias de "Primavera en Villa Adriana" en relación a "Albergo del Sole I". En este poema aparece mayor cantidad de versos oxítonos, lo cual obliga a contar una sílaba más, debido a la presencia de palabras como "abril", "caminar" y "papel" al final del verso.

G) METABOLES, RITMO Y LA POETICA DE LA

Hemos dicho que no puede entenderse el funcionamiento de las metáboles sin la organización rítmica de los poemas de **Habitación.** Las metáboles se articulan de modo profundo a la organización rítmica y musical del poemario. Las aliteraciones, por ejemplo, dan fluidez a la estructuración acentual de los poemas. Tal es el caso del "Poema para leer de pie...", donde se afirma:

o llorando
o comiendo
o bebiendo
o muerto de hambre
resfriado
estornudando
gritando
criatura
que no canto

Aquí la aliteración de la oclusiva /t/ constituye uno de los soportes de la acentuación de las sílabas que se actualiza de la siguiente manera:

_ _ ´ _ tetrasílabo
_ _ ´ _ tetrasílabo
_ _ ´ _ tetrasílabo
_ ´ _ _ ´ _ exasílabo
_ ´ _ trisílabo
_ _ _ ´ _ pentasílabo
_ ´ _ trisílabo
_ ´ _ trisílabo

_ _ ´ _ tetrasílabo

Las metáboles formulan un desafío al lector. En efecto, el lector no puede asumir una actitud pasiva ante el poema. Por el contrario, el poema exige al receptor que complete el sentido del mismo. Leer, pues, se constituye en un acto de pura creación. El lector pasa a ser el creador del poema. Veamos un ejemplo de cómo un texto de **Habitación** ("Escultura de palabras para una plaza de Roma") desafía abiertamente al lector:

apareces
y des apareces
dejando un hueco encendido
entre la a y la s
un vacío entre los labios
una gota en la retina

El espacio en blanco entre la "s" de "des" y la "a" de "apareces" abre un abanico de posibilidades interpretativas. Ese hueco de la página reta al lector a completar el sentido del poema. ¿Qué cosa permanece en el silencio? Las expresiones "vacío entre los labios" y "gota en la retina" aluden al proceso comunicativo, a lo que quiere lograr el texto en el lector.

Aquí podemos distinguir entre lo locutivo, lo ilocutivo y lo perlocutivo dentro del ámbito del estudio de los actos de habla (59). En efecto, el **acto locucionario** "consiste en usar palabras con un significado y una

referencia" (60). El **acto ilocucionario**, por su parte, consiste en ejecutar

> acciones socialmente relevantes, como afirmar, interrogar, responder, advertir, etc. En cuanto ilocución, el acto de habla posee una fuerza (61)

Por último, el **acto perlocucionario** es el que puede producir un efecto determinado en el receptor: asombro, desaliento, alegría, esperanza, entre otras respuestas (62).

Por ejemplo, si yo digo "a mí me gustan los animales domésticos" empleo una oración correcta gramaticalmente con un significado comprensible (**locución**). Ejecuto un acto socialmente relevante como afirmar (**ilocución**). Mi oración puede producir en el receptor rechazo, identificación, algarabía, entre otras respuestas (**perlocución**).

Lo locutivo de los versos de Eielson antes citados (vale decir, el acto de emitir grafías) y lo ilocutivo (afirmar la ausencia de la posición de un sujeto, el vacío de un posible significante) cobran dimensión perlocutiva. El lector se ve incitado a romper su silencio y a comunicarse activamente con el emisor. No hay que olvidar que

> escribir un poema es reclamar significación. Escribir un poema es reclamar significación de algún tipo para la construcción verbal que producimos y el lector enfoca el poema con la suposición de que, por breve que parezca, ha de continuar por lo menos ímplicitamente riquezas poten-

ciales que lo hagan digno de atención (63).

En los versos de Eielson aparece lo "no dicho" que, al decir de Umberto Eco,

> significa no manifiesto en la superficie, en el plano de la expresión: pero precisamente son esos elementos no dichos los que deben actualizarse en la etapa de la actualización del contenido. Para ello, un texto (con mayor fuerza que cualquier otro tipo de mensaje) requiere ciertos movimientos cooperativos, activos y conscientes, por parte del lector (64).

Lo "no dicho" esconde una intencionalidad determinada del emisor. Algo se oculta debajo del "hueco encendido entre la a y la s", pues el texto

> está plagado de espacios en blanco, de intersticios que hay que rellenar; quien lo emitió preveía que se los rellenaría y los dejó en blanco por dos razones. Ante todo, porque un texto es un mecanismo perezoso (o económico) que vive de la plusvalía de sentido que el destinatario introduce en él y sólo en caso de extrema pedantería, de extrema preocupación didáctica o de extrema represión el texto se complica con redundancia y especificaciones ulteriores (hasta violar las reglas normales de conversación). En segundo lugar, porque, a medida que pasa de la función didáctica a la estética, un texto quiere dejar al lector la iniciativa interpretativa, aunque normalmente desea ser interpretado con un margen suficiente de univocidad. Un texto quiere que alguien lo ayude a funcionar (65).

¿Quién ayudará al poema de Eielson a funcionar? El lector, sin duda. Por eso, el poema se convierte en una obra abierta que invita a una activa participación del lector. Leer es, desde este punto de vista, un acto imaginativo. Al poeta no le interesa en lo mínimo controlar

los actos interpretativos del lector. El receptor tiene total derecho a imaginar la significación discursiva.

NOTAS

(1) García Berrio, Antonio. **Teoría de la literatura.** Madrid, Cátedra, 1989; p. 141.

(2) Pozuelo Ivancos, José María. **Teoría del lenguaje literario.** Madrid, Cátedra, 1989; p. 173.

(3) Barthes, Roland. "L'ancienne rhétorique". En: **Communications, 16**, París, 1970; pp. 172-223.

(4) Ibidem, p. 173.

(5) Guiraud, Pierre. **La estilística.** Buenos Aires, Ed. Nova, 1970; p. 30.

(6) Grupo Mi. **Retórica general.** barcelona, Ed. Paidós, 1987; p. 40.

(7) Ibidem, p. 234.

(8) Ibidem, p. 79.

(9) Ibidem, p. 91.

(10) Ibidem, p. 75.

(11) Ibidem, p. [97].

(12) San Juan de la Cruz. **Cántico espiritual** (leído hoy). Madrid, Ediciones Paulinas, 1982; p. 30.

(13) Grupo Mi. Ob. cit., p. [121].

(14) Bécquer, Gustavo Adolfo. **Rimas.** Buenos Aires, Ed. Losada, 1979; p. 33.

(15) Grupo Mi. Ob. cit., p. 159.

(16) Ibidem, p. [155].

(17) Ibidem, p. 76.

(18) Ibidem, p. 203.

(19) Ibidem, p. 114.

(20) Huidobro, Vicente. **Altazor. Temblor de cielo.** Colombia, Ed. Oveja Negra, 1986; p. 57.

(21) Grupo Mi. Ob. cit., p. 103.

(22) Cf. Mallarmé, Stéphane. **Obra poética.** Dos tomos. Madrid, Ed. Hiperión, 1981. Interesa destacar fundamentalmente el poema espacial **Un golpe de dados jamás abolirá el azar**, donde el poeta utiliza el espacio en blanco de la página como componente semántico del discurso poético. Cf. también André Billy (comp.) **Apollinaire.** Paris, Ed. Seghers, 1956. Recuérdese el caligrama de Apollinaire, por ejemplo, el poema "La pluie" (La lluvia), donde las palabras forman la caída de la lluvia.

(23) Véase la nota anterior.

(24) Vallejo, César. **Obra poética.** México, Colección Archivos, 1989; p. 178.

(25) Grupo Mi. Ob. cit., p. 118.

(26) Por ejemplo, los sonetos de Góngora o de Quevedo revelan el indiscutible funcionamiento del hipérbaton. Así, en uno de los sonetos de Góngora leemos "Mientras por competir con tu cabello/ oro bruñido al sol relumbra en vano". Góngora, Luis de. **Sonetos completos.** Madrid, Ed. Castalia, 1985; p. 230. En

cuanto a la poesía simbolista, quisiera recordar el inicio del poema "L'azur" de Mallarmé: "De l'éternel azul la sereine ironie/ Accable, belle indolemment comme les fleurs/ Le poète impuissant qui maudit son génie". Mallarmé, Stéphane. **Obra poética**. Edición bilingüe. Madrid, Hiperión, 1980, tomo I, p. 58.

(27) Grupo Mi. Ob. cit., p. 136.

(28) Ibidem, p. 131.

(29) Ibidem, p. 130.

(30) Ibidem, p. 136.

(31) Ibidem, p. 135.

(32) Ibidem, p. 176.

(33) Cf. Fontanier, Pierre. **Les figures du discours**. Paris, Ed. Flammarion, 1993; p. 83.

(34) Ibidem, pp. 84-85.

(35) Ibidem. En realidad, Fontanier habla de "cervelle", pero esto no invalida nuestra interpretación.

(36) Fontanier, Pierre. Ob. cit., p. 90.

(37) Ibidem, p. 156.

(38) Ibidem, p. 159.

(39) Coseriu afirma que "el sentido es el contenido propio de un texto, lo que el texto expresa más allá (y a través) de la designación y del significado. Nos percatamos con facilidad deeste estrato del sig-niffcar en los casos que, incluso en la vida diaria,

aun habiendo comprendido el signifficado literal de ciertas palabras o frases, nos preguntamos qué es lo que ha querido decir con ellas". Coseriu, Eugenio. **Lecciones de lingüística general**. Madrdir, Gredos, 1986; p. 284.

(40) El término "implemento" lo tomo del libro de Emilio Alarcos Llorach: **Estudios de gramática funcional del español**. Madrid, Gredos, 1970; p. 114. El implemento es un sintagma pospuesto comúnmente al núcleo verbal, por ejemplo, "come manzanas", "toma gaseosa" o "escribe cartas". Cuando se lo reemplaza con el referente pronominal persisten el género y el número, por ejemplo, "las come", "la toma", "las escribe", continuando con la dinámica de los ejemplos anteriores.

(41) Grupo Mi. Ob. cit., p. 187.

(42) Ibidem, p. 195.

(43) Cf. Hatzfeld, Helmut. **Estudios literarios sobre mística española**. Madrid, Gredos, 1976; p. 241.

(44) Grupo Mi. Ob. cit., p. 214.

(45) Por ejemplo, el inicio de "Traspié entre dos estrellas": "Hay gentes tan desgraciadas que ni siquiera? tienen cuerpo". Vallejo, César. **Obra poética**. México, Colección Archivos, 1989; p. 392.

(46) López Estrada, Francisco. **Métrica española del siglo**

XX. Madrid, Gredos, 1974; p. 33.

(47) Staiger, Emil. **Conceptos fundamentales de poética.** Madrid, Ed. Rialp., 1966; p. 69.

(48) López Estrada, Francisco. Ob. cit., p. [26].

(49) Ibidem, p. 28.

(50) Alarcos, Emilio. "Secuencia sintáctica y secuencia rítmica". En: **Elementos formales en la lírica actual.** Madrid, Universidad Internacional de Santander, 1967; pp. 11-12. (Se trata de un volumen colectivo).

(51) Quilis, Antonio. **Métrica española.** Barcelona, Ed. Ariel, 1989; p. [21].

(52) Ibidem, p. 52. ("Son versos de arte menor cuando contienen, como máximo, ocho sílabas", según Quilis).

(53) Ibidem, p. 26.

(54) Ibidem, p. 27.

(55) Ibidem, p. 63.

(56) Ibidem.

(57) Ibidem, p. 81.

(58) Véase nota 40.

(59) Cf. Lozano, Jorge et al. **Análisis del discurso.** Madrid, Cátedra, 1989; p. 188 (véase también el libro de Searle, J.R. **Actos de habla.** Madrid, Cátedra, 1980).

(60) Ibidem.

(61) Ibidem.

(62) Ibidem, p. 189.

(63) Jonathan Culler. Citado por Pozuelo, José María. **Teoría del lenguaje literario.** Madrid, Cátedra, p. 216.

(64) Eco, Umberto. **Lector in fabula.** Barcelona, Ed. Lumen, 1981; p. 74.

(65) Ibidem, p. 76.



CUARTO CAPITULO

DE LAS FIGURAS DEL DISCURSO AL SENTIDO

DE HABITACION EN ROMA

En el capítulo anterior se ha analizado el procedimiento retórico-figurativo de **Habitación en Roma** comparándolo con el de **Reinos** para verificar los matices distintivos que se desprenden del referido cotejo intertextual. Las metáboles se dan articuladas a la fluencia rítmica del poemario. No hay metáboles sin ritmo en la poesía de Eielson. El mencionado hecho llevó a formular que tanto las metáboles cuanto el ritmo del poemario plantean la poética de la **obra abierta**, aspecto ignorado por la crítica que se ha dedicado al estudio de la poesía de Eielson. En efecto, los análisis y las interpretaciones han obviado interrogarse sobre el sentido discursivo que se manifiesta en esta poesía. Constatando esa palmaria limitación, creemos pertinente abordar el

estudio del sentido de **Habitación en Roma.**

Nuestro análisis de **Habitación** quedaría incompleto si no nos preguntáramos acerca del sentido del poemario porque las metáboles (y, en particular, los metasememas) modifican el significado habitual de las palabras. Las metataxis, los metaplasmos y los metalogismos no tienen razón de ser sin el sentido que atraviesa el poemario de principio a fin. El sentido es una corriente continua a lo largo del poemario entendido como

> el conjunto orgánico de poemas cuyo ordenamiento obedece a una voluntad constructiva plasmada (1).

Pero no se puede hablar del sentido sin aludir a las variantes de interés filológico que tienen indiscutibles implicancias semánticas y se produjeron de una edición a la otra. Si olvidarámos este fenómeno, estaríamos tergiversando la voluntad constructiva, operante en **Habitación** y no llegaríamos a precisar, de manera certera, el sentido del discurso poético.

Existen múltiples razones para pensar que la voluntad constructiva cambió desde la primera edición de **Habitación** (en **Poesía escrita** de 1976) a la segunda (publicada en el volumen **Poesía escrita** de 1989). El poeta ha eliminado numerosos libros de poemas en la de 1989, que existían en la de 1976 y son: **Moradas y visiones del amor entero, Ayax en el infierno, El circo, naturaleza muerta, eros/iones,**

4 estaciones, canto visible y **papel** (2), pues consideró que eran textos muy primigenios o a veces vanos artificios expresivos que no siempre enriquecían el proyecto poético de su obra lírica completa. De otro lado, incorporó nuevos poemarios en la de 1989: **Noche oscura del cuerpo** (1955), **Ceremonia solitaria** (1964), **Arte poética** (1965) y **Ptyx** (1980).

En cuanto al libro **Habitación en Roma**, el poeta varió el dato concerniente al año de composición. En la de 1976 se daba la información de que había sido escrito en Roma entre 1951 y 1954; por el contrario, en la de 1989 se consigna que fue elaborado en 1952. Sin embargo, existen otras variantes aún más puntuales. En la de 1976 el poeta había incorporado el texto "Verbos" al poemario **Habitación en Roma** y luego en la de 1989 lo insertó en **Temas y variaciones**, porque consideró que la estructura y la orientación semántica del poema tenían mayor semejanza con las de textos de este último libro como "Nocturno" o "Variaciones sobre un tema de Jorge Guillén" (3). Asimismo, en la de 1976 todos los títulos de los poemas de **Habitación** estaban en minúsculas; en cambio, en la de 1989 se utilizó las mayúsculas. E inclusive el poema "albergo del sole" de la de 1976 cambió de nombre en la de 1989 para convertirse en "Albergo del Sole I".

Todo ello lleva a plantear que, sin lugar a dudas,

existe en la obra de Eielson una voluntad constructiva, vale decir, un

> hecho poético, objetivo, constante, que permanece en el texto como el texto mismo, porque es su orden, su estructura, sus distintos contenidos, sus "voces"...; la razón de su coherencia y sentido, (...) en suma. Tal voluntad constructiva plasmada ha sido también designada como Hablante (o Enunciador) Básico (...), y responde por los proyectos o supuestos estéticos e ideológicos del texto.
>
> El Hablante Básico de todo poemario supone una voluntad constructiva auctorial previa, que lo genera o produce materialmente, y a la cual se aproxima en mayor o menor grado (...)
>
> Entendemos, pues, por "poemario" el conjunto de poemas cuyo ordenamiento depende del Hablante Básico original (4).

Uno de los ligámenes medulares del poemario es el **sentido**. La crítica sobre la poesía de Eielson no ha estudiado el sentido como

> la particular corriente semántica que el hablante (en un proceso significativo intencional denominado significación) hace circular entre los signos y los enunciados del mensaje, cuyo sostén no es exactamente cada signo ni cada enunciado en particular, sino el conjunto textual por entero (5).

Cada poema remite a otro, cuando los dos forman parte de un conjunto llamado poemario. El sentido le asigna una:

> orientación semántica impresa por el discurso (por el Hablante Básico, más exactamente) al conjunto de signos y enunciados textuales (6).

Pero el sentido remite también a un proceso cognitivo clave en la relación entre emisor y receptor. Quiero decir que el sentido textual construye el conocimiento que el

emisor transmite al receptor. Y no hay conocimiento al margen de los hechos empíricos que en **Habitación en Roma** se desarrollan en el contexto de la modernidad.

A) WALTER BENJAMIN, LA TEORIA DE LA EXPERIENCIA Y EL CONCEPTO DE AURA

Es innegable que las peculiaridades de la experiencia cotidiana en la modernidad constituyen un hecho fundamental en **Habitación en Roma**. En el capítulo anterior observamos que, en el título del poemario, "Roma" quiere decir mundo tecnológico en el ámbito de la modernidad porque la presencia del cine ("sexo y acción/ heroísmo y pasión/ technicolor por doquier"), de la bomba atómica ("ardieran vuestras propiedades/ en un futuro silencio/ de uranio"), del mundo de las máquinas que domina al ser humano ("la noche devastadora es una máquina que brilla"), de las marcas de autos ("oh piadosos/ maquinarias de rodillas/ ante el gran dios fiat"), de la conquista espacial a través de los vuelos interplanetarios ("una astronave de oro/ una ecuación que avanza/ avanza/ avanza"), de la ciudad contemporánea (esta ciudad que beso día y noche/ como besaba lima en la niebla/ y luego besé parís/ y mañana besaré moscú/ nueva york y tokio/ londres y pekín"), de la sociedad de consumo (avisos luminosos/ para anunciar a dios

con insistencia/ con deslumbrantes criaturas/ de papel policromado/ que devoran coca-cola/ bien helada/ con espantosos remates/ de vestidos usados"), del trabajo en serie ("señores que sonríen y sonríen/ y operarios que trabajan y trabajan/ con miserables avenidas/ que huelen a ropa sucia"), configuran un universo ideológico que se sitúa en la modernidad desde un punto de vista cotidiano.

Para analizar ese rasgo de la escritura de **Habitación**, resulta pertinente desarrollar la teoría de la modernidad de Walter Benjamin que toma como punto de partida la reflexión sobre el concepto de experiencia. Así,

> para Benjamin todo conocimiento verdadero va unido irremediablemente a hechos empíricos, mientras que Kant había asentado el fundamento del conocimiento veraz sobre una experiencia que desde su inicio está supeditada a los a prioris trascendentales (7).

Benjamin considera que la modernidad, época de la reproductibilidad técnica, puede llevar consigo la muerte de la experiencia irrepetible. La copia reemplaza al original, la singularidad de la experiencia del individuo se pierde en la multiplicidad de experiencias repetibles y mecanizadas. La reproducción técnica entra, pues, en correlación con la reproducción de masas. El individuo deja de ser irrepetible y auténtico. Aquí, sin duda, cabe distinguir dos tipos de experiencias. A las experiencias del primer género las denominaremos **experiencias repetibles**

y automatizadas porque conducen al absurdo de la vida cotidiana, a la repetición mecánica de los gestos, a la cosificación del ser humano en el mundo moderno. A las del segundo tipo las llamaremos **experiencias irrepetibles** porque están orientadas a "consolidar el conocimiento en base a una experiencia sensible y pasajera" (8). Se trata de experiencias únicas que vinculan al individuo con la historia, al margen de la automatización reinante en el mundo moderno. Si predominan las experiencias automatizadas en el ámbito de la modernidad, entonces la experiencia singular y auténtica puede estar en trance de desaparecer, razón por la cual

> la experiencia empírica, pasajera e irrepetible que Benjamin elabora y se propone consolidar(...) es lo que permite ahora observar una noción de verdad que no sea ya mera representación en la conciencia trascendental, sino que esté unida a la realidad (9).

Pero para precisar aún más las particularidades de la experiencia irrepetible debemos referirnos a un concepto medular de la teoría benjaminiana sobre la modernidad: el **aura**. Benjamin afirma que

> incluso en la reproducción mejor acabada falta algo: el aquí y el ahora de la obra de arte, su existencia irrepetible en el lugar que se encuentra. En dicha existencia singular, y en ninguna otra cosa, se realizó la historia a la que ha estado sometida en el curso de su perduración (10).

Es decir, lo irrepetible queda sometido ante la

reproducción tecnológica que elabora innúmeras copias y, de ese modo, casi hace olvidar el original. No importa tanto, en la época de la reproductibilidad técnica, la existencia singular, sino más bien la masificada. El objeto artístico se torna en un artículo de consumo y, como paradigma más evidente, podemos citar el caso del cine. Una película puede tener múltiples copias y estar destinada a un consumo masivo; en cambio, una función de teatro es distinta cada día, no se presta a la reproductibilidad técnica: el actor vive cada día nuevamente su "drama". Benjamin señala que

> en la época de la reproducción técnica de la obra de arte lo que se atrofia es el aura de ésta. El proceso es sintomático: su significación señala por encima del ámbito artístico. Conforme a una formulación general: la técnica reproductiva desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición. Al multiplicar las reproducciones pone su presencia masiva en el lugar de una presencia irrepetible (11).

El **aura** le daba a la obra una función ritual: el del momento de la escritura como hecho irrepetible, por ejemplo. La escritura, así, actualizó la tradición que le dio auténtico sentido a su existencia. No hay ritual de la escritura sin tradición. Benjamin advierte que

> a medida que las ejercitaciones artísticas se emancipan del regazo ritual, aumentan las ocasiones de exhibición de sus productos (12).

Sin embargo, no sólo se tritura el **aura** sino también que la obra pasa a formar parte del mecanismo de otro tipo

de rituales. Interesa mucho que el cuadro pueda exhibirse en galerías y pueda venderse a cuantiosos precios. Se establecen relaciones de oferta y demanda entre los dueños de la galería y los compradores que adquieren el cuadro para lucirlo encima de su biblioteca llena de enciclopedias que se exhiben ante sus distinguidos visitantes.

El individuo vive en un mundo cotidiano, lleno de aparatos, de mecanismos, cuya articulación suele desconocer. Y casi se subordina al mecanismo, tiene que entrar, para poder sobrevivir, en el juego de las leyes del mercado, porque

> despojada de todo aparato, la realidad es en este caso sobremanera artificial, y en el país de la técnica la visión de la realidad inmediata se ha convertido en una flor imposible (13).

A.1) LA PERDIDA DEL AURA EN "FORO ROMANO"

No cabe duda de que el poema "Foro romano" plantea la problemática de la pérdida del aura en el contexto de la modernidad. El aura no es sólo "el aquí y ahora de la obra de arte" (14), la experiencia irrepetible, sino también que el aura se revela en el ámbito de la cotidianeidad. Así, Benjamin admite que

> conviene ilustrar el concepto de aura, que más arriba hemos propuesto para temas históricos, en

> el concepto de aura de objetos naturales. Definiremos esta última como la manifestación irrepetible de una lejanía (por cercana que pueda estar). Descansar en un atardecer de verano y seguir con la mirada una cordillera en el horizonte o una rama que arroja su sombra sobre el que reposa, eso es aspirar el aura de esas montañas, de esa rama. De la mano de esta descripción es fácil hacer una cala en los condicionamientos sociales del actual desmoronamiento del aura (15).

Lo cotidiano en "Foro romano" se manifiesta por el empleo de expresiones como "café con leche", "toco mi mesa de madera", "compruebo que la leche está helada", "claramente ahora el agua del lavabo", entre otras.

Pero esa presencia de lo cotidiano está íntimamente vinculada, como en la cita de Benjamin, a la tradición y la historia. Lo cotidiano no aparece, en "Foro romano", como un espacio que permita evadir el imponente eje de la historia, sino, por el contrario, como una esfera que dé la posibilidad al ser humano de tratar de recobrar sus vínculos con la tradición. Los siguientes versos son sumamente ilustrativos al respecto:

> abro los ojos y los brazos buscando un apoyo
> toco mi mesa de madera y la noche cae con violencia
> un relámpago apaga la luz del sol
> como la luz de una vela
> vuelvo a preguntar
> ¿el café con leche de hace siglos humea aún en el polvo?
> pero nadie me responde

La expresión "hace siglos" remite a una contextualización histórica y a un intento de recobrar los

lazos con la tradición, pues el yo poético más adelante afirma: "silbo canciones de hace mil años". Y anteriormente se había preguntado:

> yo le pregunto a quien me acompaña
> ¿cuántas horas he dormido?

Versos después se interrroga de la siguiente manera:

> ¿mi memoria es quizás tan inmortal como tu cuerpo
> cuando te desnudas ante mí
> tú que no eres sino pedazo de mármol
> montaña de polvo
> columna
> reloj de ceniza
> hueso sobre hueso que el tiempo avienta en mis ojos?

Es indudable que las palabras "siglos", "horas", "años", "memoria", "reloj", "tiempo" remiten al campo semántico de la temporalidad y, en el contexto del poema, a la historia y la tradición.

Sabemos que el aura se vincula con estas dos últimas porque las experiencias irrepetibles y pasajeras vinculan al individuo con la historia. Recordar tiene en el poema un valor ritual como para los griegos era ver una antigua estatua de Venus (16). En efecto, los griegos se enfrentaban así a la unicidad de la obra artística. Y sabemos que

> la unicidad de la obra de arte se identifica con su ensamblamiento en el contexto de la tradición. Esa tradición es desde luego algo muy vivo, algo extraordinariamente cambiante (17).

El yo poético afirma

claramente ahora el agua del lavabo
me recuerda mis primeros baños en el río
vagos rumores desnudos perfumes vientos

He ahí el acto de gozar del aura de los ríos, de los vientos. La tradición como algo vivo se expresa en el movimiento dialéctico de las aguas del río. Ya Heráclito había dicho que nadie se baña dos veces en el mismo río. Y el recuerdo quiere decir aquí tradición, memoria colectiva, pues el poeta siempre espera que alguien le responda y pueda compartir su incertidumbre.

Pero el aura se va perdiendo en el mundo moderno. Primero el poeta se pregunta: "¿el café con leche de hace siglos humea aún en el polvo?", y luego se contesta a sí mismo de contundente forma:

en la oscuridad me levanto y lo bebo
pero compruebo que la leche está helada
y el café encendido yace como el petróleo
a varios kilómetros bajo tierra
(...)
trato de recordar mi infancia con las manos
dibujo árboles y pájaros en el aire como un idiota
silbo canciones de hace mil años
pero otras columna de ceniza se desploma entre mis brazos
y mis manos se cubren cubiertas de repentinas arrugas

El yo poético está hablando del desmoronamiento del aura en el mundo moderno. El café se torna en un producto comercial (el petróleo) tan indispensable para el funcionamiento del mundo de las máquinas en el contexto de la modernidad. No es posible imaginar la gasolina sin el

petróleo. Es más, sin este último las máquinas difícilmente podría moverse. De otro lado, cuando se dice "a varios kilómetros bajo tierra" se hace referencia a la velocidad de las máquinas en el mundo moderno, pero una velocidad que podría estar asociada a la muerte por la alusión a la "ceniza" y las "repentinas arrugas". El yo poético procura mantener su aura ("trato de recordar mi infancia con las manos"), pero el desmoronamiento de la misma le causa profunda desolación.

A propósito de la destrucción de la embriaguez de la infancia, Benjamin distingue un tipo de experiencia, impuesta por el adulto y que significa "el absurdo de la vida, la brutalidad", y otro género de experiencia, esta vez soñadora que "no se deja avasallar por la resignación y la vulgaridad" (18). La primera presupone, en cierta forma, la pérdida del aura. En cambio, la segunda implica la lucha por recuperar la experiencia irrepetible y los lazos con la tradición y la memoria colectiva.

La desaparición del aura se produce en la época de la reproductibilidad técnica, donde el petróleo hace que las máquinas se reproduzcan interminablemente. El valor ritual del recuerdo, del acto de beber el café y rememorar la infancia se convierten en la acción de beber petróleo, de sentir el petróleo en los labios.

Pero el sentido no sólo se teje en el discurso poético

aislado, sino que los poemas establecen relaciones intertextuales, razón por la cual este poema se vincula semánticamente con el "Poema para leer de pie..." , donde se afirma: "oh piadosos/ maquinarias de rodillas".

A.2) LA FUNCION RITUAL DEL ARTE Y LA EPOCA DE LA REPRODUCTIBILIDAD TECNICA EN "AZUL ULTRAMAR"

Benjamin afirma que

> las obras artísticas más antiguas sabemos que surgieron al servicio de un ritual primero mágico. Es de decisiva importancia que el modo aurático de existencia de la obra de arte jamás se desligue de la función ritual. Con otras palabras: el valor único de la auténtica obra artística se funda en el ritual en el que tuvo su primer y original valor útil. Dicha fundamentación estará todo lo mediada que se quiera, pero incluso en las formas más profanas del servicio de la belleza resulta perceptible en cuanto ritual secularizado (19).

En esta cita se percibe fundamentalmente que, en primer lugar, el concepto de aura no puede ser entendido sin el de ritual mágico. Y, en segundo lugar, el ritual aunque secularizado se percibe en las formas estéticas más profanas.

En el poema "Azul ultramar" aparece con notoria insistencia el ritual cristiano secularizado en los primeros versos:

> meditérraneo ayúdame

ayúdame ultramar
padre nuestro que estás en el agua
del tirreno
y del adriático gemelo
no me dejes vivir
tan sólo de carne y hueso
haz que despierte nuevamente
sin haber nunca dormido

El yo poético cultiva el valor ritual del arte. Magia, arte y rito se dan fusionados en el universo semántico del poema. El Mediterráneo es visto como un Padre Nuestro, actualizándose, así, la secularización de los valores cristianos medievales en el mundo de la ciudad de la reproductibilidad técnica, donde adquieren primacía las máquinas y la violencia en la esfera de la cotidianeidad:

la noche devastadora
es una máquina que brilla
una astronave de oro
una ecuación que avanza
avanza
avanza
y caen mil puertas de carne y hueso
y yo que corro corro corro
sigo corriendo todavía

En esa ciudad, vista como un cuerpo, se ha perdido lo colectivo y parece reinar el individualismo. El yo poético busca la cotidianeidad colectiva, pero ésta se ha desmoronado en el universo de la ciudad moderna:

en dónde está
en dónde está
el corazón
de esta ciudad que es tu cuerpo
y es el mío
nuestro cuerpo
y nuestro río
nuestra iglesia

Univ. Nac. Mayor de San Marcos - Facultad Letras, Ciencias Humanas - BIBLIOTECA

y nuestro abismo?

Ciudad, cuerpo, río e iglesia configuran el campo semántico de la modernidad, donde se ha desmoronado el aura y el ritual mágico. La función ritual ha perdido importancia y, más bien, triunfa el valor exhibitivo del arte. El culto mágico cae y la sociedad de la reproductibilidad técnica establece sus dominios:

> esta ciudad con casas
> con restaurantes
> con automóviles
> con fábricas y cinemas
> teatros y cementerios
> y escandalosos
> avisos luminosos
> para anunciar a dios con insistencia
> con deslumbrantes criaturas
> de papel policromado
> que devoran coca-cola
> bien helada

Se trata del surgimiento de un nuevo ritual no mágico: el del mercado que determina los actos del individuo. Ese ritual tiene un nuevo dios: la máquina que se ajusta perfectamente a la reproductibilidad técnica. Los automóviles y los avisos luminosos se reproducen en serie, de acuerdo con las leyes de la oferta y la demanda. Se trata del triunfo de la **experiencia repetible** y automatizada sobre la **experiencia irrepetible**, asociada al aura. En la sociedad de masas no importa mucho el original, sino, más bien, la copia y la reproducción. El mecanismo destaca con particular fuerza e invade el terreno de la

vida cotidiana del individuo. Destaca principalmente la difusión del cine en la sociedad de la reproductibilidad técnica. El cine adquiere, en este caso, un valor exhibitivo. Benjamin remarca que la obra de arte

> en los tiempos primitivos, y a causa de la preponderancia absoluta de su valor cultual, fue en primera línea un instrumento de magia que sólo más tarde se reconoció en cierto modo como obra artística; y hoy la preponderancia absoluta de su valor exhibitivo hace de ella una hechura con funciones por entero nuevas entre las cuales la artística --la que nos es consciente-- se destaca como la que más tarde tal vez se reconozca en cuanto accesoria. Por lo menos es seguro que actualmente la fotografía y además el cine proporcionan las aplicaciones más útiles de ese conocimiento (20).

Resulta imprescindible enunciar algunas características fundamentales del cine para continuar el análisis del poema "Azul ultramar". Así, Benjamin dice que

> el actor de teatro presenta él mismo en persona al público su ejecución artística; por el contrario, la del actor del cine es presentada por medio de todo un mecanismo (...) Al cine le importa menos que el actor represente ante el público un personaje; lo que importa es que se represente a sí mismo ante el mecanismo (21).

El actor de teatro representa cada función su "drama"; por el contrario, el actor de cine interpreta su papel pero a través de la mediación de un mecanismo tecnológico. En realidad, el actor de cine representa ante una máquina:

> por primera vez --y esto es obra del cine-- llega el hombre a la situación de tener que actuar con toda su persona viva, pero renunciando a su aura. Porque el aura está ligada a su aquí y ahora. Del aura no hay copia (...) Lo peculiar del rodaje

> cinematográfico consiste en que los aparatos ocupan el lugar del público. Y así tiene que desaparecer el aura del actor y con ella la del personaje que representa (22).

Leamos los siguientes versos de "Azul ultramar":

> sexo y acción
> heroísmo y pasión
> technicolor por doquier
> con elegantes
> señores que sonríen y sonríen
> y operarios que trabajan y trabajan

Las frases reiterativas son testimonio de la reproductibilidad técnica. También la rima entre "acción" y "pasión", que asocia dos términos del lenguaje del cine. Los señores han perdido su aura y sonríen ante el rodaje cinematográfico. Actúan ante la máquina. La sonrisa se ha convertido en una **experiencia repetible, automatizada,** asimismo el trabajo en serie de los operarios que, como en una película de Chaplin, se dedican a ajustar una tuerca durante horas interminables. El technicolor ha triturado el aura, el aquí y el ahora, la **experiencia irrepetible.** El acto sexual y el heroísmo como experiencias irrepetibles quedan desmoronados, de la misma manera como queda triturada el aura. Se convierten en mecanismos, en actos automatizados, cuyo valor exhibitivo mata el ritual mágico de la experiencia irrepetible del individuo.

El cine, en el poema "Azul ultramar, es una industria destinada a cautivar la atracción del público. El cine utiliza una maquinaria y

> son necesidades elementales de la maquinaria las que desmenuzan la actuación del artista en una serie de episodios montables (23).

Es necesario poner de relieve cómo la sociedad de la reproductibilidad técnica necesita del montaje para subsistir. Así en "Azul ultramar" pone en funcionamiento los restaurantes, los automóviles, los cinemas, los avisos luminosos, las deslumbrantes criaturas, la coca-cola y el cine comercial que destacan una realidad artificial, construida sobre la base de la idea de mercado como principio ineludible para el desarrollo de los individuos. En última instancia, el yo poético responde con una actitud crítica. Ironiza esa realidad artificial y prefiere la naturalidad del sonido de su corazón:

> mi corazón mi saxofón
> mi saxofón mi corazón
> mi coraxón mi saxozón

A.3) LA PÉRDIDA DEL AURA EN "CAPELLA SIXTINA"

En "Azul ultramar" observamos cómo se configura una realidad artificial que tritura el aura. En "Capella Sixtina" hay una descripción de personas, cuyos gestos automatizados siguen la norma impuesta por la modernidad:

> hay personas
> correctamente vestidas de gris
> con camisa y corbata ciertamente

que a duras penas son personas
(...)
personas que se arrodillan
ante sus pantorrillas
y sus inmensos traseros encendidos

Las palabras "camisa", "corbata" y "correctamente" actualizan el campo semántico de la elegancia normativa. El yo poético nuevamente contesta con una actitud un tanto irónica y califica a esas personas de

antropófagos sin dientes
que ya no muerden sino admiran
sobre la pantalla atroz de la sixtina
en la carnicería final del bounarroti
el sangriento banquete de un magnate
o una película en colores
sobre hiroshima

La obra de Miguel Angel Bounarroti tuvo un valor ritual-mágico. La "Capella Sixtina" fue decorada como un homenaje al ritual cristiano. Pero ahora la expresión "pantalla atroz de la sixtina" revela que la Sixtina es vista a través de un mecanismo: la máquina filmadora de una "película en colores". La "Capella Sixtina" se ha convertido en una reproducción, en una imagen automatizada. De ahí la alusión al cruento festín de un magnate ínntimamente vinculado a la película sobre Hiroshima.

Por su valor exhibitivo y comercial, el cine y la fotografía en la modernidad han reemplazado a la pintura. El cine comercial, por ejemplo, cultiva grandes públicos. Y sobre todo se articula a la dinámica de la oferta y la demanda. Hiroshima es aquí un significante sugestivo.

Quiere decir guerra, bomba atómica, época del fascismo. Comentando un manifiesto de Marinetti, Benjamin señala que

> la estética de la guerra actual se le presenta (a Marinetti) de la manera siguiente: mientras que el orden de la propiedad impide el aprovechamiento natural de las fuerzas productivas, el crecimiento de los medios técnicos, de los ritmos, de las fuentes de energía, urge un aprovechamiento antinatural (...) La guerra imperialista es un levantamiento de la técnica, que se cobra en el **material humano** las exigencias a las que la sociedad ha sustraído su material natural. En lugar de canalizar ríos, dirige la corriente humana al lecho de sus trincheras; en lugar de esparcir grano desde sus aeroplanos, esparce bombas incendiarias sobre las ciudades; y la guerra de gases ha encontrado un medio nuevo para acabar con el aura (24).

Los antropófagos admiran grotescamente la carnicería de una guerra y evidencian una sociedad de masas, donde el individuo se convierte en un ente repetible que ha perdido su estilo, su actitud crítica. Nuevamente la **experiencia automatizada** triunfa sobre la **experiencia irrepetible**. Estos antropófagos parecen fantoches vestidos de gris que están fabricados en serie. Se trata, pues, de la cosificación tan típica de la sociedad moderna. El hombre pierde la posibilidad de crear la realidad a través de la praxis. Y se convierte en un objeto, cuyos gestos son manejados a su antojo por los tentáculos de la sociedad de consumo. Obsérvese el valor exhibitivo de la película sobre Hiroshima que tritura el aura, liquida el lado irrepetible del ser humano. Los mecanismos se imponen y el individuo

admira la obra de Miguel Angel pero a través de una máquina filmadora que sirve de intermediaria.

A.4) EL AURA EN EL "POEMA PARA LEER DE PIE EN EL AUTOBUS ENTRE LA PUERTA FLAMINIA Y EL TRITONE"

En este poema se manifiesta el intento de recuperar el ritual de la escritura que liga al individuo con la tradición y la historia. Pero ese fenómeno se percibe en el contexto de la modernidad:

puedo escribir así
sobre ti
y sobre mí
y nada más
y las calles doradas
de roma
y tú y yo
y nada más
y qué más puede haber
de tú y yo
y los ojos celestes
de roma además
pero qué inútil
tanta luz
entre dos

Las expresiones "calles doradas" y "ojos celestes" actualizan el campo semántico de la luminosidad que amenaza la intimidad de los amantes. Uno de los mecanismos más sutiles que emplea la modernidad para controlar la actitud crítica del individuo es despersonalizar su subjetividad y convertirla a esta última en un número de un archivo del

engranaje de la modernidad. Aquí tiene su lugar la pérdida del aura. La experiencia del individuo se automatiza siguiendo los dictámenes de los poderosos engranajes de la modernidad. El gesto espontáneo se convierte en un mecanismo y, de ese modo, se advierte la primacía de la experiencia automatizada sobre la irrepetible. En otras palabras, se tritura el aura:

> y qué harían ustedes
> qué harían
> si tuvieran una pierna
> en lugar de nariz
> y caminaran con ella
> día y noche al pie del tíber
> pidiendo limosna a las nubes
> desenterrando objetos llameantes
> buscando a dios entre las patas
> de una mesa
> qué harían
> a ver
> qué harían entonces
> seres con rabo
> que la sombra ha pisoteado
> respondan temerosos
> oh piadosos
> maquinarias de rodillas
> ante el gran dios fiat
> si todo desapareciera bruscamente
> por el ojo de la cerradura
> del hotel ripetta
> o ardieran vuestras propiedades
> en un futuro silencio
> de uranio

Por la presencia de la palabra "rabo", "patas", resulta pertinente hablar del campo semántico de la animalidad. Asimismo, las expresiones "maquinarias", "dios", "dios fiat" actualizan el campo semántico del maquinismo. Un tercer campo semántico es el de la

tecnología nuclear (o la relacionada, grosso modo, con la bomba atómica) por el funcionamiento de los vocablos "ardieran", "futuro", "desapareciera", "bruscamente" y "uranio". Por la interrelación de "pierna","nariz" y "rodillas", creo importante mencionar el campo semántico del cuerpo. También observamos el campo semántico de la violencia, debido al empleo de palabras como "temerosos", "pisoteado", "desapareciera" y "bruscamente". Otro campo semántico muy importante es el de la cotidianeidad, pues observamos el funcionamiento de unidades lexicales como "mesa", "cerradura" y "hotel".

En efecto, la pérdida del aura se produce por la acción de la violencia del maquinismo y la tecnología nuclear en el ámbito de la cotidianeidad corporal del individuo. Foucault afirma que

> el poder se ha introducido en el cuerpo, se encuentra expuesto en el cuerpo mismo (...) nada es más material, más corporal que el ejercicio del poder (25).

Es en el cuerpo donde se siente los efectos del discurso del poder. Sin duda,

> el cuerpo se ha convertido en el centro de una lucha entre el niño y las instancias de control. La sublevación del cuerpo sexual es el contraefecto de esta avanzada. ¿Cómo responde el poder? Por medio de una explotación económica (y quizás ideológica) de la erotización (26).

En el poema el yo poético siente los efectos del poder en su propio cuerpo:

no tengo nada
nada que ofreceros
esta es la realidad
mi vida es humo
humo mi casa
y mis amigos
no reconozco
las dos huellas de mis pies
ni mis rodillas
en la arena

Los tres últimos versos materializan la pérdida del aura que vincula al hombre con la tradición. La experiencia irrepetible decae y va ganando terreno la experiencia automatizada y cuantificada, de ahí la alusión a la prostituta del Hotel Ripetta:

¿recuerdas pobre jorge?
a la puta del hotel
ripetta
creyendo que era celeste
ella también
magnitud ígnea
meteoro cuya caída
es el perfume
cuya memoria
es la memoria
de una joven en el trigo
y no era sino un hocico
pintado
dos bolsas de trapo
tres bolsas de trapo
seis bolsas de trapo
y un estómago sonoro

Aquí observamos el campo semántico de la historia por la presencia de palabras como "recuerdas", "memoria" (en dos ocasiones). De la misma manera, existe el campo semántico del cuerpo animal por el funcionamiento de los vocablos "hocico" y "estómago". Un tercer campo semántico

es el de las cantidades, debido a la presencia de los numerales "dos", "tres" y "seis".

Es indudable que la prostituta ha perdido el recuerdo de ser una joven en el trigo. Ella ha perdido su aura para ser ahora un animal cuantificado por los engranajes de la modernidad. Pero el yo poético también ha perdido su aura y no se adapta a la sociedad de la reproductiblidad técnica:

> no sirvo para nada
> ni para conversar
> conmigo mismo
> ni para devorar
> la televisión
> o el cine
> no sirvo para nada
> no soy nada

En este caso, vemos una insistencia en que el yo poético no se adapta a la cultura audiovisual, es decir, no asimila ni la televisión ni el cine. Ya hemos visto que la maquinaria del cine comercial suele reducir los actos a una serie de episodios que facilitan una operación de montaje:

> se trata sobre todo de la iluminación, cuya instalación obliga a realizar en muchas tomas, distribuidas a veces en el estudio en horas diversas, la exposición de un proceso que en la pantalla aparece como un veloz decurso unitario. Para no hablar de montajes mucho más palpables. El salto desde una ventana puede rodarse en forma de salto desde el andamiaje en los estudios y, si se da el caso, la fuga subsiguiente se tomará semanas más tarde en exteriores. Por lo demás es fácil construir casos muchísimo más paradójicos. Tras una llamada a la puerta se exige del actor que se

> estremezca. Quizás ese sobresalto no ha salido tal y como se desea. El director puede entonces recurrir al estratagema siguiente: cuando el actor se encuentre ocasionalmente otra vez en el estudio le disparan, sin que él lo sepa, un tiro por la espalda (27).

Sin embargo, en el poema "servir" equivale a "ser". Es decir, el individuo que no sirve para algo, no es nada. En el ámbito de la modernidad el individuo tiene que servir a la mantención del engranaje, donde lo utilitario hace que los gestos se tornen en acciones automatizadas. El poeta no se adapta a esa dinámica, pues el lado ritual de la creación artística no se asimila al juego de la oferta y la demanda. El poema no es una mercancía, no tiene valor de cambio. No obstante, el yo poético desea reconstruir su historia desde un presente imaginario:

> (yo no sé por qué
> mi madre hablaba siempre
> de mi padre
> como de un caballo
> grande y silencioso
> como un perro
> o de un perro grande
> y silencioso
> como caballo
> la verdad es que mi padre
> era tan alto
> y encendido
> que me era difícil mirarlo
> y cuando lo miraba
> me caía el sol en la garganta)

Esta experiencia infantil se desmorona en el presente imaginario. El aura no puede ser recuperada. En efecto, la embriaguez del recuerdo infantil queda liquidada en el

universo de la modernidad, pues el yo poético afirma de inmediato:

pero de nada sirve
de nada sirve escribir
siempre sobre sí mismo

A.5) EL CUERPO Y EL AURA EN "VIA VENETTO"

Hemos visto cómo el cuerpo sufre los efectos del discurso del poder. Este mismo proceso, aunque con matices diferenciales, se manifiesta en "Via Veneto".

En realidad el cuerpo constituye per se una experiencia irrepetible. No se puede reemplazar el cuerpo del individuo. Y la muerte del cuerpo es también una experiencia que se produce sólo una vez. La muerte como suceso no se puede reiterar dos veces. Ella puede ser sólo una vez. Por eso, cada uno vive su muerte sólo una vez.

En cambio, los productos comerciales (la vestimenta, por ejemplo) sí constituyen objetos que se articulan a la reproductibilidad técnica. Estos artefactos se fabrican en serie. Más que de un acto creativo, es necesario hablar, en este último caso, de la producción de bienes materiales.

Leamos los versos de "Via Veneto":

me pregunto
si verdaderamente
tengo manos
si realmente poseo
una cabeza y dos pies

y no tan sólo guantes
y zapatos y sombrero
y por qué me siento
tan puro
más puro todavía
y más próximo a la muerte
cuando me quito los guantes
el sombrero y los zapatos
como si me quitara las manos
la cabeza y los pies

La pregunta que se hace el yo poético es si verdaderamente tiene el aura. Las manos, la cabeza y los pies son objetos irrepetibles. Por el contrario, los guantes, los zapatos y el sombrero son artefactos, mecanismos que están sujetos a la dinámica de la producción, distribución y consumo de los bienes materiales.

El yo poético duda de la presencia de su cuerpo. Aquí, sin duda, el cuerpo es un significante de pureza. La presencia de su vestimenta le sugiere la ausencia de sus partes corporales como la cabeza y los pies. El poeta desea recuperar su pureza, su desnudez natural, el contenido ritual de su cuerpo; sin embargo, parece que el zapato hubiera sustituido al pie, y el sombrero, a la cabeza. Estar cercano a la muerte es encontrarse próximo a una experiencia irrepetible, pero la automatización de los engranajes y mecanismos de los productos comerciales hacen que el poeta casi confunda su pie con un zapato.

El hablante anhela recuperar el aura pero no puede.

Parece estar incorporado, sin saberlo, a una serie de mecanismos de la modernidad. Lucha, a través de la reflexión crítica, para recobrar su pureza. Pregunta para que el lector se haga la misma pregunta. Duda de la posición de sujeto de un supuesto saber.

Por su parte, la muerte tiene un alto contenido polisémico en el poema. No sólo es una experiencia irrepetible, también es el fin de la existencia.

El aura queda, pues, triturada por el mecanismo. ¿Cómo recobrar una experiencia si se duda de la propia racionalidad y del propio cuerpo?

A.6) LA MUTILACION DEL AURA EN EL "POEMA PARA DESTRUIR DE INMEDIATO SOBRE LA POESIA LA INFANCIA Y OTRAS METAMORFOSIS"

En este texto vemos un proceso de transformación que es consecuencia de la desaparición del aura en el mundo moderno:

damas y caballeros
las ventanas abiertas
ya no dan al cielo
como hace tanto tiempo
ni la pálida luna
que todos conocimos
alumbra el corazón
de los pastores
una pared muy alta

de cemento ciertamente
y una columna de humo
ocupan el lugar
que antes ocupaban
la pálida luna
leopardiana
y la retama

Aquí existe el campo semántico de la sociedad industrial por la presencia de las palabras "pared", "columna", "humo". Asimismo, tenemos el campo semántico de la naturaleza que se actualiza en el funcionamiento de las palabras "cielo", "luna", "pastores" y "retama". Hay también el campo semántico de lo humano, debido al empleo de unidades lexicales como "damas", "caballeros", "pastores" y "corazón".

La oposición entre un pasado y un presente imaginados por el yo poético, equivale respectivamente a la presencia y a la ausencia del aura. Contemplar "la pálida luna leopardiana" vincula al hombre con la tradición y la historia, porque se da en un aquí y en un ahora. La luna tiene un carácter ritual, mágico. Por el contrario, la "columna de humo" instaura la trituración del aura en el mundo moderno. Se trata de la sociedad de la reproductibilidad técnica, de la fabricación de las mercancías en serie. La "pálida luna leopardiana" es un elemento original; en cambio, el humo de las fábricas revela la producción en serie y el trabajo incesante de los operarios, como el poeta ya lo había dicho en "Azul

ultramar": "señores que sonríen y sonríen/ y operarios que trabajan y trabajan".

En el poema objeto de análisis, se afirma de inmediato:

> lo burgueses dicen
> es horrible
> la municipalidad
> no defiende nuestra luna
> nuestro cielo
> nuestras nubes
> (...)
> no comprendo
> quien fundó la luna
> sobre roma
> fabricó el humo
> el cemento y la mierda
> perdonen la grosería

Aquí se manifiesta la relación entre la cultura ("la pálida luna leopardiana") y la barbarie de la técnica. Walter Benjamin afirma al respecto que

> Jamás se da un documento de cultura sin que lo sea a la vez de la barbarie. E igual que él mismo no está libre de barbarie, tampoco lo está el proceso de transmisión en el que pasa de uno a otro (28).

El universo ficcionalizado en el poema de Eielson hace un tránsito de la cultura a la barbarie, desde la contemplación del cielo a la fabricación del humo, desde la creación del poeta Leopardi al acto más bien institucional de fabricar las mercancías.

Pero el yo poético también anhela reconstruir la historia personal de su infancia en el Perú. Benjamin advierte que

> articular históricamente lo pasado no significa conocerlo "tal y como verdaderamente ha sido". Significa adueñarse de un recuerdo tal y como relumbra en el instante de un peligro (29)

Por su parte, Jacques Lacan afirma que

> la historia no es el pasado. La historia es el pasado historizado en el presente, historizado en el presente porque ha sido vivido en el pasado (30).

En efecto, la reconstrucción del pasado se realiza desde el presente. El "instante de un peligro", al que alude Benjamin, constituye el momento de un presente, desde donde se reconstruye el pasado. Benjamin critica al historiador que desea conocer el pasado tal y como verdaderamente ha sido. De ese modo, plantea que al individuo le incumbe, por el contrario, "fijar una imagen del pasado tal y como se le presenta de improviso" (31).

De otro lado, Lacan pone de relieve la diferencia entre la historia y el pasado. La historia es reconstrucción discursiva; en cambio, el pasado tal y como se vivió es inaprensible. Lacan habla del sujeto como posición discursiva y dice que

> el sujeto reviva, rememore, en el sentido intuitivo de la palabra, los acontecimientos formadores de su existencia, no es en sí tan importante. Lo que cuenta es lo que reconstruye en ellos (32).

En el poema leemos los siguientes versos:

> (recuerdo los veranos
> de mi infancia en el perú
> recuerdo una puerta de madera

un grupo de caballos empapados
y la luz de un lamparín
en el ocaso
(...)
pero no recuerdo bien
a qué hora
un torbellino de ceniza
me arrebató todo eso

El yo poético reconstruye un fragmento de su historia personal. Destaca el campo semántico de la cotidianeidad por el funcionamiento de las unidades lexicales "puerta", "madera", "lamparín" y "perú". Asimismo, tenemos el campo semántico de la muerte que se actualiza a través del empleo de las palabras "ocaso" y "ceniza". Un tercer campo semántico es el de la temporalidad, debido a la utilización reiterada de los vocablos "recuerdo", "verano", "infancia" y "hora".

En efecto, el yo poético quiere recuperar su aura ligada a su vivencia en el Perú, sin embargo, el impacto modernizador de Roma tritura el aura porque

amanecer es horrible
en estas condiciones
cada catre de hierro
es mi condena
cada silla de madera
una tortura
cada puerta que se cierra
una hecatombe

Aquí observamos la aparición del campo semántico de la violencia, pues el poeta pone de relieve los vocablos "horrible", "condena", "tortura" y "hecatombe".

En Roma prepondera lo utilitario; en Perú tenía mayor

primacía el juego y la imaginación: "la pelota que yo arrojaba/ al cielo gris de lima". La racionalidad utilitaria liquida el **homo ludens** en el universo de la modernidad. Los "vecinos" de Roma no comprenden la alegría lúdica del yo poético:

> y es tan grande mi alegría
> que se despiertan los vecinos
> con un balde de agua fría
> puesto que a nadie se le ocurre
> que fumar un cigarrillo
> estornudar o sonreír
> o llorar entre las flores
> sea sólo de alegría

En este poema se manifiesta la eliminación del aura en la Roma de la modernidad. El yo poético desea recuperar los instantes de su infancia en el Perú, pero la violenta cotidianeidad hace caer la puerta de madera de la infancia, y entonces triunfa paulatinamente los valores utilitarios en la sociedad de la reproductibilidad técnica, donde los "vecinos" de Roma forman parte del engranaje de la sociedad de masas que no comprende el estilo de vida del yo poético. Los "vecinos" agreden al individuo que mantiene la actitud crítica en relación a la praxis fetichizada del mundo moderno que transforma las relaciones entre los hombres en relaciones entre mercancías. Esa praxis fetichizada quiere despersonalizar la subjetividad del individuo, reduciendo su particularidad irrepetible (cada ser humano es único) a un conjunto de comportamientos aprendidos de memoria,

liquidando así la posibilidad de una experiencia distinta y cuestionadora de los paradigmas cognitivos que son el sustento del discurso del poder.

A.7) ANALISIS DE "JUNTO AL TIBER LA PUTREFACCION EMITE DESTELLOS GLORIOSOS"

En este poema observamos el desmoronamiento del aura y la consiguiente pérdida de la plenitud de la escritura. Se habla de la predominancia de los valores cuantitativos en la sociedad de la reproductibilidad técnica. Así, leemos los siguientes versos:

heme aquí juntando
palabras otra vez
palabras aún
versos dispuestos en fila
que anuncian brillantementemente
con exquisita fluorescencia
el nausabundo deceso del amor
del amor
millares y millares
de palabras escritas
en un water-close

Vemos el funcionamiento del campo semántico de la luminosidad por la presencia de las palabras "brillantemente", "fluorescencia". También tenemos el campo semántico del lenguaje, pues hay el empleo de los términos "palabras", "versos" y "escritas". Un tercer campo semántico es el de la muerte que se actualiza en la

utilización de vocablos como "nauseabundo", "deceso" y "amor". Del mismo modo, actúa el campo semántico de las cantidades en la interrelación contextual de las unidades lexicales "millares", "palabras" y "water-close".

La sociedad de la reproductibilidad adquiere connotaciones grotescas. En efecto, lo grotesco alude a lo deforme, lo feo, lo desarmónico, lo incompleto, entre otras particularidades. El poeta incorpora lo feo, acumula imágenes de contenido escatológico en el discurso para representar el mundo de la modernidad:

> cómo puedo yo escribir
> y escribir tranquilamente
> (...)
> y no salir gritando
> por los barrios horrendos
> de roma
> y lamer las llagas de un borracho
> desfigurarme la cara
> con botellas rotas
> y dormir luego en la acera
> sobre los excrementos tibios
> de una puta o un pordiosero

El yo poético anhela recuperar el aura, la experiencia irrepetible en una ciudad donde los valores cuantitativos imperan. Se trata de reactualizar la "maravilla" de una experiencia que reencuentra al hombre con la historia y la tradición ("un mosquito que aparece/ cada siglo en el cenit") al pie del río y así recobrar el valor ritual del arte, superando el paradigma de modernidad que sustenta una racionalidad utilitarista:

pero si algún día
un instante junto al tíber
sin un ruido
ni un silbido
ni una nube
ni una mosca
al pie del río
(...)
se levanta en mí un sollozo
¡oh maravilla!
semejante a una montaña
o a un mosquito que aparece
cada siglo en el cenit
aquel día
yo os lo juro
arrojaré al canasto
el universo entero
renacerá el amor
entre mis labios resecos

La expresión "al pie del río" manifiesta un contenido ritual-mágico. El sollozo se iguala a una montaña. Hay el culto al amor, al silencio contemplativo. Se trata de una experiencia cotidiana y auténtica que no admite copia ni reproducción. La atmósfera descrita revela la unicidad de la experiencia cotidiana en oposición al lado grotesco de la vida de la prostituta, cuyas experiencias se tornan en actos automatizados y mecánicos, donde predomina el valor exhibitivo. No cabe duda de que la prostituta ha perdido la relación ritual con su cuerpo, el cual se ha convertido en una mercancía que puede ser reproducida en el mundo moderno de la ausencia del amor. En cambio, el yo poético conserva la relación ritual con su cuerpo. De ese modo, desea el renacer del amor y del aura para superar dialécticamente las contradicciones de la modernidad.

B) KAREL KOSIC, LA EXPERIENCIA COTIDIANA Y EL MUNDO DE LA PSEUDOCONCRECION

Del mismo modo que Benjamin, hay otro autor que también enuncia su teoría del mundo moderno poniendo de relieve el universo de la cotidianeidad. Hemos visto cómo el aura se manifiesta en la cotidianeidad de los hombres y de qué manera la racionalidad utilitarista, en la sociedad de la reproductibilidad técnica, tritura el aura.

Karel Kosic habla de una metafísica de la vida cotidiana, tomando como punto de partida la distinción entre el mundo de la apariencia y el mundo de la realidad. En efecto, el mundo de la apariencia está determinado en la modernidad por la praxis utilitaria y cotidiana de los hombres. Se trata de una práctica fetichizada, donde las relaciones entre los hombres se convierten en relaciones entre cosas. Estamos refiriéndonos, pues, a la fetichización de la mercancía en el mundo moderno. Allí todo se convierte en utilitario. Kosic afirma que el individuo

> maneja el teléfono, el automóvil, el interruptor eléctrico, como algo ordinario e indiscutible. Sólo una avería le revela que él existe en un mundo de aparatos que funcionan, y que forman un sistema internamente vinculado cuyas partes se condicionan entre sí. La avería demuestra que el aparato o mecanismo no es una cosa singular, sino una pluralidad, que el auricular carece de valor

> sin el micrófono, y lo mismo el micrófono sin el cable, o el cable sin la corriente eléctrica, ésta sin la central eléctrica y la central sin el carbón (materia prima) y las máquinas (...)
>
> El ocuparse como trabajo abstracto crea en su aspecto fenoménico un mundo utilitario también abstracto, en el que todo se vuelve aparato utilitario. En este mundo, las cosas no poseen significado independiente ni existencia objetiva, sino que adquieren una significación sólo con respecto a su propia manejabilidad (33).

El mundo de la apariencia constituye un conjunto de fenómenos que asume un aspecto natural y deviene, así, en el mundo de la pseudoconcreción, compuesto por el universo de la praxis fetichizada de los individuos y el de

> los objetos fijados, que dan la impresión de ser condiciones naturales, y no son inmediatamente reconocibles como resultado de la actividad social de los hombres (34).

El pensamiento dialéctico quiere llegar a precisar la estructura del mundo de la realidad, no se queda en la mera apariencia, quiere llegar a la esencia de las cosas y, para ello, procede a

> la destrucción de la pseudoconcreción como método dialéctico crítico, gracias al cual el pensamiento disuelve las creaciones fetichizadas del mundo cosificado e ideal (35).

Para Kosic el mundo de la realidad es creación del hombre social e histórico en un contexto que es también social e histórico. Y es producto de la praxis humana que se sitúa en el eje de la tradición. Según Kosic,

> uno de los principios esenciales del arte moderno, de la poesía y el teatro (...) es la "violencia" que ejerce sobre la cotidianidad, la destrucción

de la pseudoconcreción (36).

Pero Kosic no cae en una visión mecanicista y antidialéctica que considera al arte como un mero reflejo de la base económica. Pensadores como Plejanov creían que la literatura era un representación más o menos directa de los condicionamientos socio-económicos (37), olvidando, así, los principios inherentes del arte. Para Kosic, la poesía

> no es una realidad de orden inferior a la economía; es también una realidad humana, aunque de otro género y de forma diversa, con una misión y un significado distintos. La economía no genera poesía, ni directa ni indirectamente, ni mediata ni inmediatamente; es el hombre el que crea la economía y la poesía como productos de la praxis humana (38).

B.1) LA PSEUDOCONCRECION EN "ELEGIA BLASFEMA PARA LOS QUE VIVEN EN EL BARRIO DE SAN PEDRO Y NO TIENEN QUÉ COMER"

Al inicio del poema la interrelación de las unidades lexicales "pared", "milagroso" y "eternidad" actualizan el campo semántico de la religiosidad. A él se incorpora el campo semántico de la animalidad por el funcionamiento de palabras como "animal", "hocico", "bestia", "plumas", "alas" , entre otras. Un tercer campo semántico es el de la iglesia, pues es recurrente el empleo de expresiones como "San Pedro", "pared", "cielo" e "infierno". Un cuarto

campo semántico es el de la violencia cotidiana por la presencia de términos como "ensangrentada", "amarrados", "acuchillada". Un quinto campo semántico es el de la comercialización, que destaca en el empleo de palabras como "vendedores", "ramera", "estampas", "souvenirs" y "postal".

El texto poético no refleja la realidad. Produce efectos de realidad. En efecto, la realidad es otro texto con el cual el discurso poético puede establecer relaciones intertextuales. **Habitación** se sitúa en Roma. Sabemos que en el texto de la realidad, San Pedro de Roma es la iglesia que se encuentra a orillas del río Tíber y al lado del Vaticano. En **Habitación**, con elementos profundamente disímiles, también se alude al Tíber: "qué harían/ si tuvieran una pierna/ en lugar de una nariz/ y caminaran con ella/ día y noche al pie del tíber". Sin embargo, debemos respetar la autonomía del arte y no plantear que el discurso poético es un puro reflejo del texto de la realidad.

La "Elegía blasfema..." aborda el tema del papel de la iglesia en el mundo moderno. En **Habitación** se habla frecuentemente de la iglesia. Por ejemplo, se afirma en "Poema para leer de pie...": "ardieran vuestras propiedades/ en un futuro silencio/ de uranio/ o llovieran carne y huesos/ en el vaticano". En "Azul ultramar se dice de modo contundente: "en dónde está/ el corazón/ de esta

ciudad que es tu cuerpo/ y es el mío/ nuestro cuerpo/ y nuestro río/ nuestra iglesia y nuestro abismo?". Asimismo, hay un poema que lleva por título "Capella Sixtina", donde se alude a la obra de Miguel Angel Bounarrotti. El sentido, pues, es una corriente continua que atraviesa el poemario y establece relaciones intertextuales entre los diversos poemas.

La "Elegía blasfema..." está dedicada a los pobres del barrio de San Pedro. En los primeros versos, la pared representa a la iglesia como institución; los señores míos, a los funcionarios que ejercen el poder:

> señores míos
> por favor
> traten de comprender
> detrás de esa pared tan blanca
> no hay nada
> pero nada
> lo cual no quiere decir
> que no haya cielo
> o no haya infierno
> sería como confundir el sol
> con un silbido
> o con el propio cigarrillo

El yo poético no niega la existencia del infierno y, por ello, no se enfrenta a la doctrina de los evangelios, sino que critica el lujo de la iglesia fundada por San Pedro que contrasta con la enorme pobreza de la gente que vive en el barrio llamado paradójicamente de San Pedro. La expresión "no hay nada" quiere decir no hay solidaridad hacia los pobres.

El "animal tan fabuloso" representa al saber de la iglesia romana, que ha perdido los lazos con la enseñanza de Cristo de difundir el evangelio a los pobres:

> pero que detrás de esa pared tan blanca
> circule un animal tan fabuloso
> arrastrando según dicen
> siempre radiante
> siempre enjoyado
> un manto de cristal siempre encendido
> y que su vivir sea tan brillante
> que ni la vejez
> ni la soledad
> ni la muerte
> amenacen su plumaje
> no lo creo

Cabe mencionar el campo semántico del lujo, debido al funcionamiento de las unidades lexicales "fabuloso", "radiante" y ,sobre todo, "enjoyado". Al hablante le parece increíble que la iglesia tenga un "animal tan fabuloso (...) siempre enjoyado" cuando los pobres se mueren de hambre en la puerta de las iglesias.

Esa concepción de la iglesia romana alejada del mundo cotidiano es concebida, por sus defensores, como una condición natural y no como resultado de la actividad social y praxis histórica de los individuos que han ejercido el poder desde la iglesia.

El yo poético asume una postura dialéctica que, sin duda, será calificada de "blasfema" por los detentadores del poder. No recusa la doctrina de los evangelios, sino el mundo de la pseudoconcreción que oculta el hecho de que

la realidad es producto del accionar histórico de los hombres.

En efecto, el yo poético destruye el mundo de la pseudoconcreción, poniendo de relieve la historicidad y la violencia cotidiana del mundo moderno:

> un animal así
> no tendría el hocico sedoso de los vendedores de
> gracias
> y ataúdes y estampas y souvenirs de instantes
> perfectamente
> olvidados bajo un cenicero o una postal de san
> pedro

Cabe destacar la ley de la oferta y la demanda que entra en funcionamiento en el texto por la utilización de palabras como "vendedores", "estampas" y "souvenirs". La estructura del mundo de la realidad se encuentra determinada por la sociedad neoliberal, donde el mercado comercializa las creencias colectivas, convirtiéndolas, así, en una reproducción, en una copia. Nuevamente la experiencia irrepetible, el ritual de sentir devoción por San Pedro se transforma en un objeto comercial en el mundo moderno. La postal es una fotografía que puede ser reproducida y, de ese modo, obtener innúmeras copias.

El yo poético asume una actitud crítica en relación a la práctica utilitaria de los vendedores de estampas de San Pedro. Él mismo considera que su elegía es "blasfema" porque cuestiona la norma establecida y obviamente será catalogada de "blasfema" por los que tienen en sus manos

las riendas del poder. Para Kosic,

> toda obra de arte muestra un doble carácter en indisoluble unidad: es expresión de la realidad, pero, simultáneamente crea la realidad, una realidad que no existe fuera de la obra o antes de la obra, sino precisamente sólo en la obra (39).

El yo poético responde con una praxis revolucionaria. Quiere cambiar las estructuras de pensamiento y elevarse a la verdad. Kosic señala que

> el hombre no es prisionero de la animalidad y de la barbarie de la raza, de los prejuicios, de las circunstancias, sino que con su carácter onto-creador (como praxis), posee la capacidad de trascender todo ello para elevarse a la verdad y la universalidad (40).

Como un buen testimonio de la destrucción de la pseudoconcreción tenemos los últimos versos del poema:

> una criatura tan perfecta además
> no podría vivir encerrada
> toda una eternidad
> en un lugar tan hediondo
> no podría vivir
> alimentándose tan sólo
> de su propio cuerpo luminoso
> cómodamente tendido
> en la gran pompa celeste
> como si se tratara
> de una espléndida ramera ya cansada
> llena de mil hijos de mil padres olvidados bajo un cenicero
> o una postal de san pedro

La criatura representa a la Iglesia encerrada en sus cuatro paredes y que ha perdido el necesario vínculo con el mundo cotidiano de los pobres que se mueren de hambre en el barrio de San Pedro. Ninguna institución puede vivir "alimentándolo tan sólo/ de su propio cuerpo luminoso",

porque quedaría anquilosada. Todo saber se conecta con los otros saberes. El ser humano debería vincularse con el rico mundo de la praxis; la poesía, con la política. Hay aquí una apertura interdisciplinaria en el poema y una exigencia de vincularse con el universo de la cotidianeidad.

La "ramera ya cansada" que ha perdido su aura, está encerrada en sí misma. Ella es comparable a una postal. Su cuerpo es una mercancía que tiene precio.

La falta de apertura puede conducir a la alienación e hiperespecialización del discurso, donde generalmente asoma el pensamiento autoritario. ¿Hay algo más autoritario que reducir al hombre a una máquina, a una cifra impersonal?

D) POESIA Y MODERNIDAD EN "VALLE GIULIA": EL AURA, LA COTIDIANEIDAD Y LA PSEUDO-CONCRECION

En su ejemplar libro sobre la lírica moderna, Hugo Friedrich nos recuerda que en el pasado se describía al poeta y a la poesía con atributos positivos (41). Es decir, hasta aproximadamente los inicios del siglo XIX la poesía tenía un privilegiado lugar en el ámbito sonoro del universo de la sociedada. Aristóteles sostenía que el poeta dice lo que pudiera ocurrir; el historiador, lo que ha

Univ. Nac. Mayor de San Marcos - Facultad Letras, Ciencias Humanas - BIBLIOTECA

ocurrido en el pasado (42). El escritor latino Horacio afirmaba que la obra debía estar constituida por partes que posean íntima coherencia entre sí. Horacio aludía con notoria insistencia a la ley de la unidad temática y de la armonía entre las partes. El tema ha de ser impuesto por el género. El poeta debe ser "perfecto", según Horacio, y combinar lo útil (las enseñanzas de tipo moral) con lo placentero. La mediocridad no se le puede permitir al poeta que debe tener las más excelsas cualidades y estar dotado de sabiduría y virtud. La poesía, en suma, ha de estar fundada en la prudencia, la mesura y equilibrio (43). En 1674 el clasicista aristotélico Nicolas Boileau planteaba la existencia de un modelo eviterno de belleza, susceptible de ser reconocido por medio de la razón. Lo "bello" es realmente inmutable. El poeta debe imitar a los clásicos, apoderarse de la manera como éstos representaban la naturaleza. El gusto, según Boileau, debe educarse por medio del paciente estudio de los clásicos (44). Goethe y Schiller, situados entre el clasicismo y el romanticismo, también aludían a la plenitud armoniosa, al deleite. Schiller admitía que el poema es

> "la idealización de su objeto, sin la cual dejaría de merecer su nombre"; la poesía debía evitar 'rarezas' (singularidades) que serían un obstáculo para la "generalización ideal"; su perfección se basa en la alegría del alma, su bella forma en la "coherencia de la composición" (45).

Como hemos observado, tanto Horacio cuanto Boileau, Goethe y Schiller mencionan atributos positivos para hacer referencia a la poesía. Si se pone de relieve los atributos negativos es para condenarlos de manera rotunda.

El texto "Valle Giulia" asocia a la poesía con atributos negativos: incoherencia discursiva, falta de armonía clásica, imperfección deliberada, inutilidad del arte para el mundo de la oferta y la demanda, desmesura, desequilibrio, imprudencia y "rarezas cotidianas". Estas características se sitúan en el marco del arte vanguardista que constituye una crítica de la racionalidad cognitiva postivista, la cual, según Kosic, "ha reducido toda la realidad a la realidad física" (46).

Sin embargo, por otro lado, existen otros atributos del poeta que son de diferente naturaleza. El poeta es el que viola aquellas normas que han sido aceptadas acríticamente por la mayoría. A ella le parece un individuo exagerado porque él entra en conflicto con la cultura oficial y su accionar adquiere connotaciones dionisíacas. El poeta no controla sus gestos ni justifica la utilidad práctica de estos últimos:

> cabeza de reptil poeta
> amarillo
> exagerado de pájaro amarillo
> que atraviesa el comedor y la cocina
> o silba por las calles día y noche
> pues tal es su alegría
> que empieza a derramar el vino

en la vereda
a declamar sus versos
en el techo
indeseable reptil amarillo
(dicen los vecinos asustados)
extremidades de plomo cierto
no de pájaro
quién puede ser sino el fantoche
del amarillo mes de abril
en valle giulia

Los vecinos no comprenden al poeta porque ellos han reducido la relación del hombre con el mundo. Kosic sostiene que

> reducir la relación del hombre con la naturaleza a la relación del productor con el material que elabora, significa empobrecer infinitamente la vida del hombre. Significa arrancar de raíz el lado estético de la vida humana, de la relación humana con el mundo; y lo que es más importante, significa (...) la pérdida del sentimiento de que el hombre es parte de un gran todo, en comparación con el cual puede darse cuenta de su pequeñez y de su grandeza (47).

Los vecinos están preocupados ante la presencia del poeta en la modernidad. Lo califican como un "indeseable reptil amarillo", una animal raro que cuestiona los límites establecidos por las normas institucionales. Sin duda,

> en el individuo, preocuparse es enredarse en la maraña de relaciones que se presenta a él como mundo práctico-utilitario (48).

Existe un tránsito desde el "trabajo" al "preocuparse" que

> refleja en forma mistificada la fetichización cada vez más profunda de las relaciones humanas, en las que el mundo humano se manifiesta a la conciencia cotidiana (fijada en la ideología filosófica) como un mundo **ya dispuesto** de mecanismos, instalaciones, relaciones y conexiones (49).

En el poema "Valle Giulia" los vecinos han perdido su aura y están sometidos a la dinámica de la experiencia repetible y cosificada. En cambio, el poeta mantiene su aura en el universo de la cotidianeidad. Vive la experiencia irrepetible y auténtica por encima de las normas aprendidas de memoria. Su inmensa alegría es testimonio de su libertad creativa y actitud crítica frente al mundo.

Lo llaman "bastón inútil", pero el poeta invita al ejercicio de la imaginación:

> bastón inútil que se quie
> bra en cada esqui
> na
> muy serenamente ya
> su cuerpo
> sube al cielo convertido
> en un reptil alado que se aleja
> en una pompa de jabón que no se quie
> que no se quie
> que no se quie
> bra

El ascenso al cielo no tiene en este caso connotaciones cristianas explícitas; más bien, se trata de un proceso de secularización parecido al que observamos en el poema "Azul ultramar". Subir al cielo "convertido/ en un reptil alado" es un acto que constituye una destrucción de la pseudoconcreción. El poeta asume una praxis revolucionaria de cuestionamiento de las estructuras cognitivas impuestas a los individuos por el discurso del poder. Así, la imaginación quiebra nuestros paradigmas y

podría ocasionar un cuestionamiento profundo de las estructuras cognitivas de los vecinos antes asustados y ahora tal vez desesperados ante la poderosa presencia de la imaginación artística.

El poeta mantiene su aura y destruye la pseudoconcreción. Pero no sólo eso. El propio texto se convierte en una obra abierta, invita al lector a una activa participación. Quiere que éste destruya también la pseudoncreción en su mundo cotidiano, pues el significante al final del poema pareciera independizarse del significado. Los dos últimos versos ("que no se quie/ bra") revelan un empleo lúdico hacia el lenguaje. El significante se fragmenta, mientras que el significado alude al acto de no quebrarse. El significante se asocia al juego, a la ambigüedad. E incita al lector a que continúe con el juego de su lectura y, de ese modo, se libere de la praxis utilitaria.

NOTAS

(1) Bueno, Raúl. **Poesía hispanoamericana de vanguardia.** Lima, Latinoamericana Editores, 1985; p. 110.

(2) Hemos utilizado las minúsculas, porque esos textos son de la edición de **Poesía escrita** de 1976, donde el poeta pone con minúsculas los títulos de sus poemarios.

(3) El poema "Verbos" expresa un tipo de actitud lúdica que tiene mayor relación con textos de **Tema y variaciones** como "Nocturno", donde leemos: "es el lechero que me trae/ la leche por la noche/ o más bien la noche que me trae/ la leche por la noche".

(4) Bueno, Raúl. Ob. cit., p. 111.

(5) Ibidem, p. 113.

(6) Ibidem.

(7) Fernández Martorell, Concha. **Walter Benjamin: crónica de un pensador.** Barcelona, Ed. Montesinos, 1992; p. 44.

(8) Ibidem, p. 44.

(9) Ibidem, p. 47.

(10) Benjamin, Walter. **Discursos interrumpidos I.** Madrid, Ed. Taurus, 1989; p. 20.

(11) Ibidem, p. 22.

(12) Ibidem, p. 29.

(13) Ibidem, p. 43.

(14) Ibidem, p. 13.

(15) Ibidem, p. 24.

(16) Ibidem, p. 25.

(17) Ibidem.

(18) Fernández Martorell, Concha. Ob. cit., p. 21.

(19) Benjamin, Walter. Ob. cit., p. 26.

(20) Ibidem, p. 30.

(21) Ibidem, pp. 34-35.

(22) Ibidem, p. 36.

(23) Ibidem, p. 37.

(24) Ibidem, p. 57.

(25) Foucault, Michel. **Microfísica del poder**. Madrid, Ed. La Piqueta, 1979; pp. 104-105.

(26) Ibidem, p. 105.

(27) Benjamin, Walter. Ob. cit., pp. 37-38.

(28) Ibidem, p. 182.

(29) Ibidem, p. 180.

(30) Lacan, Jacques. **Seminario. Libro 1. Los escritos técnicos de Freud**. Barcelona, Ed. Paidós, 1986; p. 27.

(31) Benjamin, Walter. Ob. cit., p. 180.

(32) Lacan, Jacques. Ob. cit., p. 28.

(33) Kosic, Karel. **Dialéctica de lo concreto**. México, Ed. Grijalbo, 1979; pp. 87-88.

(34) Ibidem, p. 27.

(35) Ibidem, p. 35.

(36) Ibidem, p. 103.

(37) Kosic refuta los planteamientos de Plejanov al inicio del capítulo "Metafísica de la cultura" de su libro **Dialéctica de lo concreto** (pp. 125 y ss.). Allí dice textualmente: "Hemos seguido casi textualmente los argumentos de Labriola o Plajanov, a quienes corresponde el mérito de haber estudiado el surgimiento, y el papel histórico d la teoría de lo factores. Por muy profundas que sean sus conclusiones acerca de la diferencia entre el 'factor económico' y la estructura económica (...), su análisis es inconsecuente en unn punto. Según ambos pensadores, el 'factor económico' y la fe en el factor social son fruto de la opinión y es una característica que acompaña al desarrollo, todavía poco avanzado, del **pensamiento científico** (...) Los factores no son originariamente un producto del pensamiento o de la investigación científica, sino que son determinadas formas históricas de desarrollo".

(38) Kosic, Karel. Ob. cit., p. 136.

(39) Ibidem, p. 143.

(40) Ibidem, pp. 165-166.

(41) Cf. Friedrich, Hugo. **Estructura de la lírica moderna.** Barcelona, Ed. Seix Barral, 1974; pp. 27 y ss.

(42) Cf. Aristóteles [y] Horacio. **Artes poéticas.** Madrid, Ed. Taurus, 1992. Aristóteles afirma (pp. 59-60) que "es evidente también que no es obra de un poeta el decir lo que ha sucedido, sino qué podría suceder, y lo que es posible según lo que es verosímil o necesario. Pues el historiador y el poeta no difieren por decir las cosas en verso o no (...) sino que difieren en que uno dice lo que ha ocurrido y el otro qué podría ocurrir".

(43) Cf. Aristóteles [y] Horacio. Ob. cit., pp. 142 y ss.

(44) Cf. González-Porto Bompiani. **Diccionario literario.** Tomo 1. Barcelona, Montaner y Simon, 1967.

(45) Friedrich, Hugo. Ob. cit., p. 28.

(46) Kosic, Karel. Ob. cit., p. 58.

(47) Ibidem, p. 90.

(48) Ibidem, p. 83.

(49) Ibidem, p. 86.

CONCLUSIONES

1. Existen tres períodos en la obra poética de Jorge Eduardo Eielson: el neosimbolista, el neovanguardista y el posvanguardista.
2. La crítica sobre la poesía de Eielson tiene tres períodos. En primer lugar, el período de los primeros enfoques parciales (de 1947 a 1976). En segundo lugar, el período de la primera visión globalizante y de los enfoques fundamentalmente temáticos (de 1976 a 1985, aproximadamente). En tercer lugar, el período de la segunda visión globalizante y de los análisis semióticos, simbólicos y sociologistas (de 1985 hasta nuestros días).
3. La crítica especializada no ha estudiado la concepción de la poesía que se desarrolla en los artículos de Eielson. Asimismo, frecuentemente analiza el plano del sentido sin estudiar de modo minucioso el tejido retórico-figurativo de esta escritura.
4. Eielson concibe en sus artículos que existían en los años cincuenta dos tipos de literatura. En primer

término, la literatura de combate, de compromiso político-partidario. Y, como segunda posibilidad, la literatura de encanto.

5. La poesía de combate revela un discurso autoritario porque limita la ambigüedad enriquecedora, el juego, la participación del receptor, y plantea la instrumentalización del arte y la literatura.

6. Jean-Paul Sartre, defensor de la **littérature engagée**, consideraba que el poeta no puede comprometerse, pues toma el lenguaje como un fin en sí mismo. Sartre creía en la existencia de géneros literarios superiores e inferiores. La poesía forma parte de estos últimos porque el poeta no puede comprometerse.

7. En el Perú, durante los años cuarenta y cincuenta, hubo una abundante reflexión crítica, realizada por nuestros escritores.

8. Los artículos de Eielson pueden segmentarse de la siguiente manera: el primer grupo está compuesto por los publicados en 1945, año clave porque aparece su artículo sobre la obra de T.S. Eliot; el segundo, constituido por los de 1946, año de la publicación de la importante antología **Poesía contemporánea del Perú**, cuyos autores fueron Eielson, Javier Sologuren y Sebastián Salazar Bondy; el tercero, integrado por los artículos de 1947, año de la publicación del

imprescindible artículo sobre la poesía de Rimbaud; el cuarto, formado por los artículos de los años cincuenta.

9. Eielson en 1945 pensaba que no hay poesía plena sin la música y que ésta confluye con la expresión de un determinado contenido semántico. Dicho vínculo entre poesía y música también aparece en **Reinos** y **Habitación en Roma**.
10. La meditación sobre la naturaleza de la poesía en la posguerra tiene connotaciones políticas, porque configura una protesta contra la barbarie.
11. El artista debe buscar lo nuevo, sumergiéndose en el caos. El arte, por lo tanto, debe de revelar la crisis de la racionalidad después de la Primera Guerra Mundial. La postura política de Eielson también se evidencia en **Habitación en Roma**.
12. Eielson opone una racionalidad mítica (que impulsa una perspectiva revolucionaria) a una racionalidad tecnológica y utilitaria.
13. Eielson sostiene que el artista debe innovar en el proceso de articulación temático-formal del poema.
14. Según Eielson, el concepto de revolución en el arte es complejo, pues alude a una rica interrelación entre el plano de la expresión y el plano del contenido.

15. Eielson cuestiona en su poesía las limitaciones del mundo utilitario sin descuidar el plano de la expresión del poemario.
16. Eielson afirma que el lenguaje poético instaura un nuevo mundo, un referente propio.
17. Eielson denota interés en la función del poeta dramático que aspira a unir la música, la plástica y la poesía. En la producción poética de Eielson (en **Tema y variaciones**) observamos cómo el poema crea su propio referente.
18. Eielson emplea el procedimiento de la contextualización discursiva. Es decir, le da una gran importancia a la reflexión histórica.
19. Eielson subraya que Vallejo es el fundador de la tradición poética peruana, porque, entre otros factores,, articula lo nacional a lo universal. En **Habitación en Roma**, existen versos que muestran el influencia de Vallejo.
20. Eielson pone de relieve que identificarse con el pueblo implica asumir una perspectiva universal y recusa el regionalismo.
21. La historicidad del pensamiento de Eielson fusiona el paisaje con la atmósfera social, el entorno con el hombre que lo habita.
22. Eielson piensa que la crítica literaria debe ser

poética y se acerca a las propuestas formuladas por el precursor del simbolismo: Charles Baudelaire.

23. Eielson estaba muy influido por la estética del horror y de lo grotesco que tiene hondas raíces románticas.

24. Eielson asimila creativamente los aportes del simbolismo, este hecho se observa también en la escritura de **Reinos**, concretamente en el poema "La tumba de Ravel".

25. Eielson se distingue de los simbolistas porque cree pertinente no separar el arte de la política.

26. La poesía, para Eielson, es la conciliación de lo contrarios, la eliminación de las antinomias irreconciliables.

27. Arthur Rimbaud, según Eielson, confirma su inmensa libertad hacia un futuro estado universal.

28. El problema de la literatura moderna, según Eielson, es un problema de palabras.

29. Eielson subraya que las palabras son fórmulas que necesitan de una matemática. Expresión que manifiesta el influjo de Edgar Allan Poe. También en la poesía de Eielson (en **Tema y variaciones**) vemos cómo el poema se concibe como una sucesión de operaciones numéricas.

30. Eielson piensa que el poeta debe hablar no sólo de la

razón, sino también de la locura.

31. Advertimos la presencia de la poética de la obra abierta en los artículos de Eielson.

32. Resulta ineludible analizar el plano retórico-figurativo de esta poesía.

33. La metábole es una figura del discurso.

34. Existen cuatro dominios de la Retórica: los metaplasmos, las metataxis, los metasememas y los metalogismos.

35. Entre los metaplasmos de **Habitación en Roma** destacan la **contrepeterie**, los apócopes, las aliteraciones, la rima y los metagrafos.

36. Entre las metataxis de **Habitación en Roma**, cabe señalar la supresión de puntuación, el polisíndeton, el asíndeton, el zeugma, la enumeración, la concatenación, la repetición y el paréntesis.

37. Entre los metasememas de **Habitación en Roma**, mencionaremos la metonimia, la sinécdoque, la metáfora, la comparación y el oxímoron.

38. La escritura de **Reinos** se orienta más hacia el empleo de la metáfora de cuño simbolista; mientras que la de **Habitación en Roma**, más bien al uso de la metonimia de cuño neovanguardista.

39. Entre los metalogismos de **Habitación en Roma**, destacan la hipérbole y la ironía.

40. Las metáboles se dan articuladas en **Habitación en Roma** al ritmo de los poemas.
41. Las metáboles invitan a una activa participación del lector. El texto reclama significación que debe ser configurada por el receptor.
42. El análisis de las metáboles lleva al del sentido. El sentido es una corriente continua que atraviesa el poemario de principio a fin.
43. En todo poemario hay un Hablante Básico que es la voluntad constructiva plasmada que organiza la estructuración del poemario como un todo orgánico.
44. No hay sentido sin experiencia comunicativa ni transmisión de conocimientos. Y no hay conocimiento al margen de la experiencia.
45. La experiencia de la cotidianeidad en **Habitación en Roma** se sitúa en la modernidad.
46. La modernidad implica la mutilación del aura. El aura es la experiencia irrepetible, el aquí y ahora que la modernidad quiere triturar para impulsar las experiencias repetibles y automatizadas en la sociedad de la reproducción técnica. El poeta en **Habitación en Roma** quiere mantener su aura.
47. En la modernidad el mundo de la apariencia oculta su lado histórico y se presenta como condición natural. Ese mundo se encuentra determinado por la praxis

fetichizada de los individuos. El pensamiento dialéctico destruye ese mundo de la pseudoconcreción para conocer la estructura del mundo de la realidad, producto de la praxis histórica del hombre. El poeta dialécticamente destruye el mundo de la pseudoconcreción en **Habitación en Roma.**

BIBLIOGRAFIA

Alarcos Llorach, Emilio. **Estudios de gramática funcional del español**. Madrid, Gredos, 1970.

Aristóteles [y] Horacio. **Artes poéticas**. Madrid, Taurus, 1992.

Balakian, Anna. **Orígenes literarios del surrealismo**. Santiago de Chile, Ed. Zig Zag, 1957.

Bacacorzo, Jorge. "Rainer María Rilke, su influencia en la poesía peruana". En: **Cultura peruana**, Vol. XVI, No. 101. Lima, noviembre de 1956.

Barthes, Roland. "L'ancienne rhétorique". En: **Communications**, 16, Paris, 1970.

..... **El placer del texto. Lección inaugural**. México, Siglo XXI, 1984.

..... **Mitologías**. México, Siglo XXI, 1985.

..... **El grado cero de la escritura**. México, Siglo XXI, 1986.

Batalla, Carlos. "Jorge Eduardo Eielson: entre el deseo y la realidad (apuntes sobre **Habitación en Roma**)". En: **Rivista di cultura italo-peruviana**. Lima, Instituto Raúl Porras Barrenechea, 1994.

Baudelaire, Charles. **Le Spleen de Paris.** Paris, Le Livre de Poche, 1964.

..... **Las flores del mal.** Buenos Aires, Ed. Losada, 1980.

..... **Crítica de arte.** La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1986.

Bécquer. **Rimas.** Buenos Aires, Losada, 1979.

Bendezú, Edmundo. **La poética de Martín Adán.** Lima, P.L. Villanueva, 1969.

Benjamin, Walter. **Poesía y capitalismo. Iluminaciones II.** Madrid, Taurus, 1980.

..... **Discursos interrumpidos I.** Madrid, Taurus, 1989.

Bertaud du Chazaud, Henri. **Dictionnaire des synonymes.** París, Ed. Robert, 1991

Billy, André (comp.) **Apollinaire.** Paris, Seghers, 1956.

Borges, Jorge Luis. **Nueva antología personal.** Barcelona, Bruguera, 1980.

Bowra, C.M. **La herencia del simbolismo.** Buenos Aires, Ed. Losada, 1951.

Bueno, Raúl. **Poesía hispanoamericana de vanguardia.** Lima, Latinoamericana, 1985.

Bürger, Peter. **Teoría de la vanguardia.** Barcelona, Península, 1987.

Canfield, Martha. "Otra vía, otro cielo". En: **Infame turba,**

Nos. 3-4.

Castañeda Vielakamen, Esther. "Bajo la luna griega de Eielson: una versión particular de **Antígona**". En: **La casa de cartón**, No. 6.

Collazos, Oscar (comp.) **Los vanguardismos en América Latina**. La Habana, Casa de las Américas, 1970.

Cornejo Polar et al. **Literatura y sociedad en el Perú.** (Conversatorio). Lima, Hueso Húmero Ediciones, 1981.

..... **Narración y poesía en el Perú.** (Conversatorio). Lima, Hueso Húmero Ediciones, 1982.

Cornejo Polar, Antonio. "Historia de la literatura del Perú Republicano". En: **Historia del Perú**. Tomo VIII. Lima, Mejía Baca, 1981.

Coseriu, Eugenio. **Lecciones de lingüística general**. Madrid, Gredos, 1986.

..... **Gramática, semántica, universales.** Madrid, Gredos, 11978.

Couffon, Claude. "Eielson, poeta, pintor, ensayista". En: **El Comercio**. Lima, 2 de mayo de 1980.

D'Aquino, Alfonso. "La scrittura vuota". En: **Jorge Eduardo Eielson: il linguaggio magico dei nodi**. Milano, Ed. Mazzota, 1993.

Delgado, Wáshington. **Historia de la literatura republicana.** Lima, Rikchay, 1980.

Deustua, Raúl. "Tres retratos de poetas y uno del pintor

de los mismos". En: **Mercuio Peruano**, año XXII, vol. XXVIII, No. 246. Lima, 1947.

Díaz, Jesús et al. "El Perú crítico: utopía y realidad". En: **Revista de crítica literaria latinoamericana**, Nos. 31-32. Lima, 1990.

Ducrot, Oswald [y] Tzvetan Todorov. **Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje**. México, Siglo XXI, 1986.

Eco, Umberto. **La definición del arte**. barcelona, Martínez Roca, 1972.

..... **Lector in fabula**. Barcelona, Lumen, 1981.

..... **Obra abierta**. México, Ed. Origen/Planeta, 1985.

Eielson, Jorge Eduardo, Javier Sologuren [y] Sebastián Salazar Bondy (comp.). **La poesía contemporánea en el Perú**. Lima, Ed. Cultura Antártica, 1946.

Eielson, Jorge Eduardo. **Reinos**. En: **Historia**, No. 9. Lima, enero-marzo de 1945. (Se publicó como separata).

..... "T.S. Eliot". En: **Turismo**. Lima, agosto de 1945.

..... "Defensa de la poesía". En: **La Prensa**. Lima, 13 de noviembre de 1945.

..... "Apuntes". En: **La Prensa**. Lima, 30 de noviembre de 1945.

..... "Apuntes". En: **La Prensa**. Lima, 7

de diciembre de 1945.

..... "Notas críticas y apuntes". En: **La Prensa**. Lima, 13 de diciembre de 1945.

..... "Apuntes". En: **La Prensa**. Lima, 11 de enero de 1946.

..... "Sobre la gloria". En: **La Prensa**. Lima, 7 de enero de 1946.

..... "Apuntes". En: **La Prensa**. Lima, 10 de febrero de 1946.

..... "Homenaje a César Vallejo". En: **La Prensa**. Lima, 26 de mayo de 1946.

..... "¿Literatura de combate o de encanto?". En: **La Nación**. Lima, 5 de noviembre de 1946.

..... "Desorganización de lo bello". En: **La Nación**. Lima, 22 de noviembre de 1946.

..... "Rimbaud y la conducta fundamental". En: **Las Moradas**, No. 2, Lima, julio-agosto de 1947.

..... "Pedro Salinas ante el espejo". En: **El Correo de Ultramar**, No. 1, Lima, 1a. quincena de octubre de 1947.

..... "Sobre **Detenimientos**". En: **1948**. Lima, 1 de marzo de 1948.

..... "Palabras de hoy, poesía de

mañana". En: **Espacio**, No. 7, Lima, mayo de 1951.

..... "Para una poética en preparación". En: **Suplemento Dominical del Comercio**. Lima, 18 de setiembre de 1955.

..... "Poesía y realidad de América". En: **El Comercio**. Lima, 20 de enero de 1956.

..... "Carnet de notas europeas". En: **Suplemento del Comercio**. Lima, 20 de enero de 1957.

..... **Moradas y visiones del amor entero**. En: **Piélago**, Nos. 7-8, Lima, enero-abril de 1966.

..... **Mutatis mutandis**. Lima, Edciones de la Rama Florida, 1967.

..... **Reinos**. Lima, Ediciones de la Clepsidra, 1973.

..... **Poesía escrita**. Prólogo de Ricardo Silva-Santisteban. Lima, Instituo Nacional de Cultura, 1976.

..... **Poesía escrita**. 2da. edición. México, Ed. Vuelta, 1989. (Allí se lee "edición corregida y aumentada").

..... **Noche oscura del cuerpo**. Lima, Campodónico, 1989.

..... **Poesia scritta**. A cura di Martha Canfield. Firenze, Casa Editrice Le Lettere,

1993.

Eliot, T.S. **Sobre la poesía y los poetas.** Buenos Aires, Ed. Sur, 1959.

..... **Criticar al crítico y otros ensayos.** Madrid, Alianza Editorial, 1967.

..... **Función de la poesía y función de la crítica.** Barcelona, Seix Barral, 1968.

Escobar, Alberto. **Antología de la poesía peruana.** Lima, Ediciones Nuevo Mundo, 1965.

..... **Antología de la poesía peruana.** 2da. edición en dos tomos. Lima, Peisa, 1973.

Falco, Eleonora. "El arte de cifrar". En: **Lienzo**, No. 11. Lima, Universidad de Lima, 1991.

Fernández Cozman, Camilo. **Las ínsulas extrañas de Emilio Adolfo Westphalen.** Lima, Naylamp, 1990.

..... "La poesía de los años cincuenta y un poema de Eielson. En: **La casa de cartón**, No. 6. Lima, OXY, 1995.

Fernández Martorell, Concha. **Walter Benjamin: crónica de un pensador.** Barcelona, Montesinos, 1992.

Foucault, Michel. **Microfísica del poder.** Madrid, Ed. La Piqueta, 1979.

Friedrich, Hugo. **Estructura de la lírica moderna.** Barcelona, Seix Barral, 1974.

García-Bedoya, Carlos. **Para una periodización de la**

literatura peruana. Lima, Latinoamericana Editores, 1990.

García Berrio, Antonio. **Teoría de la literatura**. Madrid, Cátedra, 1989.

García-Pelayo y Gross, Ramón et al. **Dictionnaire français espagnol**. París, Ed. Larousse, 1991.

González Porto-Bompiani. **Diccionario literario**. Tomo I. Barcelona, Montanier y Simon, 1967.

González Vigil, Ricardo (comp.) **De Vallejo a nuestros días**. Poesía peruana, antología general, tomo III. Lima, Edubanco, 1984.

Grupo Mi. **Retórica general**. Barcelona, Paidós, 1987.

Guiraud, Pierre. **La estilística**. Buenos Aires, Nova, 1970.

Gutiérrez, Miguel et al. **La generación del 50 en la literatura peruana del siglo XX**. Lima, UNE, 1989.

Gutiérrez, Miguel. **La generación del 50, un mundo dividido**. Lima, Sétimo Ensayo, 1988.

Hatzfeld, Helmut. **Estudios literariso sobre mística española**. Madrid, Gredos, 1976.

Higgins, James. **Hitos de la poesía peruana: siglo XX**. Lima, Milla Batres, 1993.

Hugo, Víctor. **Obras completas**. Tomo III. Valencia, Terraza, Aliena y Compañía Editores, 1887.

Huidobro, Vicente. **Altazor. Temblor de cielo**. Colombia, Oveja Negra, 1986.

Fontanier. Pierre. **Les figures du discours.** Paris, Flammarion, 1993.

Infame turba, Nos. 3-4. Puebla, 1987. (Hay un dossier dedicado a Eielson).

Jolivet, R. **Las doctrinas existencialistas desde Kierkegaard a J.P. Sartre.** Madrid, Gredos, 1953.

Kosic, Karel. **Dialéctica de lo concreto.** México, Ed. Grijalbo, 1979.

Lacan, Jacques. **Seminario. Libro 1. Los escritos técnicos de Freud.** Barcelona, Ed. Paidós, 1986.

La casa de cartón, II Época, No. 6. Lima, OXY, 1995.

Lauer, Mirko [y] Abelardo Oquendo (comp). **Vuelta a la otra margen.** Lima, Casa de Cultura, 1970.

Lauer, Mirko. "Eielson: una línea de rebeldía poética". En: **Expreso.** Lima, 3 de abril de 1968.

..... "La poesía vanguardista en el Perú". En: **Revista de crítica literaria latinoamericana**, No. 15. Lima, 1er. semestre de 1982.

López Estrada, Francisco. **Métrica española del siglo XX.** Madrid, Gredos, 1974.

Lozano, Jorge et al. **Análisis del discurso.** Madrid, Cátedra, 1989.

Mallarmé, Stéphane. **Obra poética.** Dos tomos. Traducción de Ricardo Silva-Santisteban. Madrid, Hiperión, 1981.

Mariátegui, José Carlos. **Siete ensayos de interpretación**

de la realidad peruana. 57ma. edición. Lima, Amauta, 1992.

Martos, Marco. "Lectura de Eielson". En: **Vaca sagrada,** No. 1. Lima, marzo de 1978.

Melis, Antonio. "Poesía y política en **Las uvas y el viento**". En: **Revista de crítica literaria latinoamericana,** No. 38. Lima, 2do. semestre de 1993.

Mignolo, Walter. "Cartas, crónicas y relaciones del descubrimiento y la conquista". En: Luis Iñigo Madrigal (ed.). **Historia de la literatura hispanoamericana.** Tomo 1. Madrid, Cátedra, 1982.

Monguió, Luis. **La postmodernista peruana.** México, FCE, 1954.

..... **Elementos para una teoría del texto literario.** Madrid, Cátedra, 1978.

Neruda, Pablo. **Para nacer he nacido.** Barcelona, Bruguera, 1980.

..... **Canto general.** Barcelona, Bruguera, 1980.

O'Hara, Edgar. "Noche oscura del cuerpo". En: **Infame turba,** Nos. 3-4.

Oquendo, Abelardo. "Eielson: remontando la poesía de papel" (entrevista). En: **Hueso húmero,** No. 10. Lima, 1981.

Ortega, Julio. **Figuración de la persona.** Barcelona, Ed. Edhasa, 1971.

Oviedo, José Miguel. "Primer Eielson". En: **Suplemento**

Dominical del Comercio. Lima, 23 de setiembre de 1973.

..... "Jorge Eduardo Eielson o el abismo de la negación". En: **Cuadernos hispanoamericanos,** No. 417. Madrid, 1985.

Paoli, Roberto. **Mapas anatómicos de César Vallejo.** Florencia, D'Anna, 1981.

..... **Estudios sobre literatura peruana contemporánea.** Firenze, Stamperia Editoriale Parenti, 1985.

Parra, Nicanor. **Antipoemas.** Barcelona, Seix Barral, 1976.

Paz, Octavio. **Corriente alterna.** México, Siglo XXI, 1981.

..... **Libertad bajo palabra.** México, Fondo de Cultura Económica, 1983.

..... **Las peras del olmo.** Colombia, Oveja Negra, 1984.

..... **Los hijos del limo. Vuelta.** Colombia, Oveja Negra, 1985.

..... **El arco y la lira.** México, FCE, 1986.

Poe, Edgar Allan. **Cuentos, ensayo, poemas.** Lima, Ed. Universo, 1975.

Pozuelo, José María. **Teoría del lenguaje literario.** Madrid, Cátedra, 1989.

Quilis, Antonio. **Métrica española.** Barcelona, Ariel, 1989.

Ramírez, Sergio. "La corta boca humana". En: **Letras,** Nos. 92-93. Lima, Universidad de San Marcos, 1993.

Reisz, Susana. **Teoría literaria.** Lima, PUC, 1986.

..... "De la elegía latina a la **poesía escrita** de Jorge Eduardo Eielson o **El mar de amor** nuevamente entonado". En: **Lienzo**, No. 6. Lima, Universidad de Lima, s/d.

Rest, Jaime (comp.). **Los románticos ingleses.** Buenso Aires, Centro Editor de América Latina, 1968.

Reyes, Alfonso. **La experiencia literaria.** Buenos Aires, Ed. Losada, 1969.

Rilke, Rainer. **Elegías de Duino. Sonetos a Orfeo.** Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1970.

Rimbaud, Arthur. **Prosa completa.** Madrid, Cátedra, 1991.

..... **Una temporada en el infierno.** Madrid, Hiperión, 1992.

Rojas, Armando. "Jorge Eduardo Eielson, caso de marginaliadad". En: **Lienzo**, No. 11. Lima, Universidad de Lima, 1991.

Romualdo, Alejandro [y] Sebastián Salazar Bondy. **Antología de la poesía peruana.** Lima, Librería Internacional del Perú, 1957.

Salinas, Juan de (seudónimo de Edgardo Rivera Martínez). "Eielson: poeta del tiempo y de la nada". En: **Suceso**, No. 52. Lima, 12 de junio de 1977.

Sánchez, Luis Alberto. "Cuando la palabra traiciona". En: **La Prensa.** Lima, 28 de julio de 1974.

..... **Panorama de la literatura del Perú.** Lima, Milla Batres, 1974.

..... **La literatura peruana.** 6ta. edición. Lima. Emisa, 1989.

Sandoval, Renato. **Ptyx: Eielson en el caracol.** Helsinki, Centro Latinoamericano de la Universidad de Helsinki, 1994.

..... "El cuerpo y la noche oscura de Jorge Eduardo Eielson". En: **La casa de cartón,** No. 6.

San Juan de la Cruz. **Cántico espiritual.** Madrid, Ediciones Paulinas, 1982.

Sartre, Jean-Paul. **El existencialismo es un humanismo.** Buenos Aires, Sur, 1949.

..... **El ser y la nada.** Buenos Aires, Losada, 1966.

..... **¿Qué es la literatura? (Situations II).** Buenos Aires, Losada, 1969.

Searle, J.R. **Actos de habla.** Madrid, Cátedra, 1980.

Silva-Santisteban, Ricardo. "La poesía de Jorge Eduardo Eielson". En: **Poesía escrita.** Lima, INC, 1976.

..... **Escrito en el agua.** Lima, Ed. Colmillo Blanco, 1989.

.....(comp.) **La música de la humanidad. Antología poética del Romanticismo inglés.** Barcelona, Ed. Tusquets, 1993.

Sobrevilla, David. "La poesía de J.E. Eielson". En: **El Comercio.** Lima, 15 de mayo de 1978.

..... "La teoría del compromiso de César Vallejo". En: Julio Vélez et al. **Encuentro con Vallejo.** Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1993.

Sologuren, Javier. "Experiencia del misterio: Rilke y Chirico". En: **La Prensa.** Lima, 28 de mayo de 1943.

..... **Gravitaciones y tangencias.** Lima, Colmillo Blanco, 1988.

Staiger, Emil. **Conceptos fundamentales de poética.** Madrid, Ed. Rialp, 1966.

Stendhal. **Rojo y negro.** Barcelona, Bruguera, 1980.

Suárez Miraval, Manuel. "Algunos poetas representativos del Perú de hoy". En: **Cultura peruana,** XIV, No. 67. Lima, 1954.

..... **La poesía en el Perú.** Tomo I. Lima, Ediciones Tawantinsuyu, 1959.

Sucre, Guillermo. **La máscara, la transparencia.** Caracas, Monte Avila, 1975.

Tamayo Vargas, Augusto. **Literatura peruana.** 4ta. edición. Lima, Studium, 1976.

Todorov, Tzvetan. **Poética.** Buenos Aires, Losada, 1975.

Urco, Jaime [y] Alfonso Cisneros Cox. "Jorge Eduardo Eielson: el creador como transgresor" (entrevista).

En: **Lienzo**, No. 8. Lima, Universidad de Lima, abril 1988.

Urdanivia, Eduardo. "Los **Reinos** de Jorge Eduardo Eielson". En: **Revista de crítica literaria latinoamericana**, No. 13. Lima, 1er. semestre de 1981.

Vallejo, César. **Obra poética**. México, Colección Archivos, 1989.

Vargas Llosa, Mario. "¿Es útil el sacrificio de la poesía?" En: Miguel Gutiérrez et al. **La generación del 50 en la literatura peruana del siglo XX**. Lima, UNE, 1989.

Verani, Hugo (comp.) **Las vanguardias literarias en Hispanoamérica**. Roma, Bulzoni Editore, 1986.

Verlaine, Paul. "Art poétique". En: **Le livre d'or de la poésie française**. Paris, Marabout, 1972.

Yurkievich, Saúl. **Fundadores de la nueva poesía latinoamericana**. Barcelona, Barral Editores, 1973.

S.M
ACADEMIA S. MARCI VRBIS
REGVM IN PERV.
VLT
PLVS
RA