

The background is a textured blue. A large, white, thick outline of a stylized shape, possibly a letter 'A' or a similar symbol, is centered. Below this outline, there are horizontal lines in shades of blue and red. On the left side, there is a vertical column of red lines with numbers 1 through 9. The overall style is graphic and abstract.

azul urdido en hierro

VÍCTOR VICH

POETAS PERUANOS DEL SIGLO XX

Lecturas críticas

Bajo los álamos

POETAS PERUANOS DEL SIGLO XX
Lecturas críticas

VÍCTOR VICH

POETAS PERUANOS DEL SIGLO XX

Lecturas críticas



FONDO
EDITORIAL

PONTIFICIA **UNIVERSIDAD CATÓLICA** DEL PERÚ

BIBLIOTECA NACIONAL DEL PERÚ

Centro Bibliográfico Nacional

869.56019 Vich Flórez, Víctor, 1970-
V624 Poetas peruanos del siglo XX : lecturas críticas / Víctor Vich.-- 1a ed.-- Lima : Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, 2018 (Lima : Tarea Asociación Gráfica Educativa).

172 p. ; 21 cm.

“Azul urdido en hierro. Bajo los álamos” -- Cubierta.

Incluye bibliografías.

D.L. 2018-15103

ISBN 978-612-317-404-0

1. Poesía peruana - Siglo XX - Historia y crítica 2. Poetas peruanos - Siglo XX 3. Literatura peruana - Siglo XX - Historia y crítica I. Pontificia Universidad Católica del Perú II. Título

BNP: 2018-463

Poetas peruanos del siglo XX

Lecturas críticas

Víctor Vich

© Víctor Vich, 2018

De esta edición:

© Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, 2018

Av. Universitaria 1801, Lima 32, Perú

feditor@pucp.edu.pe

www.fondoeditorial.pucp.edu.pe

Carátula: *Azul urdido en hierro* de la serie «Azules de Vallejo» (2014-2018), de Ricardo Wiesse

Diseño, diagramación, corrección de estilo
y cuidado de la edición: Fondo Editorial PUCP

Primera edición: octubre de 2018

Tiraje: 500 ejemplares

Prohibida la reproducción de este libro por cualquier medio,
total o parcialmente, sin permiso expreso de los editores.

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2018-15103

ISBN: 978-612-317-404-0

Registro del Proyecto Editorial: 31501361800997

Impreso en Tarea Asociación Gráfica Educativa

Pasaje María Auxiliadora 156, Lima 5, Perú

Índice

Presentación	9
¿Qué es la poesía?: esa eterna pregunta, otra respuesta incompleta	11
Robles, buques, caballos y sangre en la poesía de José María Eguren	21
César Vallejo: dos poemas sobre tener hambre	33
La ética del amor y la ética del deseo en la poesía de César Moro	45
El <i>Escrito a ciegas</i> de Martín Adán	59
Emilio Adolfo Westphalen y la crisis del surrealismo	73
Crisis de la modernidad en la poesía de Jorge Eduardo Eielson	89
Presencia de las sombras en la poesía de Javier Sologuren	103
Políticas de lo íntimo en la poesía de Blanca Varela	115
Decisión y coraje en la poesía de Alejandro Romualdo	127
Un poeta socialista llamado Washington Delgado	139
La poesía política de Carlos Germán Belli	149
¿Qué es la ideología? Respuestas abiertas en tres poemas de Antonio Cisneros	161

PRESENTACIÓN

Este libro propone un conjunto de interpretaciones sobre algunos poetas y poemas peruanos y tiene como sustento una idea propuesta por Roland Barthes: «La unidad del texto no radica en su origen, sino en su destino». De hecho, como profesor de teoría literaria, he aprendido a utilizar diferentes herramientas, pero siempre hago mía aquella perspectiva que concibe que, si en un nivel, el texto literario es una unidad autosuficiente, nunca lo es en otro y, por eso, emerge como un dispositivo que suele conducirnos hacia otro lugar. Para mí, leer es una experiencia de conexión y desplazamiento mediante la cual podemos relacionar un texto con otros textos y con el mundo en general. Si un buen poema es capaz de promover conexiones diversas, un crítico literario debe ser un «estratega», al decir de Walter Benjamín.

A diferencia de un libro anterior donde estudié a un grupo de poetas observando la totalidad de su obra, en estos ensayos he optado por escoger un solo tema de sus diversas figuraciones literarias. He notado que muchos ensayos sobre poesía no se detienen en los poemas y esa no ha sido mi opción. En las siguientes páginas, he intentado ofrecer una lectura algo más detenida de diferentes poemas a fin de hacer más visible su riqueza simbólica. Creo que es labor de la crítica conectar las imágenes y resonancias que los poemas traen consigo con un conjunto de herramientas que nos permitan observar tanto sus dimensiones estéticas

como el sentido de su lenguaje y de sus silencios. «Al poema, hay que tratarlo como lenguaje, pero también como discurso», ha sostenido Terry Eagleton.

Espero que estos ensayos puedan serles útiles a profesores, estudiantes y lectores en general. Para mí, son el testimonio de un lector que siempre se ha sentido interpelado por la poesía. Desde hace mucho, me pregunto cómo las palabras pueden llegar a cargarse de tantos significados y cómo estos pueden llegar a «salirse» del poema para removernos emocionalmente y para interpelarnos ideológicamente. Muchos de los poemas que comento en este libro me han servido para lidiar conmigo mismo y con el mundo. Son textos clásicos de la literatura peruana que recuerdo permanentemente. «La poesía siembra palabras en los ojos», sostuvo Octavio Paz.

¿QUÉ ES LA POESÍA?: ESA ETERNA PREGUNTA, OTRA RESPUESTA INCOMPLETA¹

La poesía es la forma más radical de intervención en el lenguaje y de producción de significado. Es la construcción de un ritmo y de una imagen al interior de una tradición estética, pero es también el intento por hacer algo nuevo dentro de esa misma tradición. En la poesía, el poeta no solo expresa lo que piensa o siente, sino que trabaja con el lenguaje para constituir u ocultar eso que piensa o siente. Mucho más que una «expresión directa» de ideas o deseos, la poesía surge, sobre todo, de una experiencia con el lenguaje, a través del lenguaje y en el lenguaje mismo.

Giorgio Agamben ha explicado nuevamente que el objeto de un poema es el propio lenguaje y cómo, de alguna manera, todo poema también le canta a la lengua misma. Ciertamente, a los poetas les ocurren hechos en la vida, pero solo conocemos esos hechos luego de haberse transformado en un conjunto de palabras y no en otras. Al mostrarse a través de ellas, esos hechos se constituyen, es decir, adquieren forma y sentido. Cuando, en el refrán común, se dice que los poemas «inventan» lo vivido, se intenta

¹ Este ensayo no proporciona una mirada histórica a la práctica de la poesía ni a la formación del concepto. Se concentra, fundamentalmente, en proponer y sistematizar un conjunto de ideas sobre el fenómeno poético como expresión de la subjetividad; una práctica que nace con la tradición de trovadores como Guillermo de Aquitania y luego con Petrarca (Agamben, 2003 y 2016). Agradezco a Susana Reiz por una muy buena conversación al respecto.

subrayar que es difícil pensar la vida al margen del acto de narrarla, vale decir al margen de aquel momento en el que la palabra representa a la vida y se vuelve casi uno con ella misma (Agamben, 2016, p. 143).

En un poema, todo puede ser poético y todos los usos lingüísticos son posibles. La poesía observa la realidad, pero lo importante es que produce un desvío en la rutina del simple decir. Como construcción de una forma especial, la poesía muestra una manera distinta de mirar el mundo y de simbolizarlo. En ella, las palabras activan diversas resonancias porque siempre traen «algo más» que lo que habitualmente significan. La poesía es un acto que no entiende el comunicar como un simple intercambio de información, sino que invita a poner en movimiento los ecos de las palabras, es decir, a activar sus resonancias ocultas, a promover juegos inesperados. En el discurso poético, las palabras dejan de apuntar a lo que tradicionalmente apuntan y comienzan a hacer otras cosas.

Por eso mismo, la poesía supone siempre una fuga de sentido. Se trata de un discurso que observa la realidad como algo que está mucho más allá de sí misma. Las palabras pueden ser simples o mínimas, pero, por lo general, suelen apuntar a aquello que no encuentra cabida en el mundo porque es (o nombra) una falta o un exceso. La poesía observa lo sin-lugar, aquel resto que se ha quedado fuera de la estructura porque no puede ser completamente integrado, ni integrable en ella. Bataille (1987, p. 30) sostuvo que la poesía es «una creación por medio de la pérdida» y ahora podríamos precisar que se trata, en efecto, de una pérdida encarnada en el sujeto, en el vínculo social y en el propio lenguaje. Desarrollemos más estas ideas.

¿Qué dice la poesía sobre el sujeto? ¿Cómo representa a la condición humana? Podría decirse que lo primero que los poemas representan es que el sujeto siempre está «sujetado», es decir, está determinado por muchos condicionantes y nunca es completamente «libre». En efecto, la poesía es un discurso que observa cómo la subjetividad ha sido constituida por herencias diversas, por los hábitos cotidianos, por los mandatos de la cultura, por las ideologías sociales y por los propios fantasmas personales.

De múltiples maneras, muestra cómo la subjetividad es resultado de una articulación muy particular con todo aquello que la limita y la perturba.

Digámoslo de otra manera: la poesía es un discurso que muestra la imposibilidad que tiene el sujeto de constituirse como una totalidad unificada. Por lo general, los poemas nos hacen ver que el sujeto nunca es una unidad fija ni cerrada en sí misma. Las imágenes poéticas suelen mostrar cómo el sujeto siempre está deseando algo y cómo dicho deseo revela tanto las fallas de su propia constitución, como las de un mundo muy mal hecho. En efecto, en la poesía, la subjetividad suele mostrarse como una instancia internamente fracturada, insatisfecha y portadora de una falta que intenta llenarse a toda costa. «Busco la alondra que voló de mi pecho» es un verso de Vicente Huidobro que constata una pérdida y que va tras ella. Para el filósofo esloveno Slavoj Žižek, la poesía es el discurso que afirma que «nuestra identidad es el depósito de vestigios de objetos inevitablemente perdidos» (Žižek, 2010, p. 150).

Detengámonos aquí: la poesía suele mostrar una subjetividad que desea y coloca al deseo como una dimensión central de la vida humana. Ahora bien, si deseamos algo es porque estamos incompletos y porque hemos nacido con una falta. La poesía es entonces el discurso que con mayor radicalidad hace más visible esta falla de origen. Por eso mismo, sus imágenes no suelen tener miedo de adentrarse en los deseos no satisfechos, en las fantasías que hemos reprimido y en todo aquello que nos esforzamos por ocultar. Sin miedo, la poesía hurga en las grietas de lo que somos y observa al deseo como un síntoma que muestra cómo la subjetividad nunca encaja bien consigo misma ni con el mundo.

Desde ahí, podemos decir que la poesía nos enfrenta a una representación de la condición humana muy diferente a las que ofrecen otro tipo de discursos. Lejos de proporcionar una imagen exitosa y autosuficiente, o de mostrarla como autónoma y coherente, en la poesía la subjetividad suele encarar sus propias heridas, sus propias contradicciones y los límites en los que ha quedado inscrita. La poesía es un discurso que ha optado por revelar la fragilidad constitutiva y el carácter descentrado

de la condición humana. «A veces la mitad de mí mismo está sin mí», escribió el poeta peruano Javier Sologuren. Para ella, en efecto, la subjetividad es una entidad tensa entre los deseos y el deber, entre la ley y esas fuerzas internas que se resisten a ser controladas.

La poesía, sin embargo, es también un discurso abocado en representar la agencia humana, esa terca voluntad por no aceptar las reglas, por hacer algo con ellas e intentar satisfacer los deseos. Por lo general, los poemas observan cómo la subjetividad se desidentifica con los mandatos existentes en busca de la singularidad. La poesía descubre que hay algo en la subjetividad que se localiza más allá de las determinaciones sociales y se convierte en uno de los testimonios más intensos de nuestro desequilibrio ante el mundo, pero también de nuestros intentos por hacer algo con él.

Si, por un lado, la poesía representa una falta, por otro lado también representa un exceso. El hombre es humano, pero es, sobre todo, «demasiado humano». «¿Quién soy?», se pregunta Martín Adán; y se responde: «soy mi qué, inefable e innumerable». Desde ahí, no es difícil notar que, en la poesía, la subjetividad siempre aparece como algo que está mucho más allá de sí misma y ese «qué» nombra algo que la descentra y se vuelve fundamental para definirla. Ese «qué» nombra que las fuerzas que la constituyen no suelen estar en calma, sino que siempre traen consigo algo desequilibrante. Digamos entonces que el compromiso por simbolizar este desequilibrio, este desborde, ha sido siempre uno de los objetivos de la poesía.

¿Qué dice la poesía sobre el lazo social? La poesía es un tipo de discurso sobre la dificultad que tenemos los seres humanos de construir vínculos humanos estables. Los versos saben bien que somos interdependientes, pero que las relaciones humanas nunca son algo fácil. Si el amor ha sido siempre uno de sus temas más recurrentes, lo ha sido porque los poemas se dan cuenta de que el sujeto siempre necesita de un otro que lo sostenga, de unos otros que lo acojan. De hecho, la poesía afirma que el sujeto nunca existe como entidad autónoma y por eso no se ha cansado de representar la necesidad de vínculo, pero también la extrema dificultad de

construirlo. La poesía constata que las relaciones humanas son de atracción, pero también de rechazo. De amor, pero también de imposibilidad. De solidaridad, pero también de poder. Por un lado, los poemas festejan la promesa de los encuentros; pero, por otro, muchos de ellos suelen constatar, desgarradamente, las fricciones y los límites que siempre median entre uno y los demás. En ese sentido, los poemas afirman que el deseo de comunidad es tan necesario como imposible. Por lo general, las imágenes poéticas desbaratan toda fantasía de unión desproblematizada y están muy lejos de producir discursos falsamente armónicos.

¿Qué dice la poesía sobre el lenguaje? Terry Eagleton ha sostenido que la poesía no solo se preocupa del «significado de la experiencia», sino también de la «experiencia del significado» (2013, p. 213). ¿Qué significa esto? El punto es que la poesía se relaciona con las palabras como «cosas» y no solo como signos, vale decir, que su objetivo consiste en recuperar la materialidad de las palabras, su espesor lingüístico, sus sonidos, pues es desde ahí que se activan las resonancias aludidas y desde donde se construyen los recursos estilísticos como el ritmo, la rima, el tono, la perspectiva, los encabalgamientos y la estructura misma de una imagen. Un poema es siempre resultado de un conjunto de procedimientos técnicos (que pueden ser conscientes o inconscientes) y que son indispensables para su constitución.

Subrayemos, sin embargo, que la particularidad de la poesía radica en que siempre apunta a una palabra que no existe o al significante que falta. «No hallo sino la palabra que huye», escribió Rubén Darío en un famoso soneto de 1901. La poesía, en efecto, es un discurso que reconoce que hay algo en la vida humana que se encuentra más allá de todo significante conocido y por eso no puede dejar de ir en búsqueda de ese algo que trasgrede todo discurso lógico y que elude el todo sentido. Expliquemos esto con más detalle: con extrema intensidad, la poesía sostiene que el lenguaje es un instrumento que nos abre al mundo; pero que, al mismo tiempo, nunca puede representarlo completamente y que debe aceptar ese límite. «Quiero escribir, pero me sale espuma», escribió César Vallejo

para representar, justamente, esa imposibilidad de decir todo lo que se quiere decir.

De hecho, muchos de los grandes poemas optan por reconocer que «el lenguaje poético habla menos por lo que dice que por lo que no dice» (Rancière, 2009, p. 54) y que, por eso mismo, las palabras son siempre insuficientes para capturar la totalidad de la experiencia humana. En ese sentido, todo buen poema se rompe a sí mismo por el silencio que convoca, por la densidad de significados que carga y por su misma imposibilidad de significar lo que intenta. Escribir (o leer) un poema implica entonces aceptar esa falta; es decir, admitir los silencios que las palabras cargan y promueven.

Desde ahí, podemos definir a la poesía como un discurso que encara, con coraje, su propia derrota y que da cuenta de la brecha entre lo dicho y la imposibilidad de decir, entre lo consciente y lo inconsciente, entre lo individual y lo colectivo, entre el presente y la historia, entre lo nombrado y el silencio. La poesía es un tipo de discurso que exige detenimiento. Nombra un silencio exterior a la palabra, pero también porque apunta hacia ese otro silencio situado en el interior mismo de ella (André, 2002, p. 62). Por el tipo de relación que mantiene con la lengua —es decir, por el hecho de que buena parte de su identidad siempre implica algún tipo de trasgresión de las normas existentes—, la poesía es un lugar privilegiado para observar «la distancia del lenguaje respecto de sí mismo» (Rancière, 2009, p. 57).

Es cierto que la poesía intenta construir un sentido que sea capaz de abrir la subjetividad hacia el mundo, pero es también verdadero que confronta a sus lectores ante lo que es desconocido. La poesía no tiene complejos en mostrar lo oscuro «para salvar a las personas de ese exceso de transparencia que ininterrumpidamente los arrastra a una comunicación sin fin» (Esposito, 2012, p. 86). De hecho, en un famoso ensayo, Walter Benjamin (2008) observó cómo la sociedad contemporánea es una que ha despojado al hombre hasta de su propia experiencia y, sobre todo, de su capacidad para narrarla. Los poemas son aquellos objetos que observan

cómo las palabras del lenguaje cotidiano han perdido fuerza y tienen ya muy poco que decir. Desde ahí, los poemas reaccionan ante dicha situación y emergen como un intento (quizá desesperado) para retomar la verdad de la experiencia y reencontrarse con ella. Los poetas —sostiene Badiou— son aquellos «que rompen el silencio instalado por la lengua coloquial».

Finalmente, la poesía es un discurso que no tiene miedo de ingresar a lo desconocido y, por eso (en un sentido lacaniano) podemos decir que apunta a lo Real del sujeto, a lo Real del lenguaje y a lo Real del vínculo social. Para Lacan, lo Real es una falta o un exceso que emerge en el proceso mismo de simbolización y que se resiste ella (2005, p. 62). Lo Real es ese imposible que no puede ser capturado por las palabras porque se trata de algo que está más allá de todas y que no pasa por el sentido. Lo Real es aquello que le hace un agujero al lenguaje al revelar su imposibilidad de nombrarlo todo. Un buen poema es entonces uno que hace visible las huellas de lo Real, es decir, aquel que muestra sus incomprensibles restos en el orden simbólico.

Entonces, a través de su forma, la poesía da cuenta tanto del exceso como de la falta de sentido. Por un lado, expone toda la carga del lenguaje en su voluntad por representar el mundo; pero, por otro, muestra agónicamente la imposibilidad de nombrar eso mismo. La poesía es un discurso que intenta reencontrarse con algo que se ha perdido a efectos del poder, de la cultura y de la ley. En su intento por responder a preguntas fundamentales sobre la existencia, la poesía produce un discurso que siempre apunta a lo inexplorado, a lo inédito, a lo singular, a aquello imposible que, sin embargo, funciona como un horizonte universal.

Theodor Adorno (1971) sostuvo que, bajo el capitalismo, la poesía era un dispositivo peligroso porque aparece como un objeto inútil al que no puede asignársele ningún valor. Hoy, en efecto, la poesía es (para bien) un discurso que se encuentra más allá de cualquier tipo de racionalidad productiva. Es decir, en un sistema social donde todo debe tener un fin práctico (y un precio), la poesía se constituye como un objeto que se distingue porque emerge como una práctica que se ha salido

de la lógica oficial. Situada fuera de la ganancia y más allá de toda lógica mediática (los poetas construyen clandestinos circuitos de circulación y consumo), la poesía es el símbolo del «gasto improductivo» y por eso muchos políticos siguen pensando que hay que expulsarla de la República.

Algunos filósofos, como Heidegger, piensan que la poesía ha relevado a la filosofía en la indagación por el ser. Si el lenguaje cotidiano está plagado de un «olvido del ser», la poesía emerge como aquel discurso que puede poner en obra la enunciación de una verdad. «La poesía opera frente a la cosa llevada a la intensidad de lo verdadero y al deseo llevado a la incandescencia del goce», ha sostenido Jean Luc Nancy a fin de notar cómo la palabra poética es siempre una que se propone como «verdadera» y los poemas son lugares donde algo de la verdad se hace presente (2014, p. 62).

Sin embargo, es preciso afirmar que, al decir de Badiou, la poesía no es el único lugar de la verdad; pero sí que su particularidad radica en que ahí la verdad emerge como sustracción (Mondoñedo, Canchanya & Calle, 2014). Es solo a partir de la forma que propone y de la representación exhibida que podemos deducir lo que es irrepresentable. Los poemas, en efecto, no son exactamente una exposición del ser, sino el punto de contacto con un saber que nunca es completamente sabido. La poesía muestra el vacío inmanente de toda situación y, como hemos dicho, se presenta como una manera de tramitar lo irrepresentable como condición del ser. En ese sentido, la poesía es un acto de «afirmación trágica» (Adorno, 1971, p. 315), un discurso que coge ese resto de negatividad que no se deja coger por ningún lado para, desde ahí, intentar reencontrarse con algo esencial de la vida: algo que nos traba, algo sobre el drama de la historia, algo dialécticamente agónico y fértil sobre la vida.

Hay que decir, sin embargo, que la poesía conserva clandestinamente algo de fe y por eso se dedica a rescatar un conjunto de restos de la experiencia para intentar hacer algo nuevo con ellos. Se trata de un discurso que suele mostrar nuestra desorientación constitutiva ante la vida, pero también que expone un conjunto de posibilidades siempre insospechadas. En todas las épocas, el hombre ha sentido que fracasa ante la posibilidad

de proponer nuevas posibilidades para la realidad y para el lenguaje, pero la poesía siempre emerge con el fin de neutralizar tales impulsos. La poesía es un lugar de encuentro tenso entre los impulsos destructivos que habitan en la subjetividad con aquellos creativos y vitales que también son inherentes a ella.

Si toda poesía trae consigo un contenido político, este radica en que sus imágenes siempre apuntan hacia algo que no está completamente presente, pero que sabemos que existe. La poesía le quita a las palabras (a la realidad misma) su seguridad habitual y lo hace en resguardo de una verdad inédita. De hecho, como lo ha subrayado Eagleton (2013), lo político surge porque los lectores intuimos que, en la liberación de la forma, podría esconderse algún tipo de emancipación mayor. La poesía, en efecto, muestra todo lo que excede o lo que le falta a la realidad y, desde ahí, activa preguntas radicales sobre lo posible. Eso es lo político. Su objetivo último consiste en recuperar algo verdadero de la experiencia humana en un contexto donde todo suele quedar colonizado por la inercia o por el poder. Como obra de arte, la poesía siempre cuestiona lo dado y apuesta por colocarnos, o recolocarnos, de otra manera, ante el mundo y ante el lenguaje.

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Theodor (1971). *Teoría estética*. Madrid: Taurus.
- André, Serge (2002). *¿Qué quiere una mujer?* México DF: Siglo XXI.
- Agamben, Giorgio (2003). *El lenguaje y la muerte. Un seminario sobre el lugar de la negatividad*. Valencia: Pre-textos.
- Agamben, Giorgio (2005). *El hombre sin contenido* (traducción de Eduardo Margareto Kohrmann). Barcelona: Altera.
- Agamben, Giorgio (2009). *Signatura Rerum. Sobre el método*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

- Agamben, Giorgio (2016). *El final del poema. Estudios de poética y literatura*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Barthes, Roland (1987). La muerte del autor. En *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura* (pp. 65-71). Barcelona: Paidós.
- Bataille, Georges (1987). *La parte maldita*. Barcelona: Icaria.
- Bataille, Georges (2008). *La conjuración sagrada. Ensayos 1929-1939*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Benjamín, Walter (2008). *El narrador*. Santiago de Chile: Metales Pesados.
- Eagleton, Terry (1997). *Las ilusiones del posmodernismo*. Barcelona: Paidós.
- Eagleton, Terry (2013). *Cómo leer literatura*. Barcelona: Península.
- Esposito, Roberto (2012). *Diez pensamientos acerca de la política*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Lacan, Jacques (2005[1964]). *Seminario 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.
- Mondoñedo, Marcos, Martín Vargas Canchanya & Karen Calle (2014). *Lo que no cesa de no escribirse. La interpretación de lo real y algunos ejemplos de su aplicación en la lírica peruana*. Lima: Dedo Crítico Editores.
- Nancy, Jean-Luc (2014). *El arte hoy*. Buenos Aires: Prometeo.
- Rancière, Jacques (2009). *La palabra muda. Ensayo sobre las contradicciones de la literatura*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Žižek, Slavoj (2010). *La música de eros. Opera, mito y sexualidad*. Buenos Aires: Prometeo.

ROBLES, BUQUES, CABALLOS Y SANGRE EN LA POESÍA DE JOSÉ MARÍA EGUREN

Antes de la poesía de José María Eguren (y de la de César Vallejo), los poetas en el Perú sabían algo más del mundo y tenían confianza en poder decirlo con el lenguaje. La realidad no era percibida como tan opaca y la relación del poeta con el lenguaje no se experimentaba con tanta desconfianza y agonía. Los poetas sentían que controlaban mucho de la significación y mostraban cómo el lenguaje estaba sujeto a las voluntades de su decir. Un buen poeta era uno que controlaba el lenguaje para capturar algunos significados del mundo.

Si tanto Eguren como Vallejo son considerados hoy los fundadores de la poesía contemporánea en el Perú, debemos preguntarnos cuáles fueron los cambios que introdujeron. Si ambos construyeron una poesía inédita, fue porque hicieron algo que pocos habían hecho y abrieron un nuevo paradigma donde ya no era posible el camino de regreso. ¿Qué es, en efecto, lo «nuevo» que estos poetas introdujeron en la poesía peruana? La crítica ha notado bien cómo, para ambos, el lenguaje ya no fue capaz de decir todo lo que querían decir y cómo el mundo comenzó a volverse más oscuro. Si en décadas anteriores los poetas se sentían más seguros en su decir, poco a poco aquello comenzó a entrar en crisis.

En este ensayo quiero concentrarme en cuatro poemas de José María Eguren que ilustran muy bien esta problemática. Sin embargo, lejos de interpretar su hermetismo desde un paradigma que refiera a la construcción

de una realidad paralela o puramente fantasmática, me interesa proponer una lectura política de estos poemas; es decir, una lectura que observe cómo la falta de respuestas y el carácter misterioso del mundo también obedece a una historia que está oculta en razón de múltiples intereses:

Es sabido que nuestro poeta fue un hombre apacible y tímido pero por inverosímil que parezca, Eguren fue un disidente y si su poesía es engañosa en cuanto su simbolismo sirve para enmascarar su pensamiento y a la vez para expresarlo. El lector atento percibe que muchos textos encierran una crítica sutil y solapada de la sociedad contemporánea (Higgins, 1993, p. 23).

Ahondar en este tipo de disidencia —es decir, profundizar en aquella crítica social que la poesía de Eguren siempre esconde— es el objetivo de este ensayo. Comencemos entonces con un primer texto, aquel titulado «Los robles», que pertenece a *Simbólicas* (1911), su primer poemario. Leámoslo:

En la curva del camino
dos robles lloraban como dos niños.

Y había paz en los campos,
y en la mágica luz del cielo santo.

Yo recuerdo la rondalla
de la onda florida de la mañana.

En la noria de la vega,
las risas y las dulces pastorelas.

Con la calma campesina,
como de incienso el humo subía

Y en la curva del camino
los robles lloraban como dos niños.

(Eguren, 1974, pp. 35-36)

Se ha dicho que Eguren es un poeta simbolista y este poema es efectivamente una prueba de ello. El poema presenta a dos robles que lloran en la curva del camino. Sin embargo, no sabemos por qué lloran o, más específicamente, qué es aquello dramático que les ha sucedido. El poema no proporciona ningún elemento al respecto y la voz poética tampoco parece saberlo. Ella solo se dedica a constatar ese llanto y a hacerlo público con algún interés que comentaré más adelante. Si se ha dicho que esta es una poesía de «visiones» más que de «ideas» —es decir, una poesía de imágenes y no tanto de lenguaje—; estos dos robles, focalizados en primer plano, aparecen cargados de un simbolismo enigmático muy difícil de localizar.

Sin embargo, lo cierto es que, aunque la voz poética no sabe casi nada de ellos, sí consigue observar un contraste entre los robles y el contexto que los rodea. Es decir, mientras que los robles están llorando, el escenario aparece como radicalmente opuesto a tal hecho. Describe que hay tranquilidad en los campos, que la luz es capaz de iluminarlo todo y el cielo se sigue figurando como un lugar sagrado. Notemos entonces cómo la voz poética se esfuerza en dar testimonio de esta divergencia: un lugar pastoril y amigable donde se oyen los cantos de las aves, donde las personas gozan de la naturaleza, donde todo es dulce y se encuentra en paz; pero, al mismo tiempo, donde dos robles están llorando. Digamos entonces que esta es una voz que está viendo algo que los demás no quieren ver. Por eso, se esfuerza por marcar la diferencia hasta en dos oportunidades: al inicio y al final del poema. A pesar de contar con una fortísima madera, estos árboles están llorando desconsoladamente.

Propongo entonces leer el llanto de estos robles como aquel elemento que demuestra que hay algo que funciona mal en un contexto que sin embargo insiste en afirmar que todo funciona bien. De esta manera, los robles se muestran como un elemento marginal que desestructura el escenario y, por tanto, como una especie de síntoma del orden social. Me refiero a que, con su llanto, ellos revelan lo que el paisaje oculta y así se encargan de desestabilizar su falsa armonía. El síntoma, en efecto, es aquello que interrumpe una narrativa hegemónica y que la denuncia

mostrando su propio *impasse*. De hecho, los lectores no sabemos lo que pasó con aquellos robles, pero lo que sí sabemos es que están llorando y que algo trágico o injusto debe haber sucedido. Es entonces realmente sorprendente que nadie, excepto la voz poética, los tome en cuenta. Los lectores nos desconcertamos no solo al no saber la causa del llanto, sino además al preguntarnos por qué el paisaje se encuentra desentendido y por qué a nadie parece importarle esa situación dramática.

Repito: si hay dos robles llorando, entonces la realidad no puede ser tan armónica como ella misma se representa o como aparece. Entonces, en esta poesía el mundo no solo se ha vuelto más oscuro y difícil de comprender; sino que, además, se comprueba que está «mal hecho» porque, si estuviera «bien hecho», esos robles no llorarían. Aunque no sabemos qué pasó con estos robles —es decir, cuál fue la violencia a la que fueron sometidos—, ellos emergen como el síntoma de algo que camina muy mal. Otro poema, «Lied III» (también de *Simbólicas*), ahonda igualmente en esta problemática:

En la costa brava
suenan la campana
llamando a los antiguos
bajeles sumergidos

Y con tamiz celeste
y al iluminar de hielo
pasan tristemente
los bajeles muertos.

Carcomidos, flavos,
se acercan vagando...
y por las luces dejan
obscuras estelas.

Con su lenguaje incierto,
parece que sollozan,
a la voz de invierno,
preterida historia.

En la costa brava
suenan las campanas,
y se vuelven las naves
al panteón de los mares.

(Eguren, 1974, pp. 38-39)

Por lo general, los poemas de Eguren suelen contar pequeñas historias. En este caso, se trata de un relato sencillo, pero nuevamente enigmático: un conjunto de buques hundidos responden al llamado de una campana y salen a flote por un instante. En este reaparecer, lo único que hacen es mostrar su dolor. Sin embargo, la campana vuelve a sonar y los botes vuelven a hundirse en la profundidad del océano. El poema casi no cuenta nada más.

Aunque tampoco sabemos la causa del hundimiento ni las razones de su tristeza, el texto sí ofrece una información adicional en la que vale la pena detenerse. A diferencia del poema anterior donde los robles eran más o menos visibles (aunque nadie quería observarlos), aquí se nos dice que los barcos están hundidos y que no es tan fácil darse cuenta de su existencia. Ellos aparecen como efecto del llamado de esa campana de la que tampoco sabemos nada: no sabemos quién la toca, de dónde viene, qué historia tiene.

Todo es nuevamente enigmático en este poema: el mar es bravo, pero lo cierto es que estos buques son capaces de realizar una procesión para dejar testimonio de su existencia y de su malestar. Hay que notar además que la voz poética los refuerza como portadores de una densa historia en el pasado. Son viejos, están corroídos y andan sollozando en agonía. Los buques, sin embargo, hablan un lenguaje que es incierto, un código que desconocemos y que no podemos descifrar.

Podríamos decir que estos barcos simbolizan el retorno de aquello que ha estado escondido, pero que puede hacerse visible por un instante. Al igual que en el poema anterior, lo cierto es que ese retorno desestabiliza la realidad existente y la muestra como un poder destinado a ocultar aquello que la perturba. ¿Imagen del inconsciente cargado de deseos reprimidos?

No lo sabemos, pero la dinámica que el poema propone escenifica un movimiento similar al que el psicoanálisis ha explicado: el pasado nunca se ha perdido, es una dimensión interna del presente. Tarde o temprano, el pasado encuentra la manera de retornar para manifestarse.

En este caso, los barcos pueden significar muchas cosas, pero no sabemos cuáles. El poeta tampoco lo sabe. Pero lo que la voz poética intenta comunicarnos es que estos barcos son importantes porque, aunque se postergue la pregunta sobre la razón de su dolor, ellos abren algunas interrogantes sobre la violencia del pasado y el desentendimiento político del presente. Una visión mucho más radical aún podemos encontrarla en el poema titulado «El Caballo», esta vez de *Canción de las figuras* (1916):

Viene por las calles,
a la luna parva
un caballo muerto
en antigua batalla.

Sus cascos sombríos...
trepida, resbala;
da un hosco relincho,
con sus voces lejanas.

En la plúmbea esquina
de la barricada
con ojos vacíos
y con horror, se para.

Más tarde se escuchan
sus lentas pisadas,
por las vías desiertas,
y por ruinosas plazas.

(Eguren, 1974, pp. 54-55)

Este poema vuelve a poner en escena cómo los muertos retornan y cómo nunca están completamente muertos. Las imágenes cuentan que

este caballo murió en una batalla, pero desconocemos qué sucedió en ella; es decir, no sabemos nada acerca de quiénes ganaron, quiénes perdieron, qué consecuencias trajo esa victoria o qué implicó perder para los vencidos.

En efecto, «antigua batalla» y «voces lejanas» son dos expresiones que parecerían marcar el profundo desconocimiento que el presente tiene sobre el pasado. Sin embargo, hay que anotar que estas imágenes subrayan la pérdida de sentido sobre aquellos hechos que ocurrieron en el pasado y que siguen sin poder resolverse. Al igual que los bajeles hundidos, este caballo retorna a la ciudad para dejar constancia de algo que no se encuentra definitivamente cerrado. La acción del caballo es muy simple: ingresa a la ciudad, camina lentamente, da un hosco relincho, mira con desprecio y se retira no sabemos a dónde.

Son muchas cosas las que no sabemos de esta ciudad, ni de este caballo, ni de aquella antigua batalla; pero lo que sí sabemos (y lo que esta poesía no se cansa de insistir) es que los muertos regresan y que algo continúa andando mal en la realidad en la que habitamos. Eguren parece preguntarse por qué los muertos regresan y se esfuerza por mostrar su furia contenida. La respuesta no puede ser otra que afirmar que el caballo regresa para saldar una deuda pendiente, para demostrar que hay algo irresuelto en su historia y para denunciar el carácter desatendido del presente.

En este poema, entonces, el pasado no es más una realidad «pasada». Aquí, el pasado no ha pasado y no se encuentra ni lejos ni detrás del presente. Más bien, parece ser un elemento que actúa en su interior y que retorna con mucha furia en determinadas ocasiones. El pasado parece estar resentido por cómo el presente lo rehúye y no quiere ocuparse de él. En este poema, la ciudad es el presente y este es el mundo tal como José María Eguren parece contemplarlo sin concesiones: un lugar vacío y desierto, un espacio donde solo observamos desastres y no felicidad. El poema «La sangre», también de *La canción de las figuras*, añade más elementos a toda esta discusión:

El mustio peregrino
vio en el monte una huella de sangre
la sigue pensativo
en los recuerdos claros de su tarde.

El triste, paso a paso,
la ve en la ciudad dormida, blanca,
junto a los cadalsos,
y al morir de ciegas atalayas.

El curvo peregrino
transita por bosques adorantes
y los reinos malditos;
y siempre mira las rojas señales.

Abrumado le mueven
tempestades y Lunas pontinas,
mas, allí, transparentes
y dolorosas las huellas titilan.

Y salva estremecido
la región de las nieves sagradas;
no vislumbra al herido,
sólo las huellas que nunca se acaban.

(Eguren, 1974, p. 53)

Todo peregrinaje tiene un objetivo final. Los peregrinos saben hacia dónde se dirigen, que es por lo general un lugar sagrado. Aunque la ruta no se conozca bien, siempre se peregrina hacia un lugar y con un objetivo claro. En este poema, sin embargo, ocurre algo diferente: impactado por una huella de sangre, el peregrino es capaz de desviar su camino y comenzar a seguirla sin rumbo conocido.

Notamos entonces que lo sagrado ha cambiado de lugar: si en algún momento estuvo referido al destino final, ahora pasa a inscribirse en las mismas huellas de sangre que activan en el caminante un conjunto de preguntas que parecen muy importantes, aunque el poema tampoco sepa

cómo responderlas. ¿De quién son dichas huellas? ¿A quién han herido? ¿Quién ha muerto? ¿Por qué no está el cadáver? ¿Quién ejerció la violencia?

Al igual que en los poemas anteriores, las respuestas no aparecen por ningún lado; pero, sin embargo, hay algo que se repite. Este peregrino no es indiferente, se desvía, está dispuesto a todo y no tiene miedo de transitar por los reinos malditos ni por los bosques adorantes. Ni las nieves sagradas, ni las furiosas tempestades, ni demás obstáculos son capaces de detenerlo en su búsqueda.

Podríamos decir entonces que aquellas huellas han producido en el peregrino una profunda conversión personal. Estas huellas son descritas como señales que guardan un mensaje escondido y que, en su permanente titilar, exigen una repuesta porque se intuye que esconden algo verdadero y decisivo: quizá un relato de violencia, un hecho de dolor, una situación dramática o injusta. Aunque se trata de un poema profundamente laico, es inevitable pensar en la famosa frase de Cristo: «Si alguno quiere seguirme, que se niegue a sí mismo, que cargue con su cruz de cada día y que me siga» (Lucas 9:23).

¿Nos encontramos ante una imagen que representa la actitud del filósofo ante la verdad? ¿La del poeta ante la poesía? ¿La del político ante la justicia? ¿La del ser humano ante su deber o su deseo? Muchas pueden ser las repuestas, pero lo importante es notar que el «mustio», «triste» e intensamente «curvo» peregrino puede llegar a abrumarse, pero nunca se desanima e insiste tercamente en llegar al final. En realidad, se ha vuelto un sujeto fiel y esa fidelidad es producto de una especie de acontecimiento. El peregrino ha descubierto algunos signos de lo trascendente que le indican un nuevo camino. En este poema, aquellas huellas son el signo de un «proceso de verdad» que ha interrumpido la inercia cotidiana para dar cuenta de algo de lo que ya no puede dudarse (Badiou, 1999).

Los robles, los buques, el caballo y la sangre son elementos que interrumpen el estado habitual de la realidad y que emergen con centralidad en esta

poesía para dar cuenta de historias no narradas, de injusticias cometidas y de serios impases que desestructuran a los discursos oficiales. Son, todos ellos, el punto de suspensión de narrativas hegemónicas o de aquellos discursos que se han instalado en el sentido común y que moldean la realidad ocultando historias de exclusión y de mucho dolor.

Es claro que la poesía de Eguren llama la atención sobre estos elementos, pero su efectividad estética radica —sobre todo— en que nos propone identificarnos con ellos. Lejos de cualquier proyecto que intente borrarlos, estos poemas se han propuesto hacer algo con estos elementos tanto para dismantelar la cultura heredada como para intentar reconstruir el mundo de otra manera. Hay que sostener entonces que la poesía de Eguren se propone revelar el carácter interesado de la historia a fin de afirmar que «el trasfondo de la cultura lo constituyen la sangre, la tortura, la muerte y el horror» (Jameson, 1992, p. 19).

No se trata, por eso mismo, de una «poesía evasiva» que haya construido un alucinado universo, lejano y distinto. Se trata, más bien, de un intento de reconstrucción mítica en un mundo que ya había comenzado a perder toda posibilidad de construir relatos. Eguren escribe en un momento donde Dios ya había muerto y donde proponer un nuevo sentido sobre la vida se hacía cada vez más difícil. Sin embargo, el poeta parecería sí tener una propuesta: su proyecto trató de continuar apostando por los mitos y por los héroes como una manera de reorientar a la civilización humana. Pero lo cierto es que esos héroes ya no podían ser los mismos y era necesario comenzar a mirar a otro lado. Por eso, son ahora aquellos personajes marginales que el presente intenta no recordar: unos árboles del camino, unos botes hundidos, un viejo caballo. Los poemas resaltan su importancia y llaman la atención sobre su densa simbología y su pasado desconocido¹. Roberto Paoli había notado este hecho en un celebrado artículo:

¹ De hecho, es interesante notar que Eguren sea un poeta «simbolista» y que su primer poemario se titule *Simbólicas* cuando en realidad muchos de sus poemas muestran

La memoria de Eguren no se convierte comúnmente en canto elegíaco subjetivo, sino que prefiere cristalizar en símbolos, objetivarse en figuras, especialmente en figuras de fantasmas, de ex-vivos, que guardan una nostalgia traumática de la vida, porque lo cierto es que todos estos difuntos egurenianos han quedado fuertemente traumatizados por la vida (Paoli, 1976, p. 46).

«Algo sigue latiendo al interior del presente» es una frase que podría resumir bien el sentido de los cuatro poemas que aquí he comentado. En la poesía de Eguren, el presente es un lugar cargado de tensión y se encuentra permanentemente acosado por los fantasmas del pasado. Contra la «retórica civil y declamatoria» que imperaba en la poesía del momento (Ortega, 1974, p. 12), contra el ingenuo optimismo de la República aristocrática, contra aquellas décadas del inicio del delirio capitalista en el Perú, esta poesía se preguntaba por los durísimos antagonismos del pasado y optó por mostrarlos como la «causa ausente» de la historia. Lo que quiero decir es que, donde todos solamente veían «modernidad y progreso», la poesía de José María Eguren veía otras cosas: robles, buques, caballos y sangre.

BIBLIOGRAFÍA

Badiou, Alain (1999). *San Pablo o la fundación del universalismo*. Barcelona: Antropos.

Eguren, José María (1974). *Obras completas* (edición, prólogo y notas de Ricardo Silva Santisteban). Lima: Mosca Azul.

Higgins, James (1993). *Hitos de la poesía peruana*. Lima: Milla Batres.

precisamente el límite del orden simbólico: muchos poemas muestran aquello que no se puede nombrar y que desestructura lo conocido. Agradezco a Mariana Eguren por una conversación al respecto.

Jameson, Frederic (1992). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío*. Barcelona: Paidós.

Paoli, Roberto (1976). Eguren, tenor de las brumas. *Revista de Crítica Literaria latinoamericana*, 3, 25-53.

Ortega, Julio (1974). *La imaginación crítica. Ensayos sobre la modernidad en el Perú*. Lima: Peisa.

Žižek, Slavoj (1991). *Mirando al sesgo. Una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular*. Buenos Aires/Barcelona/México: Paidós.

CÉSAR VALLEJO: DOS POEMAS SOBRE TENER HAMBRE

César Vallejo es uno de los fundadores de la poesía contemporánea en América Latina y una figura decisiva en la literatura del siglo XX. Sus versos construyeron un lenguaje nuevo, una forma literaria distinta, pero además propusieron una representación muy potente de la historia humana. Impactado por el mensaje cristiano, por la revolución rusa y por el compromiso universalista que desató la defensa de la República española, la obra de Vallejo da testimonio del contacto con la verdad de la solidaridad humana. Su obra afirma una idea y propone un nuevo proyecto de sociedad.

Siempre se ha afirmado que Vallejo es un poeta del dolor y del sufrimiento humano. Sin embargo, Vallejo no es un poeta triste ni depresivo. Es un poeta que acepta la fractura de la condición humana, pero, al mismo tiempo, sabe hacer algo con ella para terminar produciendo un discurso afirmativo. La suya es una poesía que fue escrita para remover al hombre, para sacarlo de su inercia cotidiana, para humanizarlo más allá de su humanidad habitual. En Vallejo, la poesía es un lugar para nombrar y convocar al «acontecimiento» como un momento de verdad, como un hecho que cambia la lógica de una situación presente. Un acontecimiento, al decir de Alain Badiou, es algo nuevo que emerge desde aquello que no estaba contabilizado por la hegemonía imperante; es algo que surge desde los agujeros de lo social para romper la inercia de la realidad (2013, p. 9).

La poesía de Vallejo trae consigo un fuerte componente ético. ¿En qué consiste su ética? En los primeros poemas, se trata de la puesta en práctica del mensaje cristiano de servicio a los demás. Esta es una poesía que siente mucha responsabilidad frente a lo comunitario. Es el caso, por ejemplo, del famoso poema «La cena miserable», cuya primera versión data de 1917. Se trata de un texto que fue escrito al menos doce o trece años antes de que Vallejo asumiera una visión marxista de la historia:

Hasta cuándo estaremos esperando lo que
no se nos debe... Y en qué recodo estiraremos
nuestra pobre rodilla para siempre! Hasta cuándo
la cruz que nos alienta no detendrá sus remos.

Hasta cuándo la Duda nos brindará blasones
por haber padecido...

Ya nos hemos sentado
mucho a la mesa, con la amargura de un niño
que a media noche, llora de hambre, desvelado...

Y cuándo nos veremos con los demás, al borde
De una mañana eterna, desayunados todos.
Hasta cuándo en este valle de lágrimas, a donde
yo nunca dije que me trajeran.

De codos,
todo bañado en llanto, repito cabizbajo
y vencido: hasta cuando la cena durará...

Hay alguien que ha bebido mucho, y se burla,
y acerca y aleja de nosotros, como negra cuchara
de amarga esencia humana, la tumba...

Y menos sabe
ese oscuro hasta cuándo la cena durará!

(Vallejo, 1988, p. 55)

Ricardo González Vigil (1988, pp. 193-193) ha rastreado todas las influencias que podría contener este poema (un conjunto de alusiones bíblicas, un intertexto con *Los miserables* de Víctor Hugo, una resonancia ciceroniana que vendría de las «Catilnarias») y ha notado cómo todo ello repercute en la solidez de su estructura y en la fuerza de un mensaje político, pero también epistémico:

Hasta cuando esperaremos de un modo absurdo que la cena deje de ser miserable. Hasta cuando demorará la muerte en llegar para acabar la pesadumbre de la vida. Hasta cuando la duda (la cual viene a funcionar de raíz de la ironía blasfema del poema) nos brindará un escudo de armas que proteja nuestro desamparo, al no confiar ya en Dios (ni en la filosofía de Platón y Aristóteles) (Gonzales Vigil, 1988, p. 194).

El punto, en todo caso, es que Vallejo se pregunta por las causas de la injusticia social y su objetivo consiste en politizar ese sufrimiento más allá de una reflexión propiamente íntima. Este poema propone, por el contrario, que el dolor humano sirve para repensar la sociedad y para observar su falla estructural. Los versos son muy claros al respecto: si hay dolor, es porque alguien ha hecho doler; si algunos no tienen nada, es porque otros se han apropiado de todo. A diferencia del famoso poema «Ágape», donde la deuda era un acto gratuito, aquí el sufrimiento aparece como una forma de protesta social. Si con «Ágape» se hacía referencia a la cena de los primeros cristianos, aquí se intenta nombrar la desigualdad social como despojo. El poema nos sitúa ante una cena en la que ya no hay nada que comer.

Es cierto que el poema constata un absurdo, pero hay que precisar que se trata de un absurdo político; es decir, una situación injusta que tiene causas muy concretas. Por eso, la representación más importante se concentra en aquellos que no descansan de remar y en esos niños que van acumulando rencor por el hambre que tienen. Este es un poema que trae consigo mucha rabia y aquí la rabia parece ser un agente de la justicia y hasta del amor cristiano. En este poema, el amor consiste en identificarse con aquel grupo que está buscando justicia.

Notemos la radicalidad del siguiente verso: «esperando lo que no se nos debe». Notemos que la presencia del negativo es sustancial porque no se trata de esperar «lo justo», sino de esperar algo más, un exceso, algo que debería ser capaz de fundar un orden nuevo. Me explico mejor: al enfatizar «lo que no se nos debe», Vallejo está apuntando al «acontecimiento» como lugar que excede todas las reglas de lo simbólico, como acto que transforma el marco desde donde se define lo social, como aquello que se desborda en lo que está establecido y que, por lo mismo, siempre termina por salirse del orden social existente. Hemos dicho que el «acontecimiento» debe ser entendido como la emergencia de nuevas reglas en busca de una transformación radical (Žižek, 2014). Así, para este poema, la verdadera justicia tiene que ser una «justicia-otra», una justicia radical que todavía no conocemos. Con coraje, el poema siempre apunta hacia algo excesivamente mayor: «Y cuándo nos veremos con los demás, al borde / de una mañana eterna, desayunados todos».

En suma, el Vallejo de este poema observa que la sociedad es profundamente injusta porque está mal organizada y, por eso, se focaliza en quienes se han quedado fuera del sistema. La imagen del desayuno nombra una tarea urgente. Es cierto que se trata de una imagen utópica, pero habría que decir que la utopía aquí es una tarea que no es enunciada desde el poder ni desde la comodidad, sino desde la perspectiva de quienes han sido despojados de la cena; vale decir, de quienes sufren, día a día, las consecuencias de la dominación social. Se trata entonces de una posición que entiende la política como la asignación que tiene el presente hacia el futuro. Por eso, el poema concluye:

Hay alguien que ha bebido mucho, y se burla,
y acerca y aleja de nosotros, como negra cuchara
de amarga esencia humana, la tumba...
Y menos sabe
ese oscuro hasta cuándo la cena durará!

Notemos cómo se constata la presencia de la muerte de una manera particular. No se trata, exactamente, de ebriedad y exceso. Nuevamente, se trata de la apropiación de lo que es colectivo. El poema vuelve a subrayar la causa de un mal. El movimiento de este último personaje es similar al movimiento de acercamiento y alejamiento de la cuchara en el acto de comer, pero aquí adquiere connotaciones malignas y hasta truculentas. Sin embargo, los versos resaltan que, a pesar de su poder, este personaje no tiene completo control sobre la vida: «Y menos sabe ese oscuro hasta cuándo la cena durará».

Digamos entonces que Vallejo entendió su poesía como un dispositivo que podría servir para transformar los sentidos comunes existentes. Desde ahí, la representación de lo marginal se fue volviendo más protagónica, porque se dio cuenta de que su incorporación generaba la posibilidad de observar la crisis de la comunidad tal como se encontraba configurada. Vallejo se propuso escribir una poesía capaz de activar nuevas subjetivaciones políticas. Si sus poemas optaron por representar a las identidades excluidas, lo hicieron con el objetivo de promover distintas desidentificaciones con el orden social existente. Comentemos ahora el poema titulado «La rueda del hambriento»:

Por entre mis propios dientes salgo humeando,
dando voces, pujando,
bajándome los pantalones...
Vaca mi estómago, vaca mi yeyuno,
la miseria me saca por entre mis propios dientes,
cogido con un palito por el puño de la camisa.

Una piedra en que sentarme
¿no habrá ahora para mí?
Aun aquella piedra en que tropieza la mujer que ha dado a luz,
la madre del cordero, la causa, la raíz,
¿ésa no habrá ahora para mí?
¡Siquiera aquella otra,
que ha pasado agachándose por mi alma!

Siquiera

la calcárida o la mala (humilde océano)
o la que ya no sirve ni para ser tirada contra el hombre
¡ésa dádmela ahora para mí!

Siquiera la que hallaren atravesada y sola en un insulto,
¡ésa dádmela ahora para mí!

Siquiera la torcida y coronada, en que resuena
solamente una vez el andar de las rectas conciencias,
o, al menos, esa otra, que arrojada en digna curva,
va a caer por sí misma,
en profesión de entraña verdadera,
¡ésa dádmela ahora para mí!

Un pedazo de pan, ¿tampoco habrá para mí?

Ya no más he de ser lo que siempre he de ser,

pero dadme

una piedra en que sentarme,

pero dadme,

por favor, un pedazo de pan en que sentarme,

pero dadme

en español

algo, en fin, de beber, de comer, de vivir, de reposarse
y después me iré...

Halló una extraña forma, está muy rota

y sucia mi camisa

y ya no tengo nada, esto es horrendo.

(Vallejo, 1988, pp. 277-278)

Decíamos que Vallejo consideró que la poesía podría ser un espacio para representar lo que todavía no había sido representado; vale decir, para mostrar, en su condición abyecta, a sujetos que eran víctimas de la injusticia social. En este caso, Vallejo no le huye a una poesía didáctica y, sin miedo, enfrenta a sus lectores ante una cruda realidad.

El poema se construye desde el monólogo de un personaje cuya desesperación va aumentando y cuya necesidad de contar lo que le sucede va haciéndose cada vez más explícita. El poema lo representa como alguien que ha quedado completamente «fuera» del sistema, como aquel que ya no tiene lugar, pues se encuentra en el último escalón social. En términos simbólicos, se trata de un sujeto que ha quedado reducido a tan poca cosa que puede salir por sus propios dientes; es un personaje situado en una condición de extrema indigencia y de debilidad. En el poema, lo vemos gimiendo, intentado mostrar su condición dramática y desagradable. Su estómago está vacío como también lo está todo su ser.

Desde un punto de vista formal, hay una construcción que es muy impactante: «Váca mi estómago / váca mi yeyuno», dicen los versos. Para Higgins, este «vaca» es una palabra extremadamente polivalente, que viene del verbo «vacar», pero también de la idea de «vaciedad» porque ya no hay nada en el estómago y porque tampoco hay ningún trabajo «vacante» (1989, pp. 123-124). De hecho, el uso inédito de esta palabra sorprende y contribuye a configurar la condición vacía, vaciada y vacante del personaje en cuestión. En el poema, también lo vemos pujando, pero no para expulsar algo, sino solo para dar cuenta de su condición siempre vacía y abyecta. Este personaje está tan flaco que parece «cogido por un palito por el puño de la camisa» y ya casi nada puede sostenerlo.

El punto, sin embargo, es que su mendicidad es de tal magnitud que ni siquiera tiene una piedra donde sentarse. Es decir, se trata de alguien que no es propietario de nada porque ha sido despojado de todo. El poema ahonda en dicha condición como una estrategia simbólica y ciertamente política. De hecho, su objetivo consiste en interpelar políticamente al lector y enfrentarlo a la crudeza de la desigualdad social. Las imágenes son siempre extremas. La debilidad del personaje es tal que le resulta urgente encontrar un lugar de reposo, un lugar propio. No importa cuál sea, porque las fuerzas se le agotan y tiene mucha hambre. En realidad, está a punto de morir. Ha perdido toda esperanza y solo puede producir una

sentencia sobre sí mismo, aunque continúa suplicando que le den algo: una piedra, un pan, algo que alivie mínimamente su muerte.

Digamos que si este personaje aparece como un «resto» del sistema, al mismo tiempo se encuentra pidiendo un «resto» de lo social como garantía última de su existencia. Notemos además que no pide una piedra cualquiera: pide la que ya nadie desea, las que son inútiles, las que están malditas. Pide aquellas que ni siquiera sirven para ser «tiradas contra el hombre». Al preguntar: «¿esa no habrá ahora para mí?», sabemos bien que en realidad no hay nada para este personaje, que en la sociedad actual, toda privatizada, nadie está dispuesto a darle absolutamente nada.

Sin embargo, lo interesante es que el poema se esfuerza por representar a un sujeto que insiste y que no se calla: insiste en pedir un pedazo de pan y tal demanda comienza a cerrar un discurso que se va acelerando en su intensidad poética y en su condición existencial. Sin embargo, volvamos a insistir en que, aunque se le figura como situado en un grado de «externalidad» frente al sistema, lo cierto es que ha sido «producido» por el sistema mismo. No se trata entonces de un sujeto «caído del cielo», sino de un producto de la desigualdad y de la exclusión social. Este es un sujeto producido por la irracionalidad del mundo moderno.

En realidad, este sujeto se ha quedado solo, completamente solo, y por eso también podríamos decir que lo que está solicitando es sobre todo un vínculo social; es decir, la necesidad de comprobar que el otro existe, que la sociedad existe y que él no se ha vuelto loco. Este personaje no tiene nada, pero habla y parecería que en el acto de hablar constituye toda su agencia política. En los versos finales, la necesidad de aludir a un idioma en particular —el español— resulta entonces el último intento por producir un punto de unión entre él y la sociedad. El idioma aparece aquí como el último lazo que lo une con los demás. ¿Hay alguien que me escuche? ¿Hay sociedad todavía? Retomemos sus últimas palabras: «Halló una extraña forma, está muy rota / y sucia mi camisa / y ya no tengo nada, esto es horrendo».

¿Qué es entonces lo «horrendo»? ¿Cuál es el objetivo de cerrar el poema con esa palabra? Podemos sostener que lo «horrendo» refiere no solo a esa situación en la que este personaje se encuentra —su extrema exclusión social—, sino también —o sobre todo— al carácter de una sociedad que permite que eso ocurra; es decir, a un tipo de sociedad capaz de generar desigualdades tan extremas. La frase: «Esto es horrendo» emerge, ciertamente, como un grito de impotencia, pero también una especie de sentencia y de censura al mundo moderno. Por lo demás, este es un verso que ha optado por liberarse de cualquier tipo de artificio literario y que se ha propuesto afirmar algo muy claramente. Se trata de un verso que emite un testimonio y que toma una posición.

El poema alude, entonces, a la constatación (horrenda) de la injusticia social, entendida no solo en términos puramente económicos, sino también como la pérdida cada vez mayor de un sentido de comunidad. Este personaje constata que no va a recibir nada porque en realidad ya no hay nadie dispuesto a dar. Es decir, no solamente es la carencia de piedra y de pan lo que el personaje ratifica, sino la ausencia de personas con quienes podría construir algún tipo de relación social. De hecho, el sujeto no solo busca algo material, sino que busca algo que debería venir del otro: un reconocimiento. Por eso, es capaz de pedir hasta aquella piedra destinada a agredir al hombre; pues, paradójicamente, ese acto de agresión implicaría, al menos, una forma mínima de vínculo social.

En suma, este es un personaje que se desespera porque constata que se encuentra invisibilizado. Sin embargo, en la medida que se ha hecho consciente de su propia invisibilidad, emite una complicada oración para que los demás también constaten lo que le sucede: «Ya no más he de ser lo que siempre he de ser». Notemos el juego verbal: la voz poética no señala «ya no seré lo que siempre he sido», pues lo que aquí interesa es marcar una diferencia entre «he de ser» con «ser». Mientras que el segundo caso alude a una cierta condición estática del individuo, el primero refiere, más bien, a una especie de deber o mandato de fijación. «He de ser» implica, en efecto, algo que es impuesto por alguien. Entonces, para el poema la

marginalidad es producida políticamente y parecería constituirse como el rol que algunos deben cumplir en la lógica de la organización social.

De hecho, en ese verso, hay una constatación de que se es marginal porque «se ha de serlo»; es decir, porque el capitalismo, para constituirse, necesita siempre de un «ejército industrial de reserva» o un «exterior constitutivo» (Marx, 1988; Mouffe, 1999). No obstante, el sujeto cuestiona ese rol desde afuera y afirma su decisión de querer dejar de serlo. Notemos, otra vez, la sutileza verbal: «Ya no más he de ser». Este personaje todavía no puede producir una oración del tipo «ya no lo seré» porque, en la medida en que el capitalismo se ha desbocado interna y externamente —es decir, en que se ha vuelto una rueda difícil de detener—, la pasividad le ha sido impuesta. Bajo esas condiciones, parece no haber un cambio posible para él. De hecho, el propio título del poema, «La rueda del hambriento», ha sido explicado de la siguiente manera:

Sugiere que el desocupado va rodando por el mundo, viviendo a la deriva, sin lugar en la sociedad que lo ha rechazado. Luego, el poema insinúa que el mendigo va dando vueltas, cautivo de un círculo vicioso sin salida. Finalmente, evoca la imagen de la rueda de la fortuna y, por extensión, los vaivenes de la economía capitalista, dando a entender que el hambriento es la víctima inocente de fuerzas impersonales e inhumanas (Higgins, 1989, p. 123).

Subrayemos, finalmente, la estrategia sinocdética del poema: la sociedad está en la parte y esa parte expresa la crisis de lo social. De hecho, Rancière (2009) entiende que la política consiste en reconfigurar las identificaciones existentes a partir de la crisis de una de sus partes. ¿Desde cuál parte entonces podría reconfigurarse el todo? La respuesta es muy clara: desde la parte excluida. Tanto, el cristianismo como el marxismo habían afirmado algo parecido: el nuevo mundo debe emerger desde una posición localizada fuera del poder. Marx sostuvo que el proletariado es una clase universal porque, al no tener nada, justamente no tiene ningún interés particular que defender. Si sabemos que la formación de comunidades

implica siempre la conformación de un «exterior constitutivo», ese exterior podría ser el encargado de generar la posibilidad de su cambio y transformación.

Concluyamos recordando que suele decirse que el arte político es «malo» porque es muy coyuntural y porque tiene corta vida. A lo largo del tiempo, muchos críticos han repetido —hasta el cansancio— que el arte que depende de un conjunto de ideas termina empobreciéndose tanto en su forma como en su contenido. Sin embargo, podemos notar que la poesía de Vallejo contradice todas estas afirmaciones y que, más bien, nos reta a producir argumentos más complejos en la definición del objeto artístico. Vallejo escribió una poesía radicalmente política que hoy es reconocida como uno de los testimonios más contundentes sobre la experiencia del hombre moderno; es decir, sobre su desorientación constitutiva, pero también sobre aquella voluntad que opta tercamente por producir un verdadero cambio social.

La poesía de Vallejo es didáctica porque se pregunta cómo transmitir, con efectividad retórica, una verdad que se ha descubierto. Vallejo supo que el arte tenía como función mostrar los límites de nuestra inserción en la cultura y, sobre todo, la constitución histórica de la misma. Por eso, su poesía se esforzó en mostrar los antagonismos constitutivos —del sujeto y de la sociedad—, pero reconoció cómo ellos, lejos de ser una limitación, podían volverse una condición positiva para una nueva acción política (Žižek, 2006, p. 128). Sus versos se dieron cuenta de que el sentido de la vida estaba en crisis y, por eso, afirmaron que el arte no podía renunciar a producir una respuesta. La poesía de Vallejo intentó ser esa respuesta. Fue el producto de una expresión personal, pero también la constatación de una idea poderosa que recorría toda la historia humana: la «idea comunista» (Badiou, 2010).

BIBLIOGRAFÍA

- Badiou, Alain (2010). La idea del comunismo. En Analía Hounie (comp.), *Sobre la idea del comunismo* (pp. 17-31). Buenos Aires: Paidós.
- Badiou, Alain (2013). *Philosophy and the event. Alain Badiou with Fabien Tarby*. Cambridge: Polity press.
- González Vigil, Ricardo (1988). *Los heraldos negros y otros poemas juveniles*. Lima: Banco Central del Reserva.
- Higgins, James (1989). *César Vallejo en su poesía*. Lima: Seglusa.
- Marx, Karl (1988[1876]). *El capital. Crítica de la economía política* (tomo 1, volumen 3, libro primero: *El proceso de producción de capital*; edición a cargo de Pedro Scaron). México DF: Siglo XXI.
- Mouffé, Chantal (1999). *El retorno de lo político. Comunidad, ciudadanía, pluralismo y democracia radical*. Barcelona: Paidós.
- Rancière, Jacques (2009). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago de Chile: Lom.
- Vallejo, César (1988). *Poesía completa* (edición crítica y estudio introductorio de Raúl Hernández Novás). La Habana: Casa de las Américas.
- Žižek, Slavoj (2006). *Órganos sin cuerpo: sobre Deleuze y consecuencias*. Valencia: Pretextos.
- Žižek, Slavoj (2014). *Acontecimiento*. Madrid: Sexto Piso.

LA ÉTICA DEL AMOR Y LA ÉTICA DEL DESEO EN LA POESÍA DE CÉSAR MORO

«Yo he pagado mi sed con piedras candentes».

El lenguaje es un instrumento que establece un cierto orden en el mundo, pero sabemos bien que ese orden es arbitrario y que, al desordenarse, puede desembocar en la locura. Sus principios intentan ser lógicos, pero no es difícil notar que en su interior habita una profunda irracionalidad. El uso del lenguaje puede llevarnos a lugares completamente disímiles: por un lado, a un lugar estable donde cada cosa tiene su lugar y cuenta con una identidad permanente; pero también a una dimensión donde todo se desordena y donde el caos y el goce pueden imponer su presencia.

César Moro —ese poeta peruano cuya vida estuvo marcada por innumerables decepciones, pero también por intensos compromisos— asumió la poesía como un territorio «sin garantías», como aquel lugar para simbolizar lo incomunicable, la falta de sentido, el abismo de la existencia, esa «parte maldita» a la que se llega luego de todas las sustracciones y de todos los riesgos posibles. En líneas generales, Moro optó por el surrealismo, al que entendió como un proyecto de liberación que le permitía hacerse cargo de una identidad descentrada siempre constituida bajo intensos desplazamientos. Moro supo que si hay algo que le hace

daño al sujeto es la falsa ilusión de unidad y, por eso mismo, entendió que la tranquilidad no solo era imposible, sino quizá indeseable.

¿Qué es el amor para Moro? ¿Qué es el deseo? ¿Qué los provoca? ¿Qué efectos tienen en la subjetividad? En este ensayo voy a discutir lo que llamaré la «ética del amor» y la «ética del deseo» como dos dinámicas enfrentadas, en las cuales, una de ellas (la del amor) se establece como un cierto garante de la satisfacción y la otra (la del deseo) reconoce, más bien, la incompletud constitutiva de la condición humana y el vacío como una falta de sentido que nunca podrá llenarse del todo. Como radical experiencia de libertad, el amor aparece aquí como una forma de subjetivación, como el acceso a una dimensión otra de la existencia situada más allá de la moral y de toda utilidad práctica. En esta poesía, el amor se asocia con el deseo (el cual sostiene) y su surgimiento pone en juego una dinámica donde el exceso se hace presente aunque se sepa que nunca pueda llenar la falta. Digámoslo más claramente: si el amor es la promesa de un garante absoluto, el deseo, por el contrario, constata la imposibilidad de cierre y comprueba una insatisfacción que nunca podrá saciarse.

Me propongo entonces estudiar las dinámicas del amor y del deseo a partir de tres imágenes que aparecen recurrentemente en esta poesía: como manifestaciones de la incompletud humana (Lacan, 1983), como aquellos excesos que apuntan más allá de toda lógica racional y de toda moralidad establecida (Bataille, 2006) y como acontecimientos que instalan una verdad (Badiou, 2011). Comencemos entonces con un primer texto, con la segunda parte del largo poema titulado «El fuego y la poesía», que apareció en *La tortuga ecuestre*, libro póstumo publicado en 1958:

Amo el amor de ramaje denso
Salvaje al igual de una medusa
El amor-hecatombe
Esfera diurna en que la primavera total
Se columpia derramando sangre
El amor de los anillos de la lluvia
De rocas transparentes
De montañas que vuelan y se esfuman
Y se convierten en minúsculos guijarros
El amor como una puñalada
Como un naufragio
La pérdida total del habla del aliento
El reino de la sombra espesa
Con los ojos salientes y asesinos
La saliva larguísima
La rabia de perderse
El frenético despertar en medio de la noche
Bajo la tempestad que nos desnuda
Y el rayo lejano transformando los árboles
En leños de cabellos que pronuncian tu nombre
Los días y las horas de desnudez eterna.

(Moro, 2016, p. 46)

Notemos que este poema se esfuerza por representar algunos de los efectos del amor en la subjetividad. Aquí la técnica de la enumeración (parcialmente caótica) se utiliza para representar al amor como una fuerza cataclísmica que arrolla al sujeto y que es capaz de mostrarlo en toda su fragilidad y desnudez. En estos versos, en efecto, al amor se le figura como algo externo que se impone sobre el sujeto y que, poco a poco, comienza a tomar toda la subjetividad.

De hecho, el amor aparece representado como una hecatombe, como una especie de terremoto que revuelve la identidad personal. Lejos de proporcionar calma y tranquilidad, se trata de una fuerza desestructuradora que logra que las montañas implosionen y se disuelvan en el horizonte.

Por eso mismo, se le figura como la Medusa, como una puñalada, como algo extremadamente peligroso. Son muchas las palabras que terminan asociando al amor con impulsos violentos que van contra la cultura: «sangre derramada», «ojos asesinos», pérdidas de todo tipo. El amor es aquí algo que se incrusta en el cuerpo y que abre una brecha en el lenguaje.

Sin embargo, no es el amor una fuerza negativa que pueda hacerle daño a la subjetividad. Se trata, más bien, de una fuerza que desestabiliza las bases a partir de las cuales el sujeto ha sido constituido y que puede abrirlo hacia otra dimensión. En estos versos, el amor y el deseo son fuerzas que perturban lo que se ha sedimentado y que remueven aquello que ha caído en la inercia de la cotidianidad. Cuando dicen que el amor implica «la pérdida total del habla del aliento», se está nombrando, no a la muerte, sino al comienzo de una nueva etapa. El amor aparece entonces como un acontecimiento que muestra la insuficiencia de la cotidianidad y los límites del sentido. Como ruptura y como quiebre, suspende algo del tiempo, muestra nuevos horizontes y neutraliza el poder de la moral asentada.

Para Moro, entonces, el verdadero amor no es un momento de paz, sino un agente de cambio, de sustracción, una fuerza que activa el paso de un lugar a otro. De hecho, esta es una poesía que se da perfecta cuenta que el mundo es inestable, que el sujeto no tiene una identidad fija y que, por lo mismo, puede involucrarse con cambios radicales. El amor es aquí «el frenético despertar en medio de la noche [...] bajo una tempestad que nos desnuda», y por eso es posible interpretarlo como un acontecimiento que trae una verdad inédita, el contacto con algo de lo que no se puede dudar. De esta manera, su presencia desestabiliza lo conocido y fuerza a desprenderse de buena parte de los mandatos de la cultura. «A vista perdida» es otro poema de *La tortuga ecuestre*, en cuyo comienzo debemos detenernos:

No renunciaré jamás al lujo insolente al desenfreno suntuoso
De palos como fascas finísimas colgadas de cuerdas y
De sables
Las paisajes de la saliva inmensos y con pequeños cañones de
Plumas fuentes
El tornasol violento de la saliva
La palabra designando el objeto propuesto por su contrario
El árbol como una lamparilla mínima
La pérdida de las facultades y la adquisición de la demencia
El lenguaje afásico y sus perspectivas embriagadoras
La logocloina el tic la rabia el bostezo interminable
La estereotipia el pensamiento prolijo
El estupor
[...]
No renunciaré jamás al lujo primordial de tus caídas vertiginosas
Oh locura de diamante.

(Moro, 2016, p. 25)

Volvamos a notar que, en estos versos, la voz poética es portadora de una convicción y que no tiene miedo de hacerla pública. Ha descubierto una verdad y está dispuesta a defenderla a como dé lugar. Gracias a ella, puede reconocer que la realidad es mucho más abierta a como suele presentarse. Nuevamente, este es un poema que se enfrenta a la moral tradicional y que construye una voz que ha optado por dar un testimonio que es, al mismo tiempo, una fe y un combate. «No renunciaré», se afirma en un par de versos y se hace de una forma ya radical, que no admite matices de ningún tipo.

Podemos decir entonces que lo que aquí se defiende es el exceso y la trasgresión. De hecho, los versos figuran al amor y al deseo como aquellas fuerzas que son capaces de sacarnos de los límites impuestos. En estos poemas, las imágenes son siempre alucinadas y apuntan al «elogio de la locura», que es también el «elogio del amor». La locura se figura aquí como un lugar de exceso, como la llave para descubrir otra dimensión de la realidad o, mejor dicho, para comenzar a vivir de otra manera.

Detengámonos aquí: ¿cuál es la «verdad» que se ha descubierto? La respuesta no puede ser otra que la «verdad del deseo». Por eso mismo, los versos se enfrentan a toda normativa que intente reprimirlo y la voz poética intenta liberarse de todos los mandatos impuestos por el lenguaje y la cultura. Desde ahí, la poesía se convierte en un lugar donde la arbitrariedad del signo se hace más visible y donde ya no es necesario aparentar coherencia. Profundicemos en esto y veamos algunos versos del poema titulado «Un camino de tierra en medio de la tierra», también del mismo libro:

Vivir bajo las algas
 El sueño en la tormenta sirenas como relámpagos el alba
 Incierta un camino de tierra en medio de la tierra y nubes
 De tierra y tu frente se levanta, como un castillo de nieve
 Y apaga el alba y el día se enciende y vuelve la noche y
 fascas de tu pelo se interponen y azotan el rostro helado
 de la noche
 Para sembrar el mar de luces moribundas
 Y que las plantas carnívoras no falten de alimento
 Y crezcan ojos en las playas
 Y las selvas despeinadas giman como gaviotas

(Moro, 2016, p. 24)

Nuevamente, el poema es muy claro en subrayar la firme opción de ingresar a un territorio desconocido donde el lenguaje pierde lógica y donde es necesario afrontar su propia arbitrariedad. Nuevamente, la intensidad de estas imágenes puede interpretarse como un punto de fuga de los sentidos existentes. Para Vasi, este es un poema en el que la imaginería naturalista incrementa, simultáneamente, la presencia y la ausencia del deseo erótico (2016, p. 42). Se trata, en efecto, de un tipo de escritura que apunta a confrontarnos con el exceso mismo entendido tanto en sus dinámicas constructivas como destructivas. Aquí, el exceso es figurado como libertad, pero también como trasgresión y locura.

De hecho, el poema tiene que ver con el goce, con la pulsión de muerte, con algo placentero, pero a la vez cruel y doloroso. La aparición del amado es central en esta dinámica, pues su presencia parece ejercer un poder inusitado sobre la realidad existente. Se trata de alguien que renueva la realidad y enardece todo lo que hay en el mundo. Desde ahí, el amor es descrito en términos apocalípticos: «sueño en la tormenta, sirenas como relámpagos, alba incierta», dicen los versos. Nuevamente, nos encontramos muy lejos de la representación del amor como un sentimiento tranquilo y estable. Más bien, se trata de un torrente que desestabiliza (o sustrae) todos los sentidos existentes e instala una verdad que invoca a refundar el mundo, horadándolo, desde muchas perspectivas. Notemos esta misma dinámica en algunos versos del poema «Arreglo de cuentas» del libro escrito en francés titulado *Le chateau de Grisou* (1941):

Debemos el iris del ojo el rocío la embriaguez
De una noche en que querías derribarme llevaba yo una
Negra bandera
La noche en que todas las llamas hablaban a boca cerrada
Ojos desviados y retornados en la bahía

La noche en que todo hablaba de un encantador deseo
De muerte
En que las lágrimas habiendo dicho todo querían llevarme a
Otro sitio
Hacia una soberbia tumba de polvo de mármol
Un tumulto de hipnosis progresiva
La violencia prometida el atractivo irregular
Siempre el fuego del pensamiento la idea fija
Si yo quisiera vivir no sería en esta isla

(Moro, 2016, p. 123)¹

¹ La traducción es de Ricardo Silva Santistevan. El original en francés dice lo siguiente: «Nous devons l'iris de l'oeil la rosée l'ivresse/ D'une nuit où tu voulais m'abatre je portais un drapeau noir/ La nuit où toutes les flammes parlaient bouche close/ Yeux détournés

Podríamos decir que el amor es aquí un lugar donde el sujeto puede observar su derrota, donde se hace visible su falta de control, donde una voluntad otra emerge como superior a la de uno mismo. El último verso («Si yo quisiera vivir no sería en esta isla») muestra bien cómo la voz poética pone en cuestión el régimen de verdad existente; es decir, el horizonte normativo que ha estructurado la vida, ese marco que gobierna la producción de la subjetividad, del deseo y de los sentidos últimos. Sin duda, esta es una voz rebelde que ya no se reconoce en la realidad existente y que lucha contra esas normas. Si el poema es una invocación a la muerte, ella no es figurada como el final de la vida; sino, más bien, como el acceso a otra. Digamos que es porque desencadena un final que el amor puede inaugurar algo de lo nuevo. Se trata, por eso mismo, de algo siempre incisivo anclado en el «iris» del ojo, en el «rocío», en aquellas excepciones que se abren sin complejos a lo infinito del deseo.

Afirmemos, sobre todo, que la poesía de Moro muestra una voz que ha dejado de sentir culpa y que insiste en reconciliarse con el exceso de su deseo. Los poemas aceptan la falta de coherencia y, sobre todo, la convierten en un bastión crítico. Desde ahí, sin embargo, podemos hacernos la siguiente pregunta: ¿le hace bien el amor al sujeto? La respuesta de Moro es que sí. Esta poesía afirma que sin amor no hay acceso a lo sagrado, contacto con la verdad, empalme con lo Real (lacaniano). En ella, el amor genera que el sujeto pueda refundarse subjetivamente porque sustrae todos los sentidos de la realidad y, por lo mismo, logra articularse con algo de lo Real del sujeto y del mundo. Un poema titulado «La leve pisada del demonio nocturno» de *La tortura ecuestre*, termina por figurarlo así:

et rentrés dans la baie/ La nuit où tout parlait d'un enchanteur désir de mort/ Où les larmes avant tout dit voulaient me porter ailleurs/ Vers un superbe tombeau de poussière de marbre/ Un tumulte d'hypnose progressive/ La violence promise l'attirance irrégulière/ Toujours le feu de la pensée l'idée fixe/ Si je voulais vivre ce ne serait pas sur cette île».

En el gran contacto del olvido
A ciencia cierta muerto
Tratando de robarte a la realidad
Al ensordecedor rumor de lo real
Levanto una estatua de fango purísimo
De barro de mi sangre
De sombra lúcida de hambre intacto
De jadear interminable
Y te levantas como un astro desconocido
Con tu cabellera de centellas negras
Con tu cuerpo rabioso e indomable
Con tu aliento de piedra húmeda
Con tu cabeza de cristal
Con tus orejas de adormidera
Con tus labios de fanal
Con tu lengua de helecho
Con tu saliva de fluido magnético
Con tus narices de ritmo
Con tus pies de lengua de fuego
Con tus piernas de millares de lágrimas petrificadas
Con tus ojos de asalto nocturno
Con tus dientes de tigre
Con tus venas de arco de violín
Con tus dedos de orquesta
Con tus uñas para abrir las entrañas del mundo
Y vaticinar la pérdida del mundo
En las entrañas del alba
Con tus axilas de bosque tibio
Bajo la lluvia de tu sangre
Con tus labios elásticos de planta carnívora
Con tu sombra que intercepta el ruido
Demonio nocturno
Así te levantas para siempre
Pisoteando el mundo que te ignora
Y que ama sin saber tu nombre

Y que gime tras el olor de tu paso
De fuego de azufre de aire de tempestad
De catástrofe intangible y que merma cada día
Esa porción en que se esconden los designios nefastos y la
sospecha que tuerce la boca del tigre que en las mañanas
escupe para hacer el día

(Moro, 2016, pp. 40-41)

Si el amor es una fuerza que permite alcanzar lo sagrado a través de lo erótico, podemos notar cómo, en este poema, amar es sentirse profundamente avasallado por el otro; pero, más aún, amar implica avasallar al mundo. Nuevamente, el poema opta por una estética de la enumeración caótica que juega en paralelo con un yo que se pierde y casi desaparece a efectos de la intensidad que el otro posee. Este poema convierte al sujeto amado en alguien absoluto y toda su retórica trata de nombrar la intensidad de lo que ese otro representa para el sujeto que enuncia.

Dicho de otra manera, esta es una voz en la que el sujeto solo puede constituirse como tal a través del intento por entablar una relación con el otro. Sin embargo, casi podría decirse que toda esta escritura surge para tematizar la perturbación que surge al no poder encontrar una representación adecuada. «Cuando te veo simplemente te veo, pero solo cuando te nombro puedo identificar el abismo que hay en ti detrás de lo que veo», ha sostenido Žižek (2005, p. 95) a fin de marcar cómo el amor abre una brecha entre lo que el sujeto desea y el límite de lo que puede simbolizar con sus palabras.

En ese sentido, Marcos Mondoñedo (2017) ha sostenido que en la poesía de Moro «el cosmos se ha destruido; en su lugar quedan partes del ser humano como causas del deseo» y que esas partes no son semblantes imaginarios ni realidades simbólicas, sino objetos cargados de vacío y de antagonismos que articulan algo de lo Real. En efecto, aquí los versos insisten en esa búsqueda de nombres y acciones parciales como sustitutas de la totalidad. El poeta descubre que cada descripción es insuficiente,

pero también sabe que cada parte captura algo trascendente y que inviste como una encarnación del todo absoluto. Digamos que, al fragmentarse, el cuerpo se vuelve un lugar cargado de mayor erotismo. Esta es, pues, una poesía cuyas figuraciones del amor se inscriben al interior de una estética materialista donde el amor emerge como un acontecimiento que hace posible que emerja una verdad anclada en el cuerpo.

En suma, para esta poesía, el amor erótico es gastar, perderse, salirse del mundo racional. Es, sobre todo, un acto excesivo y desequilibrante. Bataille (2006) subrayó que fuerzas como estas siempre se encuentran más allá de toda utilidad social y que solo puede accederse a ellas a través del «gasto improductivo». Es en la experiencia del amor (que el erotismo activa) que el yo se pierde a sí mismo para reencontrarse consigo mismo de otra manera. Solo desde ahí puede vislumbrarse (y anunciarse) «la otra margen»: un lugar sin garantías, pero cargado de la necesidad de un nuevo lazo. De hecho, es en la experiencia del amor donde se experimenta algo de uno mismo que se desconocía hasta ese momento y que parece cercano al sacrificio.

Insistamos: el poema intenta subrayar que el encuentro con el amado genera una profunda transformación del yo a partir de la cual ya no hay retorno posible. La subjetividad debe dejarse llevar por ese «ensordecedor rumor de lo real» y debe hacer suya la opción de abrir las entrañas hacia «esa saliva de fluido magnético» que conduce a otro lugar. En efecto, en esta poesía, el amor consiste en el ingreso a un lugar del que no se sabe casi nada, pero del que sí se ha experimentado algo. Este contacto requiere «ojos de asalto nocturno» a fin de enfrentar toda crisis del sentido. Por eso mismo, el amor siempre implica un pecado o algún tipo de condena. Los versos representan un proceso de desobjetivación que coloca a la voz poética como un vasallo del otro, pero también (o sobre todo) como un dramático vasallo de sí mismo².

² Debo esta frase —y muchas otras ideas— a permanentes conversaciones con Juan Carlos Ubilluz.

Hemos llegado a la pregunta final: ¿es esta una poesía del amor o del deseo? En los versos, no está muy clara la diferencia; pues, si por un lado las imágenes muestran una fantasía que nunca se sacia, es también claro que la entrega hacia el otro resulta ser de tal magnitud, de tal fidelidad, que afirma la presencia de un garante en el que se proyecta todo un nuevo sentido. Expliquémonos mejor. En la poesía de Moro, la «ética del amor» consiste en elevar a alguien a una condición de absoluto; es decir, de investirlo como aquel ser trascendente que podría ser capaz de salvar al sujeto de los sentidos tradicionales de la cultura. Si bien lo trascendente nunca es alcanzable en su totalidad, se apuesta a los objetos parciales como instrumentos capaces de activar una verdad. En ese sentido, se trata de una poesía que construye una «ética del amor» como una terca decisión, con un acto de fidelidad hacia la verdad y el deseo.

Sin embargo, también podemos decir que esta es una poesía de la «ética del deseo» debido a que la voz poética parece reconocer el carácter siempre imposible de su satisfacción. En efecto, Yolanda Westphalen ha afirmado que, para Moro, el amor es siempre una carencia y de hecho es de notar que esta es una poesía que vive en el deseo y que, desde ahí, asume dignamente su condición inconclusa y su carácter siempre pendiente (2001, p. 67). «Amo la rabia de perderte» es un famoso verso donde se marca la necesidad de hacer fértil la propia insatisfacción. El deseo es entonces el intenso ardor para insistir en lo que no se tiene, para no desmayar ante la pérdida y ante el fracaso.

De todas formas, tanto el amor como el deseo son, en última instancia, fuerzas que activan la capacidad de poder simbolizar, a través de las palabras, nuevas posibilidades humanas. Para acceder a lo sagrado, el sujeto no solo debe perderse a sí mismo; sino, además, debe perderse en el lenguaje. Si la creación literaria adquiere un carácter compulsivo, lo hace por su opción de adentrarse en el vértigo mismo de la existencia, en un lugar de libertad extrema, en la opción por llegar al «loco amor» del que hablaban los surrealistas. Moro entendió la poesía como una maldición; pero también como un don, como una acción rebelde, como una especie

de ofrenda ritual para capturar el exceso, abolir el tiempo y cuestionar la realidad tal como la conocemos (Westphalen, 2001, p. 96). Con acierto, Lauer ha sostenido que lo que Moro introduce en la poesía peruana es «una relación particular con la rebeldía como radical manifestación de la libertad en lucha con el orden establecido» (2012, p. 68). Siempre enfrentada a la moral tradicional, esta poesía descubrió al amor como un ardoroso camino por el «ramaje denso» y la «sombra espesa».

La extrema intensidad poética de la obra de César Moro surge de la tensión entre la «ética del amor» y la «ética del deseo»; es decir, de haber constatado un cruel desbalance entre la falta constitutiva de la existencia humana, la legítima inclinación hacia el goce (en el exceso del cuerpo y de las palabras) y el testimonio de haber entrado en contacto con un absoluto. El amor trae algo de plenitud, es cierto, pero también de ausencia y soledad. En esta poesía, el sujeto siempre quiere resubjetivarse al haber entrado en contacto con una verdad; pero, al mismo tiempo, reconoce que existe algo quebrado que lo desestructura sin piedad. En sus poemas, en sus cartas y en su vida, Moro notó que la intensidad del amor se debe a la búsqueda de un otro, a la centralidad del amado; pero también se dio cuenta que este suele desaparecer muy pronto dejando un incomprensible vacío en el corazón mismo de la subjetividad.

BIBLIOGRAFÍA

- Bataille, Georges (2006). *El erotismo*. Barcelona: Tusquets.
- Badiou, Alain (2011). *Elogio del amor*. Madrid: La Esfera de los Libros.
- Ferrari, Américo (2003). *La soledad sonora. Voces poéticas del Perú en Hispanoamérica*. Lima: PUCP.
- Lacan, Jacques (1983). *El yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica. 1954-1955*. Buenos Aires: Paidós.
- Lauer, Mirko (2012). Razón y pasión en Moro. En *Vanguardistas: una miscelánea en torno a los años 20 peruanos* (pp 63-73). Lima: PUCP.

- Mondoñedo, Marcos (2014). Desde otro cosmogónico hacia el otro real: análisis de la enunciación en «Adresse aux trois regnes», de César Moro. En Marcos Mondoñedo, Martín Vargas Canchanya & Karen Calle, *Lo que no cesa de no escribirse. La interpretación de lo real y algunos ejemplos de su aplicación en la lírica peruana* (pp. 87-114). Lima: Dedo Crítico.
- Mondoñedo, Marcos (2017). «Traite des etoiles» de César Moro o el gran desorden de lo real. *Intervenciones y trazos*, 3(4), agosto. Disponible en: <https://docs.wixstatic.com/ugd/36bdcb_605f9667b4d643a286ef1f8e603c096b.pdf>.
- Moro, César (2016). *Obra poética completa* (tomo II). Lima: Sur Librería Anticuaria / Academia Peruana de la Lengua.
- Vasi, Fiorella (2016). «Las figuraciones del amor en Moro: el exceso y la falta como representaciones de verdad». Tesis para optar el título de licenciada en Literatura Hispánica. PUCP.
- Westphalen, Yolanda (2001). *César Moro. La poética del ritual y la escritura mítica de la modernidad*. Lima: UNMSM.
- Žižek, Slavoj (2005). *El títere y el enano. El núcleo perverso del cristianismo*. Buenos Aires: Paidós.

EL *ESCRITO A CIEGAS* DE MARTÍN ADÁN

«Yo soy mi impedimento y mi crearme».

Escrito a ciegas es uno de los poemas más notables en la producción de Martín Adán y es, sin duda, uno de los textos fundamentales de la literatura hispanoamericana contemporánea¹. Se trata de un poema que fue escrito a partir del fallido interés de Celia Paschero por entrevistar al poeta a fin de escribir una crónica para un diario argentino. Martín Adán no quiso (o no supo) responder sus preguntas, pero decidió escribir este texto que Juan Mejía Baca publicó en 1961².

¹ El título parece provenir de un viejo poema del *Aloysius Acker*, un libro mítico y perdido de Martín Adán. El diálogo con Celia Paschero continúa en *La mano desasida*.

² Hildebrando Pérez (2001) sostiene que la versión del poema que hoy conocemos fue escrita sobre otra más antigua probablemente de los años cuarenta. Su argumento estimula mayores investigaciones al respecto. De todas formas, en la versión última, observamos un cambio de estilo respecto de su producción inmediatamente anterior. El poeta optó por un lenguaje más directo y ya lejano de la estética barroca. Para Piñeiro (2008), se trata de un poema herético, alejado de la tradición cristiana y cargado de libertad. Aguilar Mora lo ha descrito así: «Se han desvanecido la figuración y la disposición culteranas, parcialmente gongorinas de *Travesía de extramares*; y si no desaparecen las paronomasias y las aliteraciones (esos cruces donde Adán gusta que se encuentren las formas y se separen los contenidos), sí cambia radicalmente su naturaleza: los términos son casi inmediatos,

El poema es un intento por definir la subjetividad humana y por mostrar su experiencia en el mundo. Se trata, por eso mismo, de un texto muy tenso que dispara en múltiples direcciones. Los versos combinan un intenso relato testimonial con una desgarrada meditación filosófica. Por un lado, se sumergen en la experiencia personal pero, por otro, son resultado del esfuerzo por observar la vida desde un punto externo. Me explico mejor. En este poema, nos encontramos ante una voz que quiere producir un testimonio sobre su vida —sobre la vida—; pero, al mismo tiempo, nunca puede dejar de teorizarla desde varias aristas. Digamos que esta tensión entre lo interior singular y lo general externo es un movimiento central del poema.

¿Qué es el sujeto? ¿Cómo se vive? ¿Es la poesía un discurso que pueda dar cuenta de la subjetividad? ¿Es el poeta el encargado de definir qué es la vida? En este ensayo, me interesa observar cómo *Escrito a ciegas* de Martín Adán produce un conjunto de imágenes que se enfrentan a las concepciones clásicas que han definido a la subjetividad desde el paradigma moderno y, desde ahí, hace emerger una voz que intenta colocarse en otra posición. Sostengo que en los versos aparece un conjunto de imágenes que descentran la subjetividad y que desestabilizan toda idea moderna de racionalidad, autonomía y transparencia. Pero vayamos por partes. El poema comienza con un conjunto de preguntas dirigidas a la periodista. ¿Crees que tengo las cosas claras sobre mi vida? ¿Cuál es el interés por saber de mí? Recordemos su inicio tan conocido:

y el encuentro de sus formas y el desencuentro de sus sentidos es tan nítido que Adán parece haberse transformado del oráculo de Delfos en epígono de Heráclito, aunque sin perder su carácter sacerdotal» (1992, p. 109).

¿Quieres tú saber de mi vida?
Yo solo sé de mi paso
De mi peso,
De mi tristeza y de mi zapato.
¿Por qué me preguntas quién soy,
A dónde voy?... Porque sabes hartito
Lo del poeta, el duro
Y sensible volumen de mi ser humano,
Que es un cuerpo y vocación,
Sin embargo.

(Adán, 2006, p. 365)

Con estos versos, sí es posible enumerar algo de lo poco que el poeta sabe de su vida. ¿Qué sabe de sí mismo? Al menos, sabe que la materia es algo central que lo define, que está hecho de tiempo, que dentro suyo hay una negatividad que revierte sobre sí mismo y, finalmente, que depende de algo cotidiano para subsistir. Expliquemos cada uno de estos puntos por separado.

En primer lugar, el poeta sabe que está constituido por el tiempo; es decir, que el tiempo es la materia misma de la que se encuentra hecho. Sin duda alguna, el poema subraya que la subjetividad está sometida a una voluntad mayor y que la vida entera es un proceso de constante cambio y transformación. El sujeto no tiene control sobre el tiempo como tampoco tiene completo control sobre sí mismo. «Todo yo que cae con el tiempo», dirá más adelante. El tiempo, entonces, no es el lugar donde el hombre inscribe su ser, sino su misma substancia, aquello que lo constituye como tal.

Por eso, para este poema, lo que marca a la subjetividad humana es «su paso»; es decir, el cambio, la fugacidad, la consciencia de la finitud. Desde ahí, la vida es representada como algo imprevisible y como un nunca saber qué sucederá en el futuro. Aquí, la vida parece ser experimentada como un permanente tránsito que desemboca en lo múltiple y en el exceso. Y es esta inclinación al exceso aquello que conduce a la voz poética a saber que

también es un cuerpo: un cuerpo que «pesa». De hecho, en este poema, el cuerpo es también un fundamento del ser; es decir, aquello que provee una posición, proporciona un lugar y arraiga al sujeto determinándole una particular manera de experimentar el mundo (Lacan, 2006, p. 134). Los versos proponen así una definición materialista de lo humano que comienza a concebirse a partir de la temporalidad, pero también de una inclinación al exceso que muchas veces se impone por encima de cualquier acto de voluntad.

Es a razón de esta característica que la voz poética también sabe de su «tristeza»; vale decir, del malestar constitutivo que experimenta como ser vivo. Notemos que, entre todos los sentimientos humanos, el poeta ha elegido solo uno: la tristeza. ¿Por qué ella aparece como un factor tan determinante en la definición de la subjetividad? La respuesta es porque le permite nombrar una negatividad constituyente, algún tipo de pérdida o falta constitutiva. ¿Qué es entonces aquello que al poeta le falta? No lo sabemos (quizá el poeta tampoco lo sabe), pero podríamos decir que todo el poema es el intento por averiguarlo o, al menos, por encontrar explicación alguna. Dejemos esto para más adelante.

Finalmente, el poeta sabe de su «zapato»; es decir, sabe que la vida está inscrita en lo ordinario y que sin lo ordinario no puede sobrevivir. Con esta imagen, el poema se esfuerza por colocar las condiciones materiales de existencia en el centro de la subjetividad y así la cultura no aparece representada como algo que apunte solo a lo «trascendente», sino también a lo útil y a lo pragmático. Desde ahí, los versos reconocen que la cultura es algo extremadamente material y afirman que la vida y el conocimiento solo pueden entenderse desde tales condicionamientos (Williams, 1958).

Entonces, podemos decir que el poema comienza por definir la subjetividad como una instancia compleja y sobredeterminada, como algo que no puede explicarse únicamente desde la centralidad moderna de la razón y de los aparatos disciplinarios que han querido controlarla. Gracias al psicoanálisis, sabemos que lo que se opone a la razón es el goce. De hecho, en su intento por definirse a sí mismo y por intentar construir

una teoría sobre la existencia, la voz poética elige al exceso como un punto decisivo de la subjetividad. En este poema, el exceso es una fuerza situada más allá de los mandatos de la razón y de las identificaciones básicas de la cultura. Veamos los siguientes versos:

Mi Ángel no es el de la Guarda
Mi Ángel es el del Hartazgo y Retazo,
Que me lleva sin término,
Tropezando, siempre tropezando,
En esta sombra deslumbrante
Que es la vida, y su engaño y su encanto.

(Adán, 2006, p. 365)

Notemos cómo, lejos de constituirse como una entidad unitaria y coherente, la subjetividad que emerge está marcada por una pérdida de control sobre sí misma. El sujeto es entonces definido como un desborde inevitable. En ese sentido, en el centro de la subjetividad no está la razón, sino el goce, aquel exceso que el poema ha optado por mostrar como lo más humano dentro de lo humano. Dicho de otra manera: si la carta de Celia Paschero había dividido a Martín Adán en dos identidades diferenciadas (entre un «ser humano» y un «bohémio», por así decir), este poema afirma que no existe tal división y sostiene que lo aparentemente «inhumano» —es decir, aquello que escapa del control de la razón— deviene, más bien, como una característica central de lo humano³. Esta es, en efecto, una voz que no tiene miedo de reconocer que el núcleo de la subjetividad es una pasión o un goce incontrolable que lo estructura como tal.

Por eso mismo, el poema también afirma que el sujeto es un permanente error sobre sí mismo. Ese error se repite una y otra vez («tropezando, siempre tropezando», dice el verso) y da cuenta de lo que Freud llamó la «pulsión de muerte»: una fuerza negativa que revierte

³ «Deje usted de lado toda su bohemia o vuélquela íntegra en lo que me escriba y... hábleme de usted. ¿Lo hará?» (Adán, 2006, p. 364).

como exceso contra uno mismo y que nunca puede controlarse bien. Los versos la representan como algo que experimentamos al interior de nosotros mismos; pero, a la vez, como algo que también desconocemos en buena parte, como algo que nos atrae profundamente aunque promueva algún tipo de autodestrucción. Se trata —casi— de la representación de la negatividad pura:

Si nací, lo recuerda el Año
Aquel de quien no me acuerdo,
Porque vivo, porque me mato.

Los versos dejan claro que vida y muerte se encuentran inexorablemente unidas y que la muerte se hace presente en la vida como una forma de sabotaje, como una fuerza que va contra uno mismo. Desde ahí, el poema va afinando su teoría de la subjetividad. El sujeto comienza a ser figurado como una tensión extrema entre el exceso y una falta, entre un tipo de falta (que produce un malestar) y esa necesidad dramática de llenarla de algún modo:

Yo buscaba otro ser
Y ése ha sido mi buscarme.
Yo no quería ni quiero ya ser yo,
Sino otro que se salvara o se salve,
No el del Instinto, que se pierde,
Ni el del entendimiento, que se retrae.
Mi día es otro día

Algún no sé donde estarme,
A dónde no se ir en mi selva
Entre mis reptiles y mis árboles,
Libros y cementos
Y estrellas de neón.

(Adán, 2006, p. 367)

Como puede notarse, este es un sujeto que ya no coincide consigo mismo; un sujeto que siempre busca convertirse en otro, pues sabe bien que su día no es su día. No ser idéntico con uno mismo significa haber adquirido la capacidad de observar cómo la identidad se ha fragmentado, cómo ha dejado de ser algo estable y cómo ya no es posible entender al yo como una entidad coherente y sin contradicciones.

Así, para este poema, el sujeto ha dejado de ser una entidad fija y estable y, más bien, se define como una búsqueda incansable. Aunque aspira a lograr cierto equilibrio (uno donde no se privilegie ni el «instinto» ni el «entendimiento»), esta es una voz que se da cuenta de que ya no hay algo que sea capaz de unificar al sujeto; es decir, que no existe en su interior un principio capaz de articular su dispersión y su «selva». En este poema, el sujeto se divide porque observa que hay algo múltiple y oscuro (reptiles, árboles, libros y cementos) que desconoce de sí mismo. Por eso, los versos dicen después:

¡Cuán a destiempo llega uno a sí mismo!
¡Cuán inesperado y desesperado cualquier ya,
Todo yo que cae con el tiempo
Desde nunca siempre y para siempre jamás!
¡Qué madrugada eterna no dormida
Lo del resolverme en el hacer y en el pensar!

(Adán, 2006, p. 369)

La subjetividad, entonces, nunca está cerrada y se experimenta como algo fundamentalmente contradictorio. Los versos subrayan cómo el sujeto se ha descentrado y cómo, por momentos, es posible perder el sentido de uno mismo. Ahora bien, retomemos algunas preguntas básicas: ¿dónde está el sujeto? La respuesta es clara: el sujeto se encuentra en el mundo ordinario. Pero, ¿qué es el mundo ordinario? El poema lo define como un «todo de nada acumuladas». Es decir, para estos versos, el mundo es también una falta. No se trata de un lugar completo y absoluto, sino de

uno constituido desde la carencia. En realidad, para este poema, el mundo tampoco existe como entidad coherente y bien constituida.

«¿Quién soy? Soy mi qué», dice el verso; es decir, soy eso que experimento de mí mismo, pero que desconozco de mí mismo. Soy una forma singular de posicionarme ante el mundo y una manera específica de transgredir sus normas. Soy un tipo de represión y de exceso. Soy ese punto de goce que nunca es completamente identificable; esa falla que se repite y ante la cual nunca tengo completo control. Aquí, en efecto, la voz poética se define como quebrada, dividida, como una que nunca puede dar completa cuenta de sí porque siempre es mucho más que su propio lenguaje. Se trata de alguien que ha perdido algo y al que solo le queda asumir la vida desde esa condición, desde esa pérdida que, sin embargo, parece ser el punto nodal que lo constituye. Ese resto, ese «qué» que aquí no puede definirse, es central porque funciona como algo que lo anima, aunque que también lo mata. Para estos versos, ese «qué» es una manera irrenunciable de posicionarse ante el mundo, una manera que no queda sino aceptar.

Habría que añadir que, en los versos, el sujeto también se sabe como un producto del lenguaje. Pero no porque el lenguaje pueda expresarlo totalmente ni porque con él pueda aprehender correctamente el mundo, sino porque reconoce que solo desde ahí es posible comenzar a maniobrar un poco más con él. En ese sentido, el poeta afirma que la forma más radical del lenguaje es la poesía a la que figura como el lugar donde algo desconocido se hace presente. La poesía es un discurso que bordea lo Real y que intenta colocarse en su frontera:

La cosa real, si la pretendes,
 No es aprehenderla sino imaginarla
 Lo real no se le coge: se le sigue
 Y para eso son el sueño y la palabra.

(Adán, 2006, p. 366)

Lo Real ha sido definido como aquello no simbolizado en el orden de la cultura, aquello que se resiste a la simbolización en tanto es capaz de articular una dimensión de goce que siempre es incomunicable (Lacan, 2005, p. 62). Lo Real es la historia no simbolizada. Es el contacto —una especie de roce— con algo del mundo que revela nuestro límite y nuestra necesidad de sobrepasar a la razón y a las reglas. Si lo Real es una obertura que revela la insuficiencia de la cultura para dar cuenta de la experiencia humana, estos versos nos posicionan ante un tipo de discurso y un sujeto que quieren llegar hasta su propio límite.

Como dice el verso, lo Real no puede cogerse porque no tiene lenguaje y porque no pertenece a un mundo que se ha estructurado desde la ley y de la razón. El poema se esfuerza por marcar cómo lo Real es externo al mundo de la significación, pero constata que sí existen algunas maneras de acercarse, de bordearlo o de dar alguna cuenta de él. Es decir, si por un lado el lenguaje separa al sujeto de lo Real, por otro es la poesía la estrategia que puede visibilizar algo de su dinámica. Entonces, la poesía emerge como un notable esfuerzo por nombrar algo que es verdadero aunque siempre está incompleto:

La poesía es, amiga,
Inagotable, incorregible, ínsita.
Es el río infinito
Todo de sangre,
Todo de meandro, todo de ruina y arrastre de vívido...
¿Qué es la Palabra
Sino vario y vano grito?
¿Qué es la imagen de la poética
Sino un veloz leño bajo un gato írrito?
Todo es aluvión. Si no lo fuera,
Nada sería lo real, lo mismo.

(Adán, 2006, p. 370)

Digamos que, al igual que el sujeto, la poesía es un discurso situado en una tensión extrema: pertenece a lo simbólico, pero apunta a lo Real. Se ancla en el mundo de la ley, pero intenta articular algo nuevo desde esa posición. No se trata, por tanto, de un discurso estático y puramente bello. Aquí la poesía está llena de sangre, de basura y de ruinas. Como los ríos, trae consigo algo de lo inevitable. Estos son versos que afirman que la poesía es un aluvión que se desborda de lo simbólico o un residuo que no tiene forma conocida porque se trata de algo que ha sido expulsado de la realidad.

Sin embargo, los versos también afirman que la poesía es una amiga fiel. Lo es, aunque su amistad nunca sea complaciente. El poema es claro en definirla como un «vano y vario grito»; vale decir, como un intento por capturar algo que no se puede capturar, pero en el que siempre hay que insistir porque ya hemos dicho que la búsqueda es la condición misma de la subjetividad. De hecho, en este poema la poesía surge como un discurso muy consciente de su fracaso: el fracaso de querer salir completamente de las redes de la cultura. La poesía es aquí una pasión y un límite, un territorio cercano, pero también un lugar de desamparo. En este poema, la palabra es esa «maldición redentora» sin la cual no habría sujeto, ni deseo, ni mundo (Braunstein, 2006, p. 17).

Esa relación con lo Real conduce a la sabiduría que, sin embargo, no refiere propiamente a un saber tradicional. La voz poética intuye que el saber y la verdad no obedecen a ninguna determinación y que deben encontrarse por otro lado. Si lo Real es algo que no se sabe, aunque «no cesa de no escribirse» (Lacan, 2005, p. 114), es decir, si podemos decir que lo Real es la verdad negada por la cultura, entonces resulta claro que la verdad no pertenece al reino del saber tradicional. Con intensidad lírica, el poema representa cómo la verdad es algo que agujerea al saber establecido. Es el agente que cambia las condiciones en las que el saber se erige como una falsa autoridad. Por eso los versos dicen:

No soy ninguno que sabe
Soy el uno que ya no cree
Ni en el hombre
Ni en la mujer
Ni en la casa de un solo piso,
Ni en el panqueque con miel,
No soy más que una palabra
Volada en la sien,
Y que procura compadecerse
Y anida en algún alto tal vez
De la primavera lóbrega
Del ser:
No me preguntes más,
Que ya no sé...

(Adán, 2006, pp. 370-371)

Nuevamente, nos encontramos aquí con la pulsión de muerte, con lo ordinario, con un rechazo a la noción tradicional del saber. El saber no se encuentra en la supuesta linealidad de la historia ni el orden de la razón. El saber se encuentra en lo Real y la poesía parece ser un instrumento para acercarse o bordearlo. Por eso, surge una interpelación mayor que se despliega ante el devenir mismo de la búsqueda:

Tú no sabes nada;
Tú no sabes sino preguntar,
Tú no sabes sino sabiduría
Pero sabiduría no es estar
Sin noción de nada, sino proseguir o seguir
A pie hacia el ya.

(Adán, 2006, p. 372)

Notemos cómo el poema termina trazando un horizonte ético: la sabiduría parecería ser el intento por situarse en el límite entre los mandatos

culturales y en el intento por encontrar algunos puntos de fuga. El poeta se muestra exhausto del aquel conocimiento que pertenece al orden disciplinario de la cultura pues, para él, la verdad se sitúa en otro lugar. Por eso mismo, solo puede definirse como aquella fidelidad hacia esa búsqueda, como aquel acto —quizá de redención— destinado a capturar lo imposible. Quizá Martín Adán haya estado de acuerdo con Jean Luc Nancy cuando afirmó que «el sentido es la existencia en la que ella se alcanza y no se alcanza, en la que la existencia alcanza su no alcanzarse» (2002, p. 11).

De hecho, la imagen final de este poema es la de un sujeto que acepta aquellos excesos que lo atan al mundo y a partir de los cuales debe lidiar con él. El poeta sabe que su relación con el mundo no solo puede producirse desde su voluntad sino, sobre todo, desde sus fallas, desde aquello que nunca funciona bien. En este poema, la voz poética ha reconocido que es imposible desprenderse de ello (ya no puede negarlo, reprimirlo, ocultarlo) porque que la clave de la subjetividad humana se encuentra justamente en ese resto que nunca puede ser por completo disciplinado por la cultura:

La soledad es una roca dura
 Contra la que se arroja el Aire
 Está en cada pared de la ciudad
 Cómplice disimulándose.
 Me arrojó o me arrojé, sin cesar
 Yo soy mi impedimento y mi crearme.

(Adán, 2006, p. 372)

Este es un poema donde Martín Adán asume la muerte, pero lo sorprendente es que esta aparece representada como una defensa contra ella misma y que «el sujeto se defiende de la pulsión de muerte con algún tipo de mortificación adicional» (Zupancic, 2010, p. 259). Si hemos dicho ya que la experiencia básica de la subjetividad humana es la de la pérdida, entonces el poema intenta afrontarla con coraje. Por eso, aquí se define

la vida como una sombra deslumbrante, que «encanta» y que «engaña» y por eso la poesía emerge como aquella palabra que marca una frontera. En este poema, la poesía es el signo de la muerte, la huella de su presencia, la manera en que la muerte es intensamente aceptada como parte de la vida.

En suma, *Escrito a ciegas* de Martín Adán puede leerse como un intento por teorizar la condición humana. De hecho, su propio título refiere exactamente a eso: escribir es una metáfora de vivir, pero ese vivir se realiza «a ciegas»; es decir, sin un fundamento que lo garantice porque hay un centro perdido que se desconoce. La vida, por tanto, solo puede entenderse como un riesgo permanente, como la aceptación de movimientos que controlamos poco. El sujeto de este poema es uno que se reconoce arrojado en la consciencia de la pérdida y en un exceso que estructura el fundamento de su ser.

Concluamos afirmando que, en este poema, el sujeto ya no es más el amo de sí mismo. Ya no es el sujeto de la razón moderna, pues ahora se reconoce como alguien determinado por muchas fuerzas que desconoce. En la poesía de Martín Adán, «todo es ocultamiento, todo es revelación involuntaria y a la vez inevitable» (Lauer, 1983, p. 62), porque da cuenta de una pérdida que es irrecuperable y porque se reconoce que la subjetividad está gobernada por el exceso de lo Real. Sin embargo, estas dos constataciones no desaniman ni paralizan la escritura poética; más bien, la activan como una práctica más consciente de sí misma y como una acción que muestra, con dignidad, que ese exceso revela algo fundamental de la condición humana. El poeta parece haber descubierto otro camino: «Más que hablar de su vida, el poeta habría construido un texto como un lugar para vivir» (Mondoñedo, 2011, p. 190). Bajo una legítima (o impecable) soledad, la poesía de Martín Adán observa sin miedo cómo dicho exceso siempre apunta, tercamente, hacia otro lugar.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguilar Mora, Jorge (1992). *Martín Adán. El más hermoso crepúsculo del mundo (antología)*. México DF: Fondo de Cultura Económica.
- Braunstein, Néstor (2006). *El goce. Un concepto lacaniano*. México DF: Siglo XXI.
- Lacan, Jacques (2005[1959-1960]). *La ética del psicoanálisis. Seminario 7*. Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, Jacques (2005[1964]). *Seminario 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, Jacques (2006[1972-1973]). *Aún. Seminario XX*. Buenos Aires: Paidós.
- Lauer, Mirko (1983). *Los exilios interiores. Una introducción a Martín Adán*. Lima: Hueso Húmero.
- Mondoñedo, Marcos (2011). La presencia del «Sí mismo» en *Escrito a Ciegas* de Martín Adán. *Letras*, 82(117), 189-197.
- Nancy, Jean Luc (2002). *Un pensamiento finito*. Barcelona: Anthropos.
- Pérez Grande, Hildebrando (2001). Escrito a ciegas: un resplandor perpetuo. En *Martín. Revista de Artes y Letras*, 1(1), abril, 69-73.
- Piñeiro, Andrés (2008). La herética de Martín Adán: el tránsito de *Travesía de Extramares* a *Escrito a Ciegas*. *El Comercio*, 25 de mayo.
- Williams, Raymond (1958). La cultura es algo ordinario. Disponible en: <<http://www.ram-wan.net/restrepo/cultura/williams-cultura%20es%20algo%20ordinario.pdf>>.
- Zupancic, Alenka (2010). *Ética de lo real. Kant, Lacan*. Buenos Aires: Prometeo.

EMILIO ADOLFO WESTPHALEN Y LA CRISIS DEL SURREALISMO

El surrealismo se propuso liberar la subjetividad del control de la razón para dar curso libre a los deseos y pulsiones que habitan en el inconsciente. Los surrealistas sostenían que la condición del sujeto es la de haber quedado reprimido (a efectos de la racionalidad y de los hábitos culturales) y que era preciso romper tales barreras para hacer emerger una realidad inédita y desconocida. No se trataba, sin embargo, de «crear» algo esencialmente nuevo, como sí de liberar un conjunto de energías que siempre se encuentran presionando para poder manifestarse. «Lo único que me exalta es la libertad», subrayó André Bretón en el primer manifiesto surrealista (2001, p. 20).

Los surrealistas sostenían que toda esta energía contenida solo podía salir en forma de imágenes irracionales, las cuales eran entendidas como una manifestación de lo maravilloso. Ellos afirmaban que su permanente producción conduciría a entrar en contacto con un lugar donde la realidad podría articularse de otra manera. Promovían entonces la emergencia de un lugar profundamente subversivo ante la cultura establecida. Desde ahí, puede decirse que el surrealismo se presenta como una narrativa de la «promesa» que fue capaz de sostener la reconciliación del sujeto con su deseo y, más aún, su liberación frente al orden social dominante. Todo aquello que había estado reprimido podía fundar algo diferente. La imagen maravillosa se convirtió en el signo de una nueva estética llena

de posibilidades políticas. Los surrealistas tenían fe y esa fe era el motor de su trabajo.

Sin embargo, en un notable estudio, Hal Foster (2008) ha sostenido una tesis muy diferente y muy provocadora. En su opinión, poco a poco el proyecto surrealista se fue confrontando con el hecho de que el inconsciente era una realidad esencialmente conflictiva y que se encontraba al servicio de la pulsión de muerte. Es decir, llegar al inconsciente no implicaba entrar en contacto con un lugar de libertad absoluta ni plenitud humana sino, por el contrario, de caos extremo, cuando no de vacío y desolación. El análisis de muchas de las imágenes surrealistas termina por demostrar que ellas suelen confrontar a la subjetividad con una verdad muy poco grata: esa supuesta liberación nunca llega a conquistar un espacio de armonía y placer sino que, más bien, enfrenta al sujeto con una energía destructiva de contenido mayor: el goce.

Sostengo que la poesía de Emilio Adolfo Westphalen se mueve en esa dirección y así termina por confrontarse con una realidad que, antes que liberar al sujeto, lo coloca ante un tipo de compulsión cuyo destino final es el dolor, la muerte y el silencio. Sus versos nunca dudan en adentrarse en la profundidad del deseo pero, poco a poco, van descubriendo que ese camino no tiene una salida clara y que ya no vale la pena redirigirlo. Con coraje, los poemas de Westphalen distinguen el placer del goce, la liberación de la repetición y, por eso mismo, representan las fracturas de una identidad llena de heridas y de muerte.

Comencemos con el poema titulado «Un árbol se eleva hasta...», que apareció en 1933 en el poemario titulado *Las ínsulas extrañas*. Se trata de un texto escrito con un ritmo desbordante, no solo cargado de sorprendentes imágenes, sino también de audaces encadenamientos que se suceden unos a otros con una velocidad pocas veces adquirida en la poesía peruana. «Preñadas de sonido, rodeadas de silencio», al decir de Américo Ferrari (1990, p. 77), las imágenes de este poema son signos de algo que intenta salirse de la temporalidad habitual. Comencemos a comentar el poema:

Un árbol se eleva hasta el extremo de los cielos que lo
cobijan
El árbol contra el cielo contra el árbol
Es la lluvia encerrada en tan poco de espacio
Golpea contra el ánimo
Golpea con las ramas la voz el dolor
No hagas tal fuerza por que te oigan
Yo te cedo mis dedos mis ramas
Así podrás raspar arañar gritar y no solamente llorar
Golpear con la voz
Pero tal levedad me hiere
Me desola
No te creía de tal ánimo
Y que no cabes en el espacio
Como golpea el árbol al árbol el árbol

(Westphalen, 2004, p. 67)

Podemos decir que aquí los versos activan la representación de un deseo que presiona mucho y que intenta mostrarse a como dé lugar. El árbol, entonces, podría ser leído como una representación del deseo. En los versos, aparece representado como una fuerza que lucha por manifestarse y que inunda con su energía la realidad existente. El árbol, en efecto, empuja todo lo que encuentra a su paso y no tiene miedo de enfrentarse al universo entero. Aunque «golpea con dispersa voz», lo cierto es que poco a poco va conquistando su objetivo.

El psicoanálisis ha llamado «retorno de lo reprimido» al proceso mediante el cual algo regresa a la realidad porque vence a la censura impuesta. En este caso, si la elevación es el signo de la liberación del deseo, ello podría implicar un encuentro con lo maravilloso; es decir, un encuentro con algo que no estaba previsto en la realidad, el ingreso a otra realidad mucho más densa y cargada de contradicciones.

Si la «escritura automática» es por excelencia la técnica surrealista, aquí el descentramiento discursivo se hace evidente en el juego pronominal.

Al inicio, se nos sitúa ante una descripción impersonal del árbol; pero, de pronto, surge la primera persona que es la que recibe sus efectos, intenta influirlo y se va fusionando con él. En ese sentido, podríamos precisar que el árbol parecería ser el deseo de esa misma voz poética. El resultado es entonces muy complejo: todo se muestra junto y desdoblado en este poema. El sujeto se encuentra hablándole a su propio deseo (el árbol) y el deseo da cuenta de su fuerza ante el propio sujeto.

Notemos que este desdoblamiento es muy violento y que se figura como una fuerza que arremete con todo, incluyendo a sí mismo. «El árbol contra el cielo contra el árbol» presiona descontroladamente a todo lo existente para seguir creciendo, pues solo desde ahí puede resurgir como entidad viva. De esta manera, el poema muestra una fuerza que es excesiva y, por lo mismo, a la voz poética no le queda sino ceder ante tal espectáculo en un gesto que si, por un lado, es liberador, por otro no deja de desconcertarla:

Agua
 Y navegan los rojos galeones por la gota del agua
 En la gota de agua zozobran
 Acaso golpea el tiempo
 Otra gota
 Agua
 La garganta de fuego agua agua agua
 Matado por el fuego
 La llamarada gigantesca
 Maravilloso final
 Muerto sin agua en el fuego
 La mano arañaba el fuego
 La mano
 Y nada más que sangre agua
 No sangre fuego último fuego
 Definitivo fuego
 Las gotas cuentan otra cosa

Nadie cuenta las gotas
Las lágrimas son de más perfecta forma
Su música más suave apagada
El rostro de una niña alumbra una lágrima con su luz
Suave apagada
La lluvia llora en todo el espacio
Anega el alma su música
Golpea otra ánima sus hojas
Las gotas
Las ramas
Llora el agua

(Westphalen, 2004, pp. 67-68)

Como puede notarse, todo en el poema activa un intenso momento de liberación que se entiende como maravilloso porque sitúa la subjetividad ante la revelación de fuerzas desconocidas y que no parecen poder resolverse. No se trata, por eso mismo, de la llegada a un lugar de plenitud armónica. Más bien, los elementos naturales parecen imágenes de la pulsión si los entendemos como una fuerza que no tiene objeto, que solo tiene lugar y que se desborda en su propio exceso.

Si el deseo articula la pulsión a partir de ciertos significantes, en el poema estos son «gotas», «ramas» y «agua». Desde ahí, el goce aparece representado como una poderosa vivencia de satisfacción que se va volviendo intolerable y donde la posibilidad de desintegración va haciéndose más evidente. La pulsión es el goce entendido como un fin que está localizado más allá del placer. Se revela como esa sustancia viviente «que se hace oír a través del desgarramiento de sí mismo y de la puesta en jaque al saber que pretende dominarla» (Braunstein, 2006, p. 21).

En todo caso, el poema muestra muy bien cómo nada es capaz de dominar a aquella fuerza incontenible. Nada, en efecto, detiene a aquel goce, al propio árbol. Este trae consigo más «sangre» que «agua» y va apropiándose de todo el espacio porque parece tener una deuda con la propia realidad que lo ha aprisionado. Es claro que la necesidad de

expandirse refiere a algo que no pertenece a la cultura y que todavía no está simbolizado. Sigamos con el poema:

El tiempo se cuenta con las hojas el tiempo
La música dibuja el cielo
Camina sobre el agua la música
Golpea
El agua
Ya no tengo alma ya no tengo ramas ya no tengo agua
Otra gota
Sí
Aunque me ahogue
Ya no tengo alma
En la gota se ahogaron los valientes caballeros
Las hermosas damas
Los valientes cielos
Las hermosas almas
Ya no tengo alma
La música da traspies nada salva al cielo o al alma
Nada salva la música la lluvia

(Westphalen, 2004, pp. 68-69)

Si se ha dicho que el cuerpo es un yacimiento de goce vaciado por la cultura (Braunstein, 2006, p. 59), este poema permite observar el movimiento contrario: aquí la cultura va siendo sustraída de todo lo que contiene a efectos de la presencia de un goce que la desestructura sin piedad. Desde ahí, los lectores accedemos a un lugar polimorfo donde ya nada puede regular a la realidad. El verso que dice: «Nada salva la música la lluvia», representa que nada puede salvar a la cultura de esta energía que regresa a la realidad para saldar cuentas pendientes. Nada, en suma, puede salvar al sujeto, ni a la cultura, del goce.

El final del poema es revelador porque ahí podemos observar aquella dinámica en la que el inconsciente aparece con toda su negatividad;

es decir, como un especie de núcleo duro que pone en jaque al orden simbólico y que es capaz de disolver la subjetividad (o incinerarla) sin consideración posible. Sigamos con el poema:

Ya sabía que más allá del cielo de la música de la lluvia
Ya
Crecen las ramas
Más allá
Crecen las damas
Las gotas ya saben caminar
Golpean
Ya saben hablar
Las gotas
El alma hablar agua caminar gotas ramas
Agua
Otra música alba de agua canta música agua de alba
Otra gota otra hoja
Crece el árbol
Ya no cabe en el cielo en el alma
Crece el árbol
Otra hoja

(Westphalen, 2004, p. 69)

Esta es la representación de un momento de fertilidad extrema donde el goce se reproduce expandiendo su energía y venciendo todos los obstáculos. En efecto, más allá del cielo hay otro cielo y más allá del deseo existe una fuerza, el goce, que descoloca a toda la subjetividad. Lejos ya de los árboles, las ramas se multiplican por todo el universo. El poema muestra cómo la liberación del deseo abre las compuertas y cómo se va formando un mural de elementos que comienzan a cantar con intensidad. Fuera de la represión existente, todo deja su significado habitual para rearticularse y fundar un mundo nuevo.

Sin embargo, no es este el final del poema. Es preciso notar que este goce es tan grande que, por su mismo absoluto, genera su propia antítesis y autodestrucción. Si toda la ley trae consigo una pérdida del goce, todo goce implica también cierta destrucción de la ley. En efecto, al entrar en contacto con lo Real, el goce subvierte a la cultura y desestabiliza a las subjetividades inscritas en ella. Por eso mismo, todo termina por rebalsarse en este poema. Todo se muestra como un exceso ingobernable:

Ya no cabe el alma en el árbol en el agua
 Ya no cabe el agua en el alma en el cielo en el canto en el
 Agua
 Otra alma
 Y nada de alma
 Hojas gotas ramas almas

(Westphalen, 2004, p. 69)

Sostengo entonces que, en estos versos, la estética surrealista termina confrontada con su propio límite: la liberación del deseo no conduce a la recuperación de un absoluto supuestamente perdido, sino que la muerte se interpone como un inevitable punto de llegada. Este tipo de escritura muestra así un escondido reverso: revela el inconsciente, sí, pero el problema es que en él solo encuentra repetición y vacío.

Por eso mismo, el final del poema es extremo: las palabras se congregan mostrando su propia singularidad y aparecen exentas de toda predicación. Solo nombran elementos para luego dar cuenta de un éxtasis a partir de una de ellas. Cuando el verso repite cuatro veces la misma palabra («agua agua agua agua»), podemos decir que el poema se ha salido del discurso y que ahora se encuentra situado en la pulsión pura; es decir, en el goce extremo, en el intenso contacto con aquello Real que está más allá de lo simbólico. Se trata, sin duda alguna, de la representación de un momento de fuga, de un escape que, sin embargo, revierte negativamente contra sí mismo. Por eso, el último verso dice: «Matado por el agua».

¿Por qué ocurre aquello? ¿Por qué la liberación del deseo no implica entonces la liberación final? La respuesta podría resumirse de la siguiente manera: porque, si bien lo simbólico es una cárcel destinada a extraer el goce, también funciona como algo (un «velo», quizá) que protege al sujeto de la intensidad de lo Real. Es decir, sin la mediación de lo simbólico, la subjetividad terminaría calcinada ante la intensidad del mundo. Desde este punto de vista, este es un poema que muestra cómo la subjetividad siempre necesita de más goce; pero, al mismo tiempo, se sabe, desgarradamente, que el sujeto es siempre incapaz de resistirlo y que su extrema liberación solo conduce a una especie de incendio donde todo puede disolverse ante tanta energía. Profundicemos estas ideas y pasemos a un segundo poema que también pertenece a *Las insulas extrañas*:

La mañana alza el río la cabellera
Después la niebla la noche
El cielo los ojos
Me miran los ojos el cielo
Despertar sin vértebras sin estructura
La piel está en su eternidad
Se suaviza hasta perderse en la memoria
Existía no existía
Por el camino de los ojos por el camino del cielo
Qué tierno el estío llora en tu boca
Llueve gozo beatitud
El mar acerca tu amor
El mar
Cuántas barcas
Las olas dicen amor
La niebla otra vez otra barca
Los remos el amor no se mueve
Sabe cerrar los ojos dormir el aire no los ojos
La ola alcanza los ojos
Duermen junto al río la cabellera
Sin peligro de naufragio en los ojos

Calma tardanza el cielo
O los ojos
Fuego fuego fuego fuego
En el cielo cielo fuego
Como rueda el silencio
Por sobre el cielo el fuego el amor el silencio
Qué suplicio baña la frente el silencio
Detrás de la ausencia mirabas sin fuego
Esa ausencia noche
Pero los ojos fuego
Caricia estío los ojos la boca
El fuego nace en los ojos
El amor nace en los ojos el cielo el fuego
El fuego el amor el silencio

(Westphalen, 2004, pp. 62-63)

En principio, este poema sorprende por el hermetismo de su primer verso y por el carácter efectivamente surrealista de la imagen que propone. No se entiende bien la combinación de palabras y podríamos afirmar que se trata, en efecto, de una escritura que rompe con la estructura racional del discurso. Sin embargo, no todo el poema responde a dicha dinámica y podemos buscar algunas llaves que nos permitan ingresar en la complejidad de sus imágenes.

Comencemos diciendo que, para el surrealismo, la liberación es el amor y que el amor se concibe como una fuerza que es capaz de rearticular a la realidad en sus más escondidas correspondencias. Se trata de una experiencia que interrumpe la cotidianidad, que subvierte toda estructura de represión y que conecta al sujeto con un lugar sagrado entendido como absoluto. El amor surrealista es siempre un exceso loco, un momento donde el goce se libera del discurso y donde vence toda significación conocida. Desde ahí, el verso define bellamente al amor como un «despertar sin vértebras sin estructura», pues se trata del comienzo de algo que intenta despojarse de toda la ley que reprime, de toda norma

que ata y de toda convención cultural que ha separado al cuerpo propio de los demás y del universo.

Gracias al amor, el deseo se encuentra con el goce, perfora todo lo establecido. «El mar acerca su amor», el mar aleja su amor, dicen los versos para nombrar un momento de fusión que, sin embargo, nunca está exento de tensiones y fuerzas opuestas. El poema nota que un lugar absoluto no es un lugar armónico y, por eso, vuelve a figurar al amor como un instante de desbalance cósmico, como pura velocidad y movimiento.

La liberación que el amor produce habilita el discurrir del goce. Nuevamente, este poema sale del discurso racional y posiciona a sus lectores ante una fuerza que ocasiona un gran desequilibrio. Otra vez podemos observar el mismo movimiento descrito en el poema anterior: aquel que muestra cómo la liberación de lo reprimido nunca conduce a un estado de totalidad armónica sino, más bien, a la crisis de todo lo conocido. Retomemos el final del poema:

Detrás de la ausencia mirabas sin fuego
Esa ausencia noche
Pero los ojos fuego
Caricia estío los ojos la boca
El fuego nace en los ojos
El amor nace en los ojos el cielo el fuego
El fuego el amor el silencio

(Westphalen, 2004, p. 63)

Hall Foster (2008, p. 54) ha afirmado que, cuando el surrealismo buscaba la liberación, se encontraba solo con la repetición compulsiva y que, cuando declaraba el amor, terminaba evidenciando la propia muerte. Podemos decir que eso es lo que ocurre aquí: lejos de cualquier idealización, el poema termina con un verso donde solo aparecen tres frases nominales como si fueran tres disparos mortales. Tres nombres que conducen a una misma realidad: aquella de la ausencia de significado, aquella de la muerte,

ese lugar donde la negatividad se impone y todo cesa de tener sentido. El fuego solo conduce al silencio, que aquí no es otra cosa que una salida (bellísima, pero trágica) del orden simbólico.

Veamos, por último, un nuevo poema que pertenece a la plaqueta denominada *Remanentes de naufragio*. Creo que este poema ayuda a entender la idea que estoy intentando transmitir en este ensayo. Es un poema muy breve y dice así:

El río sediento
huyendo del agua

(Westphalen, 2004, p. 209)

El recurso utilizado se llama prosopopeya, una figura literaria que consiste en atribuirle cualidades humanas a objetos inertes o inanimados. Estos versos humanizan al río pues, para caracterizarlo, se ha recurrido a un verbo que solo debe referirse al reino animal y humano. El poema, sin embargo, muestra a un río que desea, pero el problema es que (por alguna razón) ese mismo río nunca puede satisfacer su deseo.

Detengámonos más en el análisis, ya que hay una contradicción aquí: aunque el río está compuesto de agua, sucede que tiene mucha sed. El impase radica en que el río no debería tener sed porque él mismo es agua. Pensemos: si el río persiste en tener sed, es porque entonces el río está huyendo de sí mismo. Esta imagen es la del río inscrito en una dinámica de sabotaje contra su propio deseo.

Ahora bien, ¿por qué el río se traiciona a sí mismo? O mejor dicho, ¿cuál es el deseo inconsciente que el río satisface en su propia huída del agua? ¿Qué es aquello que ha capturado al río para que huya de su propia agua? Preguntémoslo de otra manera: si no es de agua, ¿de qué entonces está sediento el río? La respuesta quizá no es muy difícil. Podríamos decir que el río está sediento de estar sediento; es decir, que este es un río que encuentra (y extrae) un goce de encontrarse en dicha situación trágica.

Es decir, si el río huye del agua es porque hay algo en dicha huida, en dicho sufrimiento, que le proporciona algún tipo de satisfacción.

Recordemos nuevamente: el goce es siempre «pulsión de muerte»; vale decir, esa inexplicable atracción tanática por la autodestrucción y por la nada (Braunstein, 2006). Se trata de una pulsión que se fija en un solo lugar y que solo obliga a repetir. En estos versos, en efecto, el río parecería estar gozando con su propia imposibilidad. Es decir, nos encontramos ante un río que no busca estrictamente el placer, sino que hay algo en el sufrimiento que lo atrae profundamente y que lo convoca de una u otra manera. Podríamos decir, entonces, que el río no quiere alcanzar el agua y que, más bien, encuentra algo de placer en el hecho mismo de sufrir. El río está fijo en un solo lugar y parece repetir tanáticamente el propio deseo de tener sed. En realidad, este es un río que está gozando con la muerte misma.

Notemos que el verbo «huir» es muy importante. Con él, se apunta a revelar cómo la subjetividad siempre evade lo que es más importante. Desde ahí, el río no es entonces una víctima de su sed sino, más bien, una instancia responsable de la condición en la que se encuentra. Es decir, el propio río es responsable de la evasión sistemática que realiza frente a su propio deseo. En este poema, el río huye cobardemente de su deseo y lo posterga desplazándolo hacia un goce que está fundado en la repetición. Esta es una imagen que muestra los mecanismos de sublimación del goce hacia otros territorios u objetos.

Ahora bien, ¿hacia dónde huye el río? No lo sabemos; pero, en todo caso, a través de esta contradicción (que bien puede traducirse en dos proposiciones: «el río *desea* el agua» y «el río *evade* el agua») el poema muestra, con notable intensidad, un mecanismo inconsciente que no puede ser entendido como una simple desviación patológica, sino como un núcleo central en la constitución de la subjetividad humana. Es decir, el poema muestra que dentro del río habita una fuerza tanática encargada de desviar permanentemente su propio deseo. La pulsión de muerte

(y el goce que de ella se deriva) aparece entonces como el mecanismo que fragmenta la identidad más allá de cualquier racionalidad posible.

En términos filosóficos, podemos decir que este poema (y creo que toda la obra de Westphalen) muestra la presencia de la negatividad como una dimensión inherente a todo movimiento. Los poemas suelen mostrar una compuerta que se abre, sí, pero no solo para tener acceso a una realidad nueva, sino (o sobre todo) para dar cuenta de la absoluta confrontación con el límite y con la propia muerte. Si ya sabemos que el sujeto es siempre un «ser para la muerte», en estos poemas la muerte se hace presente para visibilizar la vida como un permanente boicot contra sí misma.

En suma, en la poesía de Emilio Adolfo Westphalen podemos observar cómo la subjetividad siempre queda desamparada ante la pulsión de muerte de su propio goce. Si el surrealismo proponía el deseo como exceso, estos versos lo representan como carencia y como límite último. El intenso fulgor de las imágenes, el carácter extremadamente vertiginoso de los encadenamientos y la reunión apasionada de las palabras en un mundo ciertamente fragmentado no parecen conducir, en esta obra, a una situación de vida más plena, sino hacia un lugar extremadamente problemático. André Breton creía en «la fusión de dos estados aparentemente contradictorios: el sueño y la realidad» (2001, p. 31); pero, en el Perú, la historia parece haber sido distinta. A contracorriente suyo, César Moro (íntimo amigo de Westphalen) alguna vez definió al surrealismo como un lugar de extremo peligro donde no cabían ni la salvación ni el regreso (Moro, 2002, p. 427).

BIBLIOGRAFÍA

- Barros, Marcelo (1996). *La pulsión de muerte, el lenguaje y el sujeto*. Buenos Aires: El Otro.
- Braunstein, Néstor (2006). *El goce: un concepto lacaniano*. México DF: Siglo XXI.

- Breton, André (2001). *Manifiestos del surrealismo* (traducción prólogo y notas de Aldo Peregrini). Buenos Aires: Argonauta.
- Ferrari, Américo (1990). *Los sonidos del silencio. Poetas peruanos en el siglo XX*. Lima: Mosca Azul.
- Freud, Sigmund (2001[1920]). Más allá del principio del placer. En *Obras completas* (volumen XXVIII). Buenos Aires: Amorrortu.
- Foster, Hall (2008). *Belleza compulsiva*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Moro, César (2002). *Prestigio del amor* (selección, traducción y prólogo de Ricardo Silva-Santisteban). Lima: PUCP.
- Westphalen, Emilio Adolfo (2004). *Poesía completa y ensayos escogidos* (edición, prólogo y cronología de Marco Matos). Lima: PUCP.

CRISIS DE LA MODERNIDAD EN LA POESÍA DE JORGE EDUARDO EIELSON

*«dime tú por qué
dime dónde cuándo cómo».*

Los primeros poemas de Jorge Eduardo Eielson son auráticos; confían en el lenguaje y tienen fe en el poder del arte. La literatura se entiende como un discurso investido de una carga trascendente. El poeta puede decir algo y aquello que dice refiere, por lo general, a una realidad «verdadera». Dicha realidad puede ser oscura, pero lo cierto es que puede ser vista como un pliegue que da cuenta del absoluto. Un poema aurático es uno donde se muestran los intersticios de una verdad y donde se intenta dar testimonio de ella. Un ejemplo de esta estética podemos observarla en el siguiente poema:

Maldita noche, el fuego de la luna
El tiempo que se esconde entre las hojas,
Los pájaros, el sol que se sucede
A tu garganta oscura. ¿Es también
Tu mano temblorosa la que cruza
Sobre esta página estrellada?
¿Es tu cuerpo mortal en la floresta
El que reposa humeando, fatigado

Como un arma que dispara terciopelo?
Enamorado, inerte, como una pluma
Pronta a caer en el vacío, escucho
Los silenciosos pasos de la luna
Entre boscaje, lejanas y altas
Velocidades, ruidos que adivino
Diamantes en marcha y lineales
Vientos en perpetua rotación.

(Eielson, 1976, p. 135)

Titulado «Perdido a tus pies» y escrito en Lima alrededor de 1947, este texto respeta los códigos y figuras de la poesía moderna, pues construye un escenario cargado de densidades simbólicas. El ambiente es oscuro y maligno; pero, sin embargo, la voz poética consigue capturar una verdad que lucha por hacerse presente. El poema construye la atmósfera de que hay algo importante que se sabe escondido y que solo una sensibilidad estética podría reconocer. Sus imágenes representan que hay algo indefinido que perturba a la subjetividad pero, en última instancia, también apuestan porque el acto de escritura pueda servir para comenzar a vislumbrar.

Aquí, el poeta es un vidente. Como Baudelaire, se descubre inscrito al interior de una intensa «selva de símbolos» y desde ahí intenta descifrar las secretas correspondencias que existen en el mundo. No se trata, exactamente, de una voz desorientada y confundida: los versos subrayan que todavía «escucha» y «adivina» y que, por lo mismo, todavía tiene un cierto control sobre el mundo. Aunque podría decirse que las imágenes nos sitúan ante un universo siniestro, ahí existe una verdad que puede salvarlo: el amor. En este poema, el amor es un vínculo que prueba que, en el medio de la decadencia social, aún queda algo que es verdadero. En la poesía clásica, el amor lírico es una fuerza que puede neutralizar el universo peligroso.

Eielson escribió este poema antes de viajar a Europa. Su producción literaria ya era notable (había ganado el Premio Nacional de Poesía en 1945 y, al año siguiente, el de teatro) y había optado por una estética

clásica tanto en la forma como en los contenidos. Sus primeros libros daban cuenta de un marcado interés por reescribir pasajes famosos de la literatura tomados de la canción de Rolando, Antígona, Ajax, el Quijote, los místicos españoles y hasta de la propia Biblia. En ese momento, para Eielson, la literatura europea era el garante de la cultura occidental, un lugar cargado de sentido¹.

En 1948, Eielson decidió salir del Perú y, luego de varias estadías, optó por asentarse en Italia. A su llegada, entró en contacto con una Europa devastada por las guerras y dicho escenario comenzó a trastocar buena parte de sus expectativas. Aunque a Eielson siempre se lo ha etiquetado como un «poeta puro», me interesa proponer una lectura que observe cómo muchos de sus poemas son el testimonio de una subjetividad que comenzó a observar, con pavor, el fracaso del proyecto de la modernidad occidental. Estos textos dan cuenta de una subjetividad que ha comenzado a sentirse extraña ante un mundo que ha perdido toda credibilidad, que ya no le ofrece ninguna garantía y cuyas prácticas han mostrado su lado oscuro, violento y ciertamente absurdo.

Aunque la modernidad ya había sido denunciada por los llamados «maestros de la sospecha» (Marx, Nietzsche, Freud), lo cierto es que, durante la posguerra, muchos filósofos y escritores decidieron volver a conceptualizar sus límites y hasta su propia derrota. La modernidad, en efecto, fue un gran relato que aseguraba la emancipación humana. Fue una nueva promesa de desarrollo basada en la razón, en la ilusión de los proyectos nacionales, en el desarrollo de los mercados y en la promesa de la investigación científica. De manera arrogante, la modernidad afirmaba su firme capacidad para controlar el mundo.

Digamos entonces que el fracaso de los paradigmas modernos produjo un rotundo cambio en la poesía de Jorge Eduardo Eielson. La experiencia de la posguerra (del París de los años cuarenta y de la Italia posfascista)

¹ Retratos sobre su vida en Lima puede consultarse el ensayo de Peña (2015) y en la recopilación de artículos realizada por Rebaza (2010).

debió haberlo impactado mucho. De hecho, *Tema y variaciones* (1950) es un libro que reúne los primeros poemas escritos en Europa y en los cuales ya podemos observar el gran cambio que comienza a apoderarse de esta poesía. Comentemos un poema al respecto:

solo el sol
 el sol solamente
 solo en el cielo
 y yo tan solo
 a solas con el sol
 sonrío simplemente

(Eielson, 1976, p. 147)

Muchas son las representaciones que podemos comentar aquí. Si la poesía de Eielson había estado cargada de sólidas referencias culturales, ahora comenzamos a notarla despojada de todo aquello y casi al margen de la tradición cultural de la que se sentía parte. En este poema, ya no observamos a una subjetividad que es portadora de un sentido sino, más bien, una que se encuentra mostrando su propio desconcierto ante un escenario indiferente y sin sentido. Aquí, el sujeto se ha quedado solo y lo cierto es que esa soledad, en primera instancia, parecería ser una soledad textual; vale decir, una soledad que constata la crisis de las estéticas que antes las sostenían.

Notemos, en efecto, que ha dejado de usarse el lenguaje consagrado por la tradición y que el aura que acompañó al objeto artístico parece haberse perdido. Quizá se trata de algo más dramático aun: notemos que ya no hay verdad ni saber en este poema. La soledad que se testimonia surge, sobre todo, de la constatación que todos los grandes relatos han entrado en crisis. En un contexto como aquel, donde habían muerto más de cincuenta millones de personas, este poema puede ser leído como la representación del posicionamiento del sujeto contemporáneo ante el nuevo escenario de la época. Se trata de un sujeto que contempla su

propio fracaso histórico, una subjetividad mirando su propia soledad en el medio de las ruinas.

Esta es, sin duda, una voz profundamente desconcertada ante lo sucedido, pues ha comenzado a reconocer que ya no existe una verdad trascendente. Notemos que el verso final proyecta desconcierto («a solas con el sol / sonrío simplemente»), pero también resignación: ahí el sujeto reconoce que ya no tiene respuestas posibles y la ironía emerge como la única prueba que tiene de haber quedado vivo. En suma, para este poema, el ideal moderno ha caído y la subjetividad se ha quedado sin garantías que la sostenga. Por tanto, pierde mucho de su vitalidad, pues ya no tiene puntos de apoyo que puedan proporcionarle sentido. Ahora se trata de una voz solitaria, situada en el medio de la nada y que ha perdido a la belleza como soporte de su identidad y como discurso trascendente. Dicho de otra manera, el poema nos enfrenta ante una subjetividad que debe reestructurarse desde el propio vacío utilizando un tipo de lenguaje ya despojado de la aurática tradición literaria.

En el poemario *Habitación en Roma* (1952), podemos encontrar muchas imágenes que pueden ser leídas como una reflexión sobre la crisis de la modernidad y sobre el progreso por ella prometido. «Señores míos /por favor /traten de comprender / detrás de esa pared tan blanca / no hay nada / pero nada», dicen los primeros versos del libro y son, sin duda, los que activan un conjunto de imágenes sobre el fracaso de la vida moderna. De hecho, todo este poemario puede leerse como el testimonio de un sujeto que observa, con pavor, el efecto que dicha crisis tiene sobre sí mismo dejándolo sin respuestas, sin ilusiones y sin ninguna expectativa hacia adelante. El poema titulado «Foro Romano» es otro buen ejemplo de ello. En él, la voz poética constata, con desgarró, la pérdida de la política como práctica de la vida colectiva o como la interrogante sobre lo que viene en el futuro. Se trata de un poema extenso que, sin embargo, conviene citarlo completamente:

todas las mañanas cuando me despierto
el sol arde fijo en el cielo
el café con leche humea en la cocina
¿cuántas horas he dormido?
pero nadie me responde

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

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:
una silenciosa columna se desploma entre mis brazos
convertida en cenizas
bruscamente el sol vuelve a elevarse
y declinar rápidamente
en una tempestad de hojas y pájaros rojizos
dentro de mi habitación el crepúsculo brilla un instante
con sus cuatro sillas de oro en las esquinas
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 otra columna de cenizas se desploma entre mis brazos
y mis manos caen cubiertas de repentinatas arrugas

claramente ahora el agua del lavabo
me recuerda mis primeros baños en el río
vagos rumores desnudos perfumes viento
cerdos empapados bajo la sombra de los naranjos
¿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?
¿no recuerdo acaso las últimas horas de la noche
cuando te besaba enfurecido sobre mi catre de hierro
como si besara un cadáver?
yo le pregunto a quien me acompaña
amor mío velocísimo
¿cuánto tiempo ha pasado desde entonces
cuántas horas
cuántos siglos he dormido sin contemplarte?
pero nadie me responde

(Eielson, 1976, pp. 191-193)

Este poema, cargado de una gran fuerza dramática, concentra toda su estética en la falta de interlocutores y en la inercia de la realidad. El escenario es desolador y ciertamente frío. De hecho, la ausencia de comunidad es indicativa de un monólogo solitario. Si nadie responde, es porque ya no hay nadie. Ahora solo podemos escuchar a una desconcertada voz que contempla un vacío y que se pregunta por lo sucedido con la historia.

Este, sin embargo, es un sujeto que establece una demanda: «abro los ojos y los brazos buscando un apoyo», dice. Sin embargo, todo resulta inútil: la noche vuelve a caer con violencia y el sujeto se descubre inmerso en una realidad vacía y sin sentido. Si la modernidad produjo un discurso arrogante de control sobre el mundo, si se trató de una práctica que apostaba por intervenir para modificar la realidad, este poema constata su más rotundo fracaso. Comprueba que el mundo se ha congelado y que parece imposible revertir dicha situación. Aunque la voz poética puede afirmar que dentro de su habitación todavía «el crepúsculo brilla

un instante», lo cierto es que todo parece continuar desplomándose alrededor suyo.

Es ahí donde surge la pregunta por el pasado como el lugar elegido para encontrar algunas claves sobre el presente. El problema es que la historia es mucho más cruda aún. De hecho, los versos proyectan sus imágenes más allá de cualquier lectura literal y están cargados de un conjunto de densidades simbólicas frente al pasado europeo. Volvamos a citar unos versos:

¿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?

Notemos que el significante «muerte» es una imagen eludida, pero central, en el poema. Desde ahí, posiciona a sus lectores ante una representación cruel del pasado europeo para mostrar no solo el lado oculto de la modernidad, sino su estructura y sus consecuencias. Una «montaña de polvo» y una «columna de ceniza» emergen como una poderosa metáfora para nombrar a los muertos arrojados sobre el presente.

Si Roma, con sus foros, con sus legisladores, con su intensa actividad política, se constituyó como el germen de la civilización occidental, ahora se constata que solo hay muertos por contar y que la sociedad, como proyecto colectivo, como lugar de discusión pública, ha desaparecido. Luego de dos mil años de historia, lo que queda es el soliloquio de un individuo que no sabe a quién dirigirse, que no encuentra puntos de apoyo y que ya no tiene respuestas. En ese sentido, si su propio título lo configura como un poema abiertamente político, sin embargo, es claro que Eielson se encuentra totalmente desidentificado con los lenguajes políticos que la modernidad quiso imponerle a la literatura. Heredero de

todas las vanguardias, pero no adscrito a ninguna de ellas, Eielson produce un lenguaje que evade sistemáticamente toda elocuencia retórica.

Otro poema, titulado «Junto al Tíber la putrefacción emite destellos gloriosos», insiste en este tipo de representaciones. Esta vez no voy a citarlo completamente, pero sí me interesa resaltar el desconcierto que experimenta la voz poética por el contexto en que se sabe inscrita. El poema comienza cargado ansiedad y es la representación de sujeto que se encuentra buscando sentidos que puedan reordenar nuevamente el mundo. Su fuerza radica en que la voz poética ya no puede dejar de reconocer que la sociedad heredada es producto de una modernidad no solo inconclusa, sino completamente fracasada:

cómo puedo yo escribir
y escribir tranquilamente
y a la sombra
de una cúpula impasible
de una estatua
que sonrío
y no salir gritando
por los barrios horriblos
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
podría llenar cuartillas
y cuartillas aún peores
contar historias abyectas
hablar de cosas infames
que nunca he conocido
mi vergüenza es sólo un manto
de palabras

un delicado velo de oro
que me cubre diariamente
y sin piedad

(Eielson, 1976, pp. 204-205)

El poeta ya no puede escribir tranquilo; observa un contraste entre la belleza del arte y los barrios horribles. Esta situación activa, por un lado, un sentimiento autodestructivo pero, por otro, una solidaridad con los excluidos a los cuales entiende como una prueba de la falla constitutiva del mundo moderno. Esta es una voz que siente vergüenza de lo ocurrido en la historia, pero también una que se distancia de una escritura que suele ocultar la condición abyecta que ha tomado la realidad. De hecho, «Llanto obligado (ante una fuente en Roma)» es otro poema que da cuenta del componente trágico que la historia trajo consigo. La aparición de la palabra «Hiroshima» al final del último verso muestra cómo la modernidad revirtió sobre sí misma y se convirtió en un sórdido cuento de horror:

hay cosas que no comprendo
sino llorando
ríos de sangre por cierto
pero en sus manos un vaso de agua
y entre sus ojos un ruido atroz
de vidrios rotos
además caminaba ¿recuerdas?
caminaba todavía
cuando murió
es decir que se iba
naturalmente
que abandonaba
la mantequilla
que no volvía
más nunca
que su vestido

estaba vacío
que no veía
que no escuchaba
sino tambores
que conocía
que padecía
el desastre

(Eielson, 1976, p. 210)

Nuevamente, nos encontramos ante una subjetividad que se enfrenta al sin sentido de un proyecto social —el de la modernidad— que es representado como una fuerza que ya no escucha, que ya no ve y que trajo consigo un intenso ritual de guerra. La perplejidad surge al contemplar un fracaso y una ilusión perdida.

Aunque la voz poética advierte que los tambores siempre anunciaron el desastre, ahora reconoce que se ha quedado sin poder, sin energía y sin esa ansiada libertad a la que observa como hueca y sin sentido. Si Berman (1998) definió a la modernidad como una fuerza que siempre amenaza con destruirlo todo (destruir todo lo que sabemos, todo lo que tenemos, todo lo que somos), podríamos decir que muchos de estos poemas testimonian cómo, efectivamente, la modernidad ha ido cumpliendo buena parte de su tarea.

¿Qué queda entonces de la literatura luego de observar la crisis del mundo moderno? ¿Qué queda de su condición aurática? ¿Qué queda de su búsqueda de la verdad y de la belleza? ¿Cuál es el remanente de su poder como discurso de autoridad? Veamos un último poema escrito en 1958:

Cuando en la noche deseo tocar la luna
Toco la luna de mis anteojos negros

(Eielson, 1976, p. 247)

Con extrema ironía, el poema muestra nuevamente cómo los grandes ideales han caído y cómo el sujeto debe contentarse con la falta de profundidad de la sociedad contemporánea. De alguna manera, esta es una voz que reconoce que la búsqueda de lo trascendente solo parece haber conducido a la implosión de la realidad. La belleza, el absoluto, hoy parecen haberse perdido para siempre. Por si fuera poco, la literatura también se ha vuelto otra cosa. No es más ese discurso sobre lo bello cargado de poder y tampoco puede continuar siendo una práctica que busque ingenuamente una moderna autonomía. En estos versos, el poeta contempla la pérdida del aura y constata, con desgarró, la decadencia de todo lo que tiene entre sus manos: el mundo, la literatura, él mismo.

¿Hay algo heroico en esta poesía? Por supuesto que sí y refiere la necesidad de asumir con coraje el nuevo escenario. Con dignidad, la voz poética representa la tragedia de no poder simbolizar el absoluto (de haberlo perdido o de haberse desengañado de él) y solo puede maniobrar con ciertos restos encontrados. En estos versos, el lenguaje poético parece haber perdido definitivamente todo su carácter sagrado. Sus materiales se han ido desintegrando y la poesía misma ha quedado reducida a muy poca cosa.

Si la modernidad fue una desenfadada promesa de felicidad, si su discurso se encargó de promover la renovación de todo lo existente, los poemas de Jorge Eduardo Eielson muestran, más bien, una dura constatación: por un lado, la de una nueva historia sustraída de verdad y de belleza; y, por otro, la de un sujeto finalmente desidentificado con su propia tradición. «La seriedad moderna más profunda debe expresarse a través de la ironía», sostuvo Marshall Berman (1998, p. XII). Esta es una poesía que, en última instancia, se reconoce a sí misma como la encargada de representar a un sujeto sin poder, o mejor dicho, con el solo poder de la ironía, el cual, sin embargo, continúa siendo todavía algo de poder.

BIBLIOGRAFÍA

- Berman, Marshall (1998). *Todo lo sólido se desvaneces en el aire. La experiencia de la modernidad*. México DF: Siglo XXI.
- Eielson, Jorge Eduardo (1976). *Poesía escrita* (edición de Ricardo Silva Santisteban). Lima: INC.
- Eielson, Jorge Eduardo (2010). *Ceremonia comentada. Textos sobre arte, estética y cultura. 1946-2005* (edición de Luis Rebaza Soraluz). Lima: Museo de Arte de Lima.
- Peña, Paulo César (2015). *1945: Jorge Eduardo Eielson. Vida y canción en Lima*. Lima: Paracaídas.
- Rebaza Soraluz, Luis (ed.) (2010). *Ceremonia comentada. Textos sobre arte, estética y cultura (1946-2005)*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú / Instituto Francés de Estudios Andinos / Museo de Arte de Lima.
- Ricoeur, Paul (1999). *Freud: una interpretación de la cultura*. México DF: Siglo XXI.

PRESENCIA DE LAS SOMBRAS EN LA POESÍA DE JAVIER SOLOGUREN

En la poesía de Javier Sologuren, las sombras aparecen como una «necesidad trágica» (Nietzsche, 2007, p. 138) y son un signo difícil de descifrar: nombran una realidad propia, pero desconocida y, por lo general, cruel. Suelen manifestarse como una fuerza adversa que muestra un límite, una fragilidad inherente y dan cuenta de algo que el sujeto desconoce profundamente de sí mismo. Son un enigma: emergen como el testimonio de aquella dimensión interna, pero extraña, que recorre la vida humana.

¿Son las sombras un signo de lo fatal? ¿Son un símbolo del inconsciente? ¿Son la huella de la dignidad del secreto? ¿Son la marca de un exceso? Sabemos que la presencia de las sombras marca buena parte de la historia del arte occidental y que, por lo general, han sido figuradas como aquella parte de la subjetividad que nunca logra ser entendida del todo; es decir, como aquella presencia oscura que el sujeto desea evadir y superar (Stoichita, 1999, p. 10).

Este ensayo se pregunta por la aparición de las sombras en la poesía de Javier Sologuren y por las maneras en que lo extraño termina siendo reconocido como parte de lo propio. Entendidas como algo desestabilizante, las sombras suelen dar cuenta de una subjetividad que se sabe descentrada y con muchas posibilidades de fragmentarse siempre. Concentrémonos en un primer poema:

asomarse
sin vértigo
al abismo
por solo
ver
la solitaria
flor
sin sombra

[ventura]

(Sologuren, 1989, p. 120)

Este poema se plantea una pregunta que intenta responder afirmativamente: ¿es inevitable pasar por el vértigo para llegar a la felicidad? ¿La búsqueda del bien debe implicar siempre la dolorosa aceptación de algún tipo de mal? De hecho, el poema pregunta por la ubicación de la verdad y su respuesta es que esta no se encuentra a simple vista ni en un lugar de fácil acceso. En las imágenes, «la solitaria flor sin sombra» se encuentra en el fondo de un abismo.

Sin embargo, los versos muestran una voz que parece decidida a ir tras ella y que nunca duda de la opción que ha tomado. El poema subraya una decisión personal y una superación del miedo porque ha comenzado a constituirse como una subjetividad que está dispuesta a muchas cosas con tal de tener contacto con aquello que entiende como trascendente. A pesar del abismo, el sujeto se arriesga y no le teme al vértigo.

Recordemos que para Platón los seres humanos vivimos en el mundo de la sombras y, por tanto, nuestro conocimiento del mundo (y experiencia) es siempre parcial e incompleto. En este poema, la verdad aparece representada como una excepción, una singularidad, una especie de «parte sin parte» situada mucho más allá de la realidad conocida. Si la sombra es figurada como un conocimiento falso y cosificado, la verdad, por el contrario, se presenta como una solitaria flor cargada de luz. Para este poema, la verdad se encuentra «fuera» del mundo o, mejor dicho, en una frontera peligrosa y siempre abisal.

Repitamos: el sujeto se acerca al abismo y lo hace con decisión. Si se ha dicho que el mundo contemporáneo «es hostil a los procesos de verdad» (Badiou, 1999, p. 12), aquí, por el contrario, podemos observar un compromiso que asume riesgos y que ya no tiene miedo de nada. Digamos que se trata de una voz que va en búsqueda de una nueva experiencia y, desde ahí, fundamenta la emergencia de una nueva subjetividad.

En ese sentido, el poema podría ser leído como un programa de acción: esta es una voz que fundamentará toda su poética bajo el testimonio de haber tenido un contacto con la belleza y con la verdad. Los versos, en efecto, reconocen que ambas se encuentran localizadas en un lugar peligroso, pero al que puede llegarse con coraje. Los artistas son entonces aquellos que no tienen miedo de acercarse al abismo, de cruzar una frontera y de arriesgarlo todo para entrar en contacto con eso trascendente. Un poema dedicado a un famoso pintor reitera esta idea:

gracias Matisse por el profundo
bienestar de tu azul
y por la libre y la precisa
música de tu línea

gracias por la frescura
del limón y los cuerpos
rotundos
por la ventana al mar
y las hojas dispersas
por la danza y el viento

gracias Matisse por el oxígeno
puro
del color y del tiempo
por desterrar la sombra
por decirle al pan
pan
y al vino vino.
[azul Matisse mediterráneo]

(Sologuren, 1989, p. 210)

El poema utiliza diferentes palabras («bienestar», «frescura», «oxígeno») para nombrar cómo la pintura de Matisse no se cansa de convocar la dimensión luminosa de la existencia. Se trata de un arte que ha conseguido neutralizar a las sombras («desterrarlas», dice) para proponer un nuevo fundamento. «El triunfo de Matisse consiste en lograr la racionalización de lo puramente irracional: el color-en-sí», sostuvo Carlos Rodríguez Saavedra (1986, p. 63). De hecho, estos versos subrayan cómo existe ahí una convicción profunda que termina por superar toda duda y cualquier antagonismo. En esta pintura —lo han dicho muchos—, el contraste de colores y el carácter de las líneas sirven para producir imágenes de rotunda emoción donde la belleza triunfa sobre el sufrimiento.

Por eso, lejos de cualquier derrotismo y lejos también de las distorsiones que las sombras producen, el arte de Matisse parecería afirmar la posibilidad de que el mundo pueda llegar a ser nombrado en su color auténtico y material. Sin embargo, existe también una famosa frase del pintor que siempre ha llamado la atención: «Uso el negro para pintar la luz», sostuvo alguna vez de manera enigmática. Una lectura a dicha frase podemos encontrarla en el siguiente poema:

bajo el puente
de las rosas
baja el puente
de las sombras

[de la mano]

(Sologuren, 1989, p. 121)

Desde un punto de vista formal, este poema ejemplifica lo que Jakobson (1984) definió como la «función poética»; es decir, aquel momento en que el lenguaje produce un giro sobre sí mismo, pues opta por concentrarse en el cuidado del sintagma combinatorio más allá del uso habitual. En efecto, la función poética permite notar cómo el poeta elige las palabras no solo por su utilidad inmedita, sino por su pertinencia

al interior de una forma que debe albergar elementos recurrentes. En efecto, aquí las palabras han sido seleccionadas por su simetría, por sus recurrencias internas y por un conjunto de correspondencias que, a primera vista, parecen invisibles, pero resultan fundamentales para los efectos de la significación.

A grandes rasgos, podemos decir que el poema sostiene que no hay felicidad sin dolor y, más aún, que el dolor es casi «el otro lado» de la felicidad. El poema muestra cómo debajo de la felicidad, o quizá escondida detrás de ella, existe un tipo de malestar que funciona como una presencia inherente de la felicidad. Lo interesante, sin embargo, es que ese mensaje se encuentra encarnado en la forma misma del poema; es decir, esta idea emerge de la propia materialidad de las palabras y, específicamente, de la recurrencia estructural de diversos elementos.

Notemos que los versos son todos de cinco y de cuatro sílabas con rima asonante pareada y su ritmo es un efecto de la presencia de dos vocales que lo recorren y lo estructuran completamente: la «o» y la «a». Ambas lo recorren a su largo y lo hacen de una manera simétrica. Apreciemos cómo la primera palabra —«bajo»— juega con la primera del tercer verso —«baja»—. Ambas son similares, salvo porque difieren en una letra. Este «par mínimo» revela la funcionalidad de un elemento, su intervención en el cambio de significado.

Notemos entonces que, mediante ese cambio de la «o» por la «a» —es decir, mediante el contraste entre «bajo/baja»—, el poema casi parecería decir que en el interior de lo uno ya está lo otro. No es entonces arriesgado afirmar que, mediante este contraste, el poema está intentando representar cómo, entre la aparición de algo bello y de algo terrible, media una mínima diferencia y pueden volverse casi iguales. Subrayemos además que esta estructura se vuelve mucho más radical si observamos que esos mismos elementos también se repiten en otro par de palabras: «rosas/sombras». Nuevamente, el carácter fuertemente estructural del poema salta a la vista si somos capaces de notar cómo ambas palabras comparten, en las mismas posiciones, las mismas vocales. Dicho de otra manera, si el poeta decidió

seleccionarlas, no solo fue a razón de compartir una característica fonética, sino porque aquello era funcional a lo que estaba intentando representar.

¿Qué es aquello? Quizá la respuesta no es muy complicada: el poema afirma que las «*rosas*» se parecen a las «*sombras*»; es decir, ambas realidades no pueden existir de forma separada y, en ese sentido, no son completamente autónomas. Lejos de insistir en una imagen idealizada que se proponga separar a una identidad de otra, el poema sostiene que la felicidad siempre implica un componente de dolor. No se trata de una posición fatalista, sino de aceptar al dolor como un componente inevitable de la vida.

¿Son las sombras de una pasión oculta? ¿El signo de una derrota? ¿Es la oscuridad parte de la luz? ¿La búsqueda de luz implica algún componente de sacrificio y de culpa? Estos versos saben bien que las sombras pueden llegar a tener poder, pero se trata de controlarlas y evitar así que puedan desintegrar el mundo. En esta poesía, las sombras son siempre una presencia amenazante, pero en ella también emerge un saber que afirma que el único remedio consiste en afrontarlas a cabalidad. Veamos un nuevo poema titulado «Bajo los ojos del amor»:

Aún eres tú en medio de una incesante cascada
de esmeraldas y de sombras, como una larga
palabra de amor, como una pérdida total.

Aún eres tú quien me tiene a sus pies
como una blanca cadena de relámpagos,
como una estatua en el mar, como una rosa
deshecha en cortos sueños de nieve y sombras,
como un ardiente abrazo de perfumes en el centro del mundo.

Aún eres tú como una rueda de dulces tinieblas
agitándome el corazón con su música profunda,
como una mirada que enciende callados remolinos
bajo las plumas del cielo, como la yerba de oro
de una trémula estrella, como la lluvia en el mar,
como relámpagos furtivos y vientos inmensos en el mar.

En el vacío de un alma donde la nieve descarga
en una ventana hecha con los resonantes emblemas del otoño,
como una aurora en la noche, como un alto puñado de flechas
del más alto silencio aún eres tú, aún es tu reino.

Como un hermoso cuerpo que baña la memoria,
como un hermoso cuerpo sembrado de soledad y mariposas,
como una levantada columna con el tiempo a solas,
como un torso cálido y sonoro, como unos ojos
donde galopa a ciegas mi destino y el canto es fuego,
fuego la constelación que desata en nuestros labios
la gota más pura del fuego del amor y de la noche,
la quemante palabra en que fluye el amor, aún.

(Sologuren, 1989, p. 57)

Aquí no nos encontramos ante un poema que describa un presente gozoso, sino ante el permanente acoso de unos recuerdos que funcionan como una huella indeleble (una sombra) que parece haber impregnado a toda la subjetividad. El poema señala cómo, en el amor, hay algo que inevitablemente pasa por el fantasma y que, por lo mismo, parece relacionado con una pérdida. Aunque el sujeto amado ya no está presente, aunque se ha ido, la voz poética observa algo indesligable que ha quedado inscrito en su subjetividad. Se trata de una especie de «presencia de la ausencia».

La primera estrofa pone el acento en objetos que transforman la identidad por la violencia del contexto. La segunda enfatiza el grado extremo a la que la subjetividad es sometida por aquella presencia ausente del amor. La tercera es un testimonio que vuela a hacer presente esa ausencia ya erotizada. Si podemos decir que esa ausencia ha tomado toda la subjetividad («Aún te recuerdo», «no puedo olvidarte»), resulta claro cómo esa ausencia también se revela como la marca de un proceso de verdad ante el cual el sujeto está manifestando su absoluta fidelidad. De hecho, la palabra «aún» sirve para mostrar que el pasado nunca puede ser cancelado,

pues siempre existe en él un resto o un exceso que está por resolverse. Se trata, por tanto, de una apuesta por la superación de una imposibilidad; pero, sobre todo, del reconocimiento de que esa imposibilidad no es un accidente del amor, sino su estructura misma.

Los versos sugieren que hay algo del amor que se localiza en las sombras. El sujeto amado no se encuentra en un lugar luminoso, sino en una espera que se prolonga y que podría desembocar en una pérdida total. Sin embargo, a pesar de tener todo en contra (el tiempo, el lugar), la voz poética constata que hay algo que parece indestructible, algo que persiste, algo que siempre se mantiene (a pesar de la inevitabilidad de las sombras) y frente al cual es urgente dar un testimonio: «Aún eres tú» o, mejor dicho, «Aún soy yo, prendido de tu sombra», es lo que los versos parecerían querer decir.

De hecho, en este poema, el sujeto parecería fragmentarse por las sombras que lo acompañan, pero aquello parece ser una dimensión mucho más fantasmática que real. Todos los símiles funcionan como evidencias de que la persona amada sigue siendo igual a pesar de las variadas representaciones con las que se muestra a sí misma. Sin duda, hay algo de agobiante en este poema, pero aquello es el signo de una posibilidad que no puede dejar de contemplar su insistencia.

¿Podría decirse que algo del amor se encuentra en el «aún» de las sombras? Lo cierto es que, para Platón, las sombras no dejan de tener un carácter ambiguo: no son el conocimiento auténtico, pero son el único signo que nos hace saber algo de una verdad que está más allá de ellas. Son las sombras las que activan esa voluntad para que la búsqueda de un absoluto nunca se acabe. Veamos un nuevo poema titulado «Acontecimientos»:

A veces la mitad de mi mismo está sin mí
 a veces la cuchara está en mi mano izquierda
 a veces pueden mirarme como por una ventana
 a veces hojas y nubes me ocupan cuerpo adentro

a veces golpeo en el fondo del día
a veces algo más de humano cae sin llanto
a veces me digo qué es un día si todo es origen
a veces mi pecho no es sino distancia
 diáfano sistema altas estrellas
 piedras desnudas aguas visitantes
 ráfagas visibles concentrada noche
a veces junto a climas flores sangres
 mañanas marítimas y atardeceres selváticos
a veces cambio resplandores y sombras
 reúno lo olvidado lo desconocido
a veces perforo en la atmósfera del mundo
 por periodos seriales por secuencias nítidas
a veces juzgo de la nieve y el sueño
 y de las olas ajenas que sobre mi pasan
 de la noche abriéndome caminos
 y la resaca de fuego de los trenes que pasan
a veces crezco ardiendo cerca de un corazón
 fantasmas que ni luz ni sombra llenan.

(Sologuren, 1989, pp. 71-72)

Notemos que esta es una voz cuyos garantes han comenzado a poner en duda. Notemos cómo el sujeto se divide internamente y cómo se presenta descentrado ante sí mismo. Se trata de una subjetividad que ya no cuenta con puntos de apoyo y que ha comenzado a quedarse sola. La incesante aliteración de la fórmula «a veces», implica que estas dudas no pueden ser entendidas como un hecho ocasional, sino como los ejes a partir de los cuales la vida personal ha comenzado a estructurarse. En efecto, para el sujeto de esta poesía, la vida es una permanente indecisión, una incertidumbre y un nunca saber bien cómo afrontarla.

Lo humano es siempre incomprendible, pero esa búsqueda no se resiste a caer en la fatalidad. Si bien el sujeto aparece dividido («la mitad de mí mismo está sin mí», dice), lo cierto es que, más allá del dolor, emerge una

voluntad que insiste en proponer ciertos anclajes en el mundo. Se trata de una subjetividad que es muy activa, que «cambia» y «perfora» el mundo buscando, a pesar de las sombras, algo de una verdad. A veces, el poeta tiene control sobre las sombras, pero muchas otras no. A veces, puede intercambiarlas, pero en otras ocasiones estas se imponen para subrayar un vacío mayor. Comentemos un último poema:

Cuando será donde
Donde será cuando

[La espera]

(Sologuren, 1989, p. 119)

Nuevamente, el poema sorprende por su simplicidad y por la complejidad de significados que activa su estructura. Combinadas de diferente manera, tres palabras bastan para generar una forma densa en significados. De alguna manera, este poema puede ser descrito como una pregunta y un deseo; es decir, como la expresión ansiosa de un sujeto que está esperando que algo ocurra, como la manera —febril— de convocar algo trascendente mediante la humildad de las palabras.

Digamos que esa habilísima y veloz combinatoria de palabras no refiere a otra cosa que a una subjetividad que se sabe carente de algo y que nuevamente se reconoce dividida por dicha falta. Digamos que aquí lo que falta es el absoluto como garante de la posición subjetiva. Me explico mejor: estos versos se preguntan por el lugar de la verdad y esperan que ella emerja como un acontecimiento que debería ocurrir en el mundo. ¿Cómo aparecerá la verdad? ¿Aparecerá como interrupción del tiempo o como interrupción del espacio? ¿Es posible pensar al tiempo y al espacio conjuntamente y no como dos categorías separadas?

En este poema, hay una pulsión utópica, una necesidad abierta de convocar al acontecimiento mediante la acción de las palabras. Si bien es cierto que muchos de los poemas de Javier Sologuren representan a las sombras en su carácter negativo, también es verdadero que saben

que es necesario afrontarlas sin complejos. Lo cierto, en todo caso, es que ellas nunca consiguen apropiarse del mundo poético, ni menos aun desintegrarlo e imponer el sinsentido. «La visión que este poeta nos ofrece es la de quien se acerca peligrosamente a los extremos pero sin caer nunca en ellos, la de quien intuye que traspasar el límite es hundirse en el caos, o en la inexistencia, y centra todo su esfuerzo en mantener un mínimo de orden necesario», ha sostenido Ana María Gazzolo en un importante ensayo (1991, p. 10). Digamos entonces que el poeta acepta las sombras con algo de calma porque ha descubierto que, en su propia clandestinidad, hay algo fundamental en todas ellas: el duro secreto de los deseos, la verdad oculta que siempre nos acompaña.

Una antigua historia contada por Plinio explica que el dispositivo que inventó la pintura fue nada menos que el amor a efectos de la sombra. Antes de partir a la guerra, una mujer dibujó con esperanza el cuerpo de su amado siguiendo su sombra. Este fue el acto que dio origen a la pintura, la cual emergió como una especie de conjuro para hacer presente lo que está ausente. Desde ese momento, las sombras se convirtieron en la prueba de la carne y en el signo del amor, de una «presencia ausente» que nos acompaña sin cesar (Stoichita, 1999, p. 90). «Soy un cuerpo que huye, sombra que madura», escribió Sologuren (1989, p. 43) en otro poema.

Por lo general, esta es una poesía que se presenta como una celebración de la creación artística a la que entiende, en toda su fertilidad, pero también bajo todas sus sombras. Recordemos que, para Baudrillard, «el sujeto solo puede constituirse con otra persona a su costado; el presente solo puede hacerlo con la memoria del pasado, las pasiones con los fantasmas, el amor con lo imposible, la verdad con la ficción y la identidad con una sombra» (1996, p. 154). La poesía de Javier Sologuren explora sin cesar esta dinámica porque se ha dado cuenta que las sombras son parte de lo humano. Muchos versos reconocen que algo de la verdad pasa por una especie de una clandestinidad asociada con ellas. Muchas imágenes observan esa condición de la experiencia y la registran con un estilo finalmente sereno.

Esta es entonces una poesía que reconoce la condición perturbadora de las sombras, pero también una que produce un reconocimiento de que lo propiamente humano reside en el intento por encararlas. En ese sentido, podríamos concluir sosteniendo que, al enfrentarlas (simbolizándolas), estos versos también se sienten profundamente deudores de ellas. En un mundo que ha abandonado el valor del secreto, que se ha dedicado a negarlas y que solo aspira a la obscena transparencia, los poemas de Javier Sologuren no se cansan de afirmar la fertilidad de lo enigmático y lo oscuro. Esta es una poesía que entiende a las sombras como un durísimo pilar que, sin embargo, parece capaz de sostener algo de la propia luz.

BIBLIOGRAFÍA

- Badiou, Alain (1999). *San Pablo o la fundación del universalismo*. Barcelona: Anthropos.
- Baudrillard, Jean (1996). *El crimen perfecto*. Barcelona: Anagrama.
- Gazzolo, Ana María (1991). Javier Sologuren. La poesía como ejercicio y metáfora. *Cuadernos hispanoamericanos*, 498, diciembre, 7-34.
- Jakobson, Roman (1984). Lingüística y poética. En *Ensayos de lingüística general* (pp. 347-395). Barcelona: Ariel.
- Nietzsche, Friedrich (2007). *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza.
- Rodríguez Saavedra, Carlos (1986). Matisse vivo. En *Palabras* (pp. 63-66). Lima: Instituto Apoyo.
- Sologuren, Javier (1989). *Vida Continua. Obra poética 1939-1989*. Lima: Colmillo Blanco.
- Stoichita, Víctor (1999). *Breve historia de la sombra*. Madrid: Siruela.

POLÍTICAS DE LO ÍNTIMO EN LA POESÍA DE BLANCA VARELA

«Voy de la noche hacia la noche honda».

La poesía suele ser una investigación sobre lo íntimo. En ella tenemos acceso a eso singular que define la subjetividad. Por lo general, lo íntimo aparece como la irrupción de algo propio, pero a la vez desconocido, como lo que nunca podemos llegar a conocer completamente aunque sabemos bien de su presencia. En efecto, lo íntimo es algo oculto, pero intensamente actuante; algo que estructura la identidad hacia adentro y hacia afuera.

¿Cuáles son las figuraciones literarias de lo íntimo? En este ensayo, me interesa responder a esta pregunta a partir de la poesía de Blanca Varela, una de las voces más importantes de la poesía hispanoamericana del siglo XX. Como sabemos, se trata de una obra extremadamente valiosa que fue construyéndose a lo largo de varias décadas y sobre la que Octavio Paz escribió: «Su poesía no explica ni razona. Tampoco es una confidencia. Es un signo, un conjuro frente, contra y hacia el mundo, una piedra negra tatuada por el fuego y la sal, el amor, el tiempo y la soledad» (Varela, 1996, p. 10).

En sus primeros libros, lo íntimo aparece fundamentalmente territorializado, inscrito en un espacio local que encarna tanto en el paisaje como en la herencia de una vieja historia cultural (Bermúdez, 2004).

El primer verso del primer libro de Varela dice: «Está mi infancia en esta costa» (1996, p. 43) y, desde ahí, podemos notar que algo exterior es el agente que ha constituido buena parte de su identidad interior. Este famoso poema (titulado «Puerto Supe») es una evaluación introspectiva que observa —a veces con alegría, a veces con horror— la profunda dependencia de la subjetividad de sus condicionamientos externos. El poema termina con la siguiente estrofa:

Aquí en la costa tengo raíces,
manos imperfectas,
un lecho ardiente en donde lloro a solas.

(Varela, 1996, p. 44)

Digamos entonces que no se trata de una poeta que piense que lo interior está en el interior; sino de una voz que, al observar el exterior, encuentra en él algunas claves de eso íntimo que podría definir su identidad. Es decir, al mirar la naturaleza o al mirar el paisaje local, esta voz reconoce algo profundo, aunque ciertamente oscuro, propio de sí misma. De hecho, muchos de los primeros poemas colocan al pasado precolombino no como un resto desconectado del presente personal, sino como la evidencia de algo que se desconoce, pero que se ha heredado y se encuentra actuante. El poema «Palabras para un canto» comienza de la siguiente manera:

¿Cómo fue ayer aquí?
Sólo hemos alcanzado estos restos,
El vaso que ilumina con su lejano y obstinado silencio,
El pájaro herido en el esmalte al alcanzar el fruto.

(Varela, 1996, p. 98)

Nótese la tensión entre un verbo en pasado y los adverbios «ayer» y «aquí». Es esta la que estructura la imagen del verso y la que coloca al

pasado no como un agente de este mismo, sino del propio presente. «¿De qué pérdida claridad venimos?» (1996, p. 99), se pregunta otro verso en su interés por proponer nuevas narrativas sobre el Perú contemporáneo. Pero anotemos que esta necesidad de retomar la pregunta por la historia peruana no trae consigo ninguna idealización sobre las culturas antiguas, sino que surge de una imperiosa necesidad por entender qué es lo que se hereda y qué elementos supuestamente «externos» o «exteriores» son constituyentes de lo íntimo.

Por ejemplo, el poema titulado «Mediodía» constata que la historia peruana puede leerse como un permanente ritual de violencia y, por eso mismo, como un espectáculo de crueldad e injusticia. Quizá, luego de haber visitado alguno de los viejos templos que abundan por la zona de Supe y Barranca (como el castillo de Sechín) o quizá luego de haberse detenido un momento ante una cerámica prehispánica, la voz poética ha podido constatar un pasado sin idealizaciones. El poema concluye con sobriedad, pero en el más absoluto desconcierto:

El mar está lejano y solo
La tierra impura y vasta.

(Varela, 1996, p. 54)

Sin embargo, es en los poemas que se suponen más personales —y que son posteriores— donde quiero concentrarme en este ensayo. Voy a sostener que lo íntimo aparece como algo que nunca puede llegar a conocerse bien, como una especie de fuerza que boicotea internamente la subjetividad y como una imagen que no necesariamente dice la verdad sobre uno mismo. La exploración sobre lo íntimo traerá como consecuencia la representación de una subjetividad que nunca puede llegar a ser por completo transparente a sí misma y que, más bien, se descentra a cada instante: una subjetividad que busca conocerse mejor, pero a la que le es imposible entender muchas cosas que la estructuran. Comencemos comentando el poema titulado «Ejercicios»:

Un poema
como una gran batalla
me arroja en esta arena
sin más enemigo que yo

yo
y el gran aire de las palabras

(Varela, 1996, p. 123)

El poema es muy visual y su técnica es mínima. Nos enfrenta a una lucha entre el yo y el lenguaje, a un combate contra unas palabras, propias y ajenas, que son poderosas, pero también indiferentes. El propio poema aparece representado como si fuera un escenario, como un lugar donde el yo podría descubrir algo que fundamente su ser. En efecto, los versos intentan mostrar una batalla del yo contra sí mismo o, mejor dicho, del yo contra un lenguaje que debería constituirse como un instrumento apropiado para capturar algo de la condición íntima y singular, aunque ello sea muy difícil.

En ese sentido, este es un texto que puede ser leído como una especie de arte poética. Sin embargo, su objetivo no consiste tanto en definir qué es la poesía, como sí en el intento por construir una imagen que dé cuenta de la relación que el poema establece contra uno mismo; vale decir, del impacto entre las palabras y la pulsión de muerte que habita en el centro de la subjetividad y del lenguaje. El poema, como objeto, es figurado como una fuerza que trata a la subjetividad sin compasión y que la arroja cruelmente sobre la tierra. ¿Por qué ocurre ese maltrato? ¿Por qué aparece tumbada en la arena? ¿Cuál es la relación entre el lenguaje y la muerte? Veamos un nuevo texto. El poema «Siempre» insiste en esta idea:

No eres tú
Siempre yo.
Casa, árbol, dolor,
Ventana, pan, baile, temor.
Siempre yo.
Siempre saliéndome al paso.

(Varela, 1996, p. 93)

Nuevamente, nos encontramos ante una escritura reducida a aspectos esenciales: una poesía cuya técnica quiere pasar desapercibida o, mejor dicho, cuyas estrategias literarias parecen mínimas, pero son expuestas con elegancia. Este poema es, en efecto, el testimonio de una voz cuya voluntad autocrítica va pareja al reconocimiento de su propia fragilidad. Si el poema es parco, lo es porque esa voz ha descubierto que son muy pocas las armas con las que cuenta y se sabe muy frágil, no solo ante el mundo, sino también ante sí misma; una voz que conoce muy poco de sí misma, pero lo suficiente para constatar sus límites y contradicciones.

Notemos además que aquí la subjetividad es capaz de desdoblarse y ello sirve como una estrategia para interrogarse con mayor rigor. Ese yo, en efecto, es uno que quiere ocultarse, que siempre quiere ser otro, aunque el poema se haya propuesto desenmascarar todas sus estrategias. Por eso, enumera un conjunto de palabras («casa», «árbol», «dolor», «ventana», «pan», «baile», «temor») que podrían definir algunas características de la historia personal y que, al parecer, son de dos tipos: algunas describen objetos o escenarios y otras nombran sensaciones y experiencias. Se trata, en todo caso, de imágenes que intentan representar estados emocionales o situaciones íntimas; situaciones que van desde la felicidad hasta el dolor, desde lo seguro hasta el miedo.

De todas formas, el poema ha detectado una característica que es quizá la más importante. Se trata de la «pulsión de muerte», una fuerza negativa que hace que el yo termine por boicotearse a sí mismo y llegue a convertirse en el límite de su propio desarrollo. Como sabemos, la pulsión de muerte

nombra el exceso que existe dentro de la subjetividad: algo incontrolable que revierte contra uno mismo, una especie de resistencia a la coherencia, al orden y a la vida misma. No se trata de una patología ni una desviación, sino una fuerza central en la estructura de la identidad (Freud, 2001). Este es un poema que intenta representarla y dar fiel testimonio de ella.

Cuando el poema dice «siempre yo [...] saliéndome al paso», está subrayando cómo el yo siempre se interrumpe a sí mismo, cómo es el propio yo el que impide que ese mismo yo encuentre su propio camino. La imagen es cruda porque no tiene reparos en reconocer que se trata de una subjetividad que no tiene completo control sobre sí misma pues observa, con pavor, que existen hechos que escapan a toda racionalidad, que vencen toda normativa y que revierten cruelmente contra uno mismo. El poema nota cómo algo del yo surge intempestivamente para interponerse como una barrera y trabar todo desarrollo personal. Un imagen similar podemos observarla en el poema titulado «Curriculum vitae»:

digamos que ganaste la carrera
 y que el premio
 era otra carrera
 que no bebiste el vino de la victoria
 sino tu propia sal
 que jamás escuchaste vítores
 sino ladridos de perros
 y que tu sombra
 tu propia sombra
 fue tu única
 y desleal competidora

(Varela, 1996, p. 164)

El «curriculum vitae» es un género discursivo que obliga a contar la historia de la identidad desde el punto de vista de los logros personales. Se trata de una manera de narrar la vida, subrayando conquistas y ocultando las derrotas. Este tipo de textos necesita construir una imagen de nosotros

mismos como personas útiles, como sujetos que tienen algo importante que ofrecer.

El poema, sin embargo, trasgrede dichas convenciones y comienza con ironía. Observamos en él a una voz que se desidentifica con el género y que genera un hiato entre sí misma y esa retórica heredada. Me explico mejor: si todo «curriculum vitae» está escrito para mostrar una imagen coherente del yo, aquí ocurre lo contrario. Si se escribe para dar cuenta de las victorias personales, a este poema le interesa, sobre todo, mostrar las derrotas. Si se trata de un tipo escritura que afirma que la vida puede narrarse de una manera transparente, este poema, por el contrario, nos enfrenta ante la oscuridad, las heridas y los propios límites de la subjetividad.

¿En qué consiste la dinámica de la vida? ¿Cuáles son los hechos que definen la trayectoria en una subjetividad? Detengámonos en los versos. Aquí no hay premio ni descanso. Si el poema sostiene que el premio por haber ganado una carrera es otra carrera, entonces lo que se impone es solo el desconcierto y la más profunda decepción. En ese sentido, el poema muestra que la narrativa del éxito es una narrativa falsa puesto que, luego del triunfo, lo que queda nunca es un premio realmente, sino otra carrera que pasa a funcionar como un nuevo imperativo o como una nueva demanda. Más que el disfrute del «vino», debemos confrontarnos con el carácter incisivo de la «sal» y con los desconcertantes «ladridos de los perros».

Así, el poema vuelve a situarnos ante la imagen de una subjetividad volcada contra sí misma. Nuevamente, nos coloca ante la pulsión de muerte como aquello que nombra a un sujeto que no tiene completo control del sí mismo y que se ha constituido en su propio obstáculo. El poema insiste en nombrar algo que traba y que genera algún tipo de malestar. La imagen final («y que tu sombra / tu propia sombra / fue tu única / y desleal competidora») puede leerse como una metáfora del inconsciente, es decir, como esa zona que conocemos poco, pero que gobierna buena parte de lo que somos y de lo que hacemos. Dicho de otra manera, en este poema, la subjetividad aparece incomprensible

para sí misma porque ha descubierto que las sombras nos acompañan siempre. Con esta imagen, el poema insiste en que la subjetividad solo puede entenderse como un permanente diferir, como el paso de un lugar a otro, como la imposibilidad de encontrar un anclaje seguro en la vida.

En resumen, nos encontramos ante un «curriculum vitae» que desestabiliza la retórica establecida y deja ver otras cosas; por ejemplo, a una subjetividad siempre insatisfecha que no duda en hacer público algo que la perturba porque considera que aquello desconocido es un agente central en su propia constitución. El poema sostiene que la vida no puede narrarse bajo ese género discursivo porque la vida es siempre un inacabable diferir y porque, más allá de la performance cotidiana —vale decir, más allá del actuar social—, existe una fuerza que controlamos muy poco y que suele ir contra uno mismo. Veamos ahora el poema titulado «Alba»:

Al despertar
me sorprendió la imagen que perdí ayer.
El mismo árbol en la mañana
y en la acequia
el pájaro que bebe
todo el oro del día.

Estamos vivos,
quién lo duda,
el laurel, el ave, el agua
y yo,
que miro y tengo sed.

(Varela, 1996, p. 92)

Este poema contrapone algo del reino de la naturaleza con el de la vida humana. Si el primero se caracteriza por el instinto, la presencia del deseo es el rasgo distintivo de lo segundo. Digamos que el deseo es, al menos, tres cosas en este poema: el signo de una falta constituyente, la presencia de una fantasía estructurante y la imposibilidad de estar satisfechos. Este poema

afirma que estar tranquilos nunca es posible. Sostiene que la subjetividad siempre tiene sed, que desea algo y que la vida está siempre incompleta.

Aquí el verso es también mínimo, pero muy preciso. Se trata de una voz que quiere hacer hablar a lo íntimo; pero no mediante una proliferación de elementos (como en la estética surrealista), sino desde la conciencia de la propia de la represión como una condición estructural más allá de las apariencias. Podría decirse que el acto de contemplar el mundo conduce a establecer contrastes ante eso íntimo que se conoce y se desconoce al mismo tiempo. La consciencia de la represión propia parece ser central en esta poesía. La segunda parte de un poema titulado «Ejercicios» dice lo siguiente:

Miente la nube
la luz miente
los ojos
los engañados de siempre
no se cansan de tanta fabula

(Varela, 1996, p. 124)

En este poema, la voz descubre que no se puede vivir sin la fantasía porque ella es el soporte mismo de la realidad, aquello que sostiene a la subjetividad en el mundo (Žižek, 1999). Los deseos y los «ojos» son tercos porque se sabe que la fantasía es el dispositivo que nos ha enseñado a desear, vale decir porque solo desde ahí nos es dado encarar el mundo. El poema insiste en que el sujeto ha sido tomado por imágenes, por fábulas, por un mundo imaginario que siempre quiere garantizarle la ilusión de algo nuevo. La voz poética reconoce esta trampa, pero sabe que no se puede renunciar a ella porque solo desde ahí es posible la vida.

La poesía de Blanca Varela confirma ese drama de la subjetividad. Esta es una subjetividad que muestra una brecha entre sí misma y el mundo y de la que emerge una voz que ha reconocido en ello una traba, pero también una posibilidad. Para este poema, la fantasía es aquello que nos

abre hacia la realidad, pero también es una especie de guión que la oculta y que nos impide llegar a un territorio seguro. ¿Es esta una imagen de la «alienación» entendida como «falsa conciencia»? Aquí todo parecería impedir el conocimiento directo de la realidad: ha dejado de ser tal y ahora solo se presenta como una interesada imagen de sí misma, una falsa imagen de su real funcionamiento. Veamos el poema titulado «Poderes mágicos»:

No importa la hora ni el día
 se cierran los ojos
 se dan tres golpes con el
 pie en el suelo,
 se abren los ojos
 y todo sigue exactamente igual

(Varela, 1996, p. 136)

¿Qué es, en última instancia, lo que «sigue exactamente igual»? ¿Es el sujeto o la realidad? Sostengo que, en la poesía de Blanca Varela, no hay mucha diferencia entre ambos registros puesto que la observación de uno conduce necesariamente a la crítica del otro. Debemos retomar entonces aquella constatación que había notado cómo lo íntimo y lo exterior siempre entran en contacto y en determinación mutua, en una permanente correspondencia que los interconecta a uno con el otro.

¿Hay escepticismo en esta poesía? ¿Hay resignación ella? En todo caso, una dimensión del cambio personal parece imposibilitada de realizarse y por eso la realidad aparece detenida y atrapada en sí misma. Uno tras otro, los poemas constatan que lo que manda es la inercia cotidiana, el desarrollo habitual de las cosas, la imposibilidad de que pueda surgir un verdadero acontecimiento que transforme lo existente y que funde nuevas coordenadas de vida. Anotemos, sin embargo, que no se trata de una poesía que cierre la posibilidad de generar nuevos deseos. Mas bien, es una voz que todo lo pone entre paréntesis. El poema «Reja» marca bien este problema:

cuál es la luz,
cuál es la sombra

(Varela, 1996, p. 145)

En la poesía de Blanca Varela la desorientación parece ser entonces la condición básica de la subjetividad. La vida trae consigo una fuerte carga de ansiedad a razón de no contar con un fundamento, un cimiento que garantice y proponga una dirección clara hacia algún lado. La voz poética reconoce que ese lugar, ese camino, nunca está del todo claro porque vivimos en una frontera y hemos terminado inscritos en un territorio ambiguo donde nunca podemos distinguir bien qué es lo que deseamos y qué es lo que la vida puede ofrecernos.

Concluamos afirmando que la poesía de Blanca Varela asume dignamente esta confusión. «Tal vez sea esta la única actitud viable para una autora que no pretende embellecer ni denigrar la realidad, sino solo transcribirla y detallarla», ha sostenido Olga Muñoz (2007, p. 83). Pero, si bien hay angustia en estos versos, no hay en ellos desesperación. Aunque se constata la falta de respuestas, la suya es una escritura que intenta controlar el pánico que acosa a la subjetividad. Esta es una voz radicalmente consciente de su fragilidad, pero no es una que termine paralizada a causa del susto: «[...] hay que transformar el dolor», dijo la poeta en una entrevista a Roland Forgues (1991, p. 83).

En suma, la poesía de Blanca Varela nunca le rehúye al sufrimiento e intenta reconciliarse con esa dimensión no-querida que habita dentro de sí misma. Más allá de sus arduas constataciones, sus poemas nos enfrentan a un lenguaje que nunca deja de ofrecer insospechadas posibilidades para conocer mejor el mundo y la subjetividad. Esta es una escritura que ha tratado de objetivar cómo la subjetividad siempre está prisionera de un fantasma y, por eso, sus versos sospechan de la luz, porque la entienden como un discurso que puede ser engañoso y no dar completa cuenta de otra verdad de la vida. De hecho, lo ético en esta poesía consiste en haber podido liberarse de aquella demanda de identidad que nos obliga a

representarnos como sujetos coherentes y en haber podido desconstruir la oposición entre lo de afuera y lo de adentro. Esta es una poesía que apela a lo más hondo de la subjetividad y, por eso, convierte las memorias y los pensamientos en algo profundamente físico. Desde ahí, se trata de una poesía que afirma de manera intensa una dimensión de la vida; pero, al mismo tiempo, nunca deja de cuestionarla con asombrosa sensatez:

Pienso en alas en fuego en música
pero no
no es eso lo que temo
sino el juicio torvo de la luz

(Varela, 1996, p. 126)

BIBLIOGRAFÍA

- Bermúdez, Silvia (2004). *La esfinge de la escritura: la poesía ética de Blanca Varela*. Newark: Juan de la Cuesta.
- Butler, Judith (2009). *Dar cuenta de sí mismo. Violencia ética y responsabilidad*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Eagleton, Terry (2007). *El sentido de la vida*. Barcelona: Paidós.
- Forgues, Roland (1991). *Palabra viva* (tomo IV: *L poetas se desnudan*). Lima: El Quijote.
- Freud, Sigmund (2001[1920]). Más allá del principio del placer. En *Obras completas* (volumen XVIII). Buenos Aires: Amorrortu.
- Muñoz Carrasco, Olga (2007). *Sigiloso desvelo. La poesía de Blanca Varela*. Lima: PUCP.
- Varela, Blanca (1996). *Canto villano*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Žižek, Slavoj (1999). *El acoso de las fantasías*. México DF: Siglo XXI.

DECISIÓN Y CORAJE EN LA POESÍA DE ALEJANDRO ROMUALDO

Alejandro Romualdo fue un poeta muy importante en la escena peruana desde mediados del siglo XX. Su fama sobrepasó el escenario nacional y su «Canto coral a Túpac Amaru» fue recitado por niños de todo el país, por jóvenes universitarios, por sindicalistas obreros, por campesinos y hasta por algunos militares peruanos. Hoy, sin embargo, muchos consideran que su estética da cuenta de los peligros que afronta el arte político. Podría decirse que con la poesía de Alejandro Romualdo ha pasado algo similar a lo que sucedió con la de José Santos Chocano: extremada fama en un momento de la historia, desinterés en la posteridad.

Sin embargo, hay que subrayar que la poesía de Romualdo quiso renovar la retórica del momento y que muchas de sus imágenes todavía conservan una notable fuerza poética. Se trató de un proyecto literario que se propuso dejar atrás a un verso anclado en los problemas de la subjetividad (la soledad, el amor, la tristeza) para enfatizar, más bien, las posibilidades de la historia colectiva. Sus versos intentan ir más allá de la angustia personal y quieren romper con un discurso tradicionalmente estético; insisten en ofrecer una alternativa a la desorientación existencial. De manera vehemente, esta fue una poesía que se propuso anticipar nuevas subjetividades políticas en un momento de la historia en el que un gran cambio social sí era imaginable. Romualdo no tuvo miedo de exponer su compromiso y de asumir los riesgos que todo ello traía consigo.

En este ensayo, me interesa volver a comentar algunos de sus poemas más famosos a fin de observar cómo se figura que el cambio social debe comenzar por un cambio retórico que sea capaz de dar cuenta de la emergencia de una nueva identidad surgida luego de una toma de decisión. Voy a sostener que esta poesía representa este momento, pues lo considera central tanto para la emergencia de un nuevo sujeto como de un nuevo decir. Estos versos quisieron alentar la toma de una decisión para afirmar y difundir una verdad. Comencemos comentando el poema titulado «A otra cosa»:

Basta ya de agonía. No me importa
la soledad, la angustia ni la nada.
Estoy harto de escombros y sombras.
quiero salir al sol. Verle la cara
al mundo. Y la vida que me toca,
Quiero salir, al son de una campana
que eche a volar olivos y palomas
Y ponerme, después, a ver qué pasa
con tanto amor. Abrir una alborada
de paz, en paz con todo los mortales.
Y penetre el amor en la entrañas
del mundo. Y hágase la luz a mares.

Déjense de sollozos y peleen
para que los señores sean hombres.
Tuérzanle el llanto a la melancolía.
Llamen siempre a las cosas por sus nombres.

Avídense a vida. Dense prisa
Esta es la realidad. Y esta es la hora
de acabar de llorar mustios collados,
campos de soledad. ¡A otra cosa!

Basta ya de gemidos. No me importa
la soledad de nadie. Tengo ganas
de ir por el sol. Y al aire de este mundo
abrir de paz en paz, una esperanza.

(Romualdo, 1986, p. 83)

Este poema es un manifiesto vital y poético. Propone transformar tanto una forma de escribir como una manera de actuar en el mundo. Su ritmo es afirmativo, resultado de sentirse exhausto ante una estética que se siente agotada y que suele dejarse atrapar por la tristeza, el desánimo y por la retórica lúgubre. «A otra cosa», dice el verso con mucha firmeza. El poema anima a sus lectores a tener coraje para hacer algo nuevo.

Digamos entonces que el poema narra el paso del sujeto estático al sujeto decidido y creador. ¿Creador de qué? Al menos de tres cosas: de una nueva estética, de una nueva subjetividad y de otro tipo de organización social. Sus imágenes subrayan que las sombras y los escombros son dimensiones reales de la existencia, pero afirman que no son las únicas y que existen otras posibilidades. Es verdad que ellas han sido motivos muy recurrentes en la tradición lírica, pero afirma que la poesía también podría hablar de otros temas. Si, en 1911, Enrique González Martínez había proclamado la necesidad de abandonar el lenguaje modernista rompiéndole el cuello al cisne, en 1952, Romualdo notó que era necesario abrir la poesía hacia una retórica más afirmativa. «Tuérzanle el llanto a la melancolía», propone ese verso que combate la debilidad y que busca un nuevo posicionamiento existencial.

Sin embargo, lo interesante es que, aunque estas imágenes son muy firmes en trazar un camino, reconocen, al mismo tiempo, que nada está garantizado. El poeta, en efecto, quiere recuperar una dimensión luminosa de la vida, pero no está seguro de las consecuencias que aquello podría depararle. Por eso, siempre se dice «a ver qué pasa», a fin de mostrar la indeterminación y el riesgo en el que se ha involucrado.

Desde ahí, el poema funciona como una arena que motiva a todos a ser parte de esta nueva convicción. «Déjense de sollozos», les dice a los poetas. «Peleen» por una nueva humanidad, increpa a todos sus lectores. Para estos versos, lo que está mal hecho no es solo la subjetividad individual, sino también la sociedad misma. Los versos sostienen que es urgente que una nueva «luz a mares» sea creada con las palabras y, por eso, fuera ya de la angustia, una voluntad afirmativa debe emerger como

característica de esta nueva estética. Veamos otro poema: aquel titulado «A fuerza de sol», donde se retoma esta misma idea:

Si hay alguien triste,
Que levante el llanto hacia la luz.
Que empuje su desastre
hacia la luz del sol encaramado
al muro del amor.

Si hay alguien sombra,
que levante su noche en dos estrellas,
en un momento sol,
en dos palabras
en un abrir de besos bajo el alma.

Si hay alguien árbol,
que se arraigue,
que florezca a raíz en una esperanza
que brinde con su copa
toda la primavera
todo el cielo
toda la luz, por la salud del hombre.

(Romualdo, 1986, p. 100)

Este poema porta una estructura muy clara y un lenguaje simple. Hoy podría decirse que algunas de sus imágenes más interesantes terminan luego arruinadas en varios momentos del poema, pero quizá ello no sucedía en la lectura del momento. Se trata de una voz que es firme y que está convencida de lo que considera que es una nueva forma de decir. Nuevamente, las imágenes alientan a salir de una inercia que se ha arraigado en el tiempo y a tener decisión para integrarse con el mundo de otra manera.

Este poema se ha propuesto activar dos movimientos: coraje para cambiar de posición, voluntad para dejar de lado el ensimismamiento personal. Desde ahí, trata de reconvertir el desastre en «luz» y las «sombras» en «estrellas». Nos encontramos ante una voz que tiene fe, pero sabe

que el proyecto no es fácil y que todo debe realizarse con terquedad, con militancia, «a fuerza de sol», desde una opción infatigable. Nuevamente, este es un poema que anima a dejar de lado los fantasmas personales para reconstruir la subjetividad desde otro paradigma.

Por eso mismo, aquí la subjetividad puede ser «sombra» o «árbol» y ya no es entendida como una esencia permanente e inmutable. Más bien, el poema afirma que se trata de opciones, de decisiones políticas y que cada decisión, cada identidad, acarrea una consecuencia determinada. El mundo siempre puede transformarse. Un nuevo poema titulado «Cuando contemplo el cielo» se presenta como una visión mucho más radical de todo este proyecto:

Se está cayendo el cielo
Están echando el cielo por la ventana
del vacío.
Se está cayendo el cielo, sombra a sombra.
Se está cayendo el cielo para siempre
Se está cayendo el cielo para sombra.

Está perdiendo altura. Se desciebla.
Se queda solo con el cielo. Cede
A contraluz se está quedando en sombra.
Se está cayendo para siempre en sombra.

Cuidado. Cae la tarde. Cae el cielo.
Se cae el cielo junto con la tarde
Se cae el cielo rojo
De vergüenza
Se viene cielo abajo contra el mundo.

Ca sombra hasta el cuello
cae el cielo. Se cae al suelo
con la sangre hasta el sueño.
Se cae de luces contra el Día Nuevo.

(Romualdo, 1986, p. 92)

¿No encontramos ante la descripción de algo que ya está ocurriendo o se trata, más bien, de la manifestación de un deseo que lucha por activarse? ¿La voz poética está narrando algo que surge en la realidad o, más bien, está forzando la realidad para motivar un cambio político? Compuesto con un tono dramático, el poema está cargado de ansiedad. La reiteración de palabras cumple una función rítmica, pero también refiere a la necesidad de marcar, una y otra vez, lo que se considera más importante: el final de una manera de observar el mundo y de relacionarse con él. Con convicción, el poema repite que el mundo se está viniendo abajo.

Detengámonos aquí y digamos, mejor, que la opción consiste en adelantar el cambio desde el lenguaje, desde el propio decir poético. En la época en la que se escribió este poema, muchos intelectuales consideraban que, por sus contradicciones, al sistema económico le quedaba poca vida, pero que no iba a caerse solo y que, por lo mismo, la lucha política era necesaria para acelerar su final. En efecto, esta es una voz que participa de dicha convicción; pero sostiene, además, que el cambio político también debe realizarse al interior del lenguaje. Por eso, concibe que el acto mismo de nombrar la caída de la realidad es una forma de precipitarla.

Se trata, nuevamente, de un poema que tiene fe. Aunque parece una advertencia, su ritmo está lleno de emoción. Se dice que la sociedad vieja está «perdiendo altura, sombra a sombra» y que se está cayendo «junto con la tarde, para siempre». A pesar de ello —es decir, a pesar de que «se cae al suelo con la sangre hasta el sueño»—, lo cierto es que la voz no parece tener ningún temor por dicha situación. Aunque hay un que verso dice «cuidado», no lo hace para generar miedo, sino para proponer una interpelación mayor ante lo que está ocurriendo. Veamos ahora el famoso poema titulado «Como todo el mundo»:

He venido a decir sencillamente
que esto es un árbol y esto es una piedra,
que hay algo nuevo bajo el sol humano
y que no es tiempo de seguir a ciegas

Hablo con todos como todo el mundo.
Y como todo el mundo digo amigo,
digo esperanza, digo triunfaremos,
siembro la paz. Y como todo el mundo,
quiero decir palabras de este tiempo,
para este tiempo. Quiero para todos,
hacer un mundo para todo el mundo
a fuerza de palomas y de asombros.

Hablo como quien habla por la boca
de todos: es hablar humanamente
sencillamente, como quien le sigue
le sigue el agua al río la corriente.

Quiero decir palabras de este mundo
Y como todo el mundo digo amigo,
digo sigamos, digo venceremos
viva la paz. Y para todo el mundo,
remuevo cielo y tierra en cada entraña.
En mitad de la vida hay un camino
como todo el amor. Y una esperanza,
una esperanza como todo el mundo.

(Romualdo, 1986, pp. 102-103)

Notemos, nuevamente, cómo el poema coloca toda su apuesta política en la propia actividad del decir, en la producción de un nuevo discurso poético. El poeta se apropia de las voces de todos y asume su representación. El coloquialismo emerge entonces como una nueva forma de dicción y, por eso, la propia poesía opta por reintegrarse en la vida ordinaria que termina cargada de un significado intensamente material. En este poema, un árbol deja de ser un símbolo poético para volver a nombrar un objeto que existe en la realidad.

Los versos animan a recuperar la capacidad de asombro. Con coraje, la poesía quiere desplegar un nuevo horizonte, volver a nombrar el mundo

y construir lo que adviene desde las palabras. El poeta quiere decir, quiere hacer. Confía en que un nuevo decir puede ser el comienzo para un nuevo hacer. Tiene esperanza en ello. «No es tiempo de seguir a ciegas, hay algo nuevo bajo el sol humano», dicen los versos. Es una voz con fe, que afirma que otro mundo es posible.

¿De qué se asombra esta voz poética? ¿De el poder del lenguaje? ¿De las posibilidades de cambio que existen en la realidad? Veamos el poema titulado «Si me quitaran totalmente todo»:

Si me quitaran totalmente todo
sí, por ejemplo, me quitaran el saludo
de los pájaros, o los buenos días
del sol sobre la tierra,
me quedaría
aún
una palabra. Aún me quedaría una palabra
donde apoyar la voz.

Si me quitaran las palabras
o la lengua,
hablaría con el corazón
en la mano,
o con las manos en el corazón.

Si me quitaran una pierna
bailaría en un pie.
Si me quitaran un ojo
lloraría en un ojo
Si me quitaran un brazo
me quedaría el otro
para saludar a mis hermanos
para sembrar los surcos de la tierra,
para escribir todas las playas de mundo, con tu nombre,
amor mío.

(Romualdo, 1986, pp. 123-24)

Este poema narra la historia de un sujeto colocado ante una instancia de poder que va sustrayéndole toda posibilidad de agencia. Aquí, el poder aparece representado como una instancia impersonal que, poco a poco, va reduciendo la subjetividad a algo cada vez menor. La fuerza del poder es muy grande y no parece haber salida posible. Verso a verso, el poema narra cómo la subjetividad se va reduciendo a poca cosa.

Sin embargo, resulta claro que también se trata la historia de una resistencia; es decir, de las maneras que la subjetividad encuentra para seguir insistiendo en su deseo. Este es, en efecto, un sujeto que nunca está derrotado. Si bien el poder va consiguiendo objetivos a lo largo del tiempo (quitar el «saludo», cortar la «lengua», la «pierna», un «ojo», el «brazo»), la imágenes muestran cómo la subjetividad resiste para seguir insistiendo lo que se ha propuesto.

Podríamos decir entonces que el poema nos coloca ante la imagen de aquello que escapa al poder y que nunca puede ser atrapado por una lógica totalizadora. Cada verso muestra la existencia de un resto que sobrevive al poder para articular, desde ahí, una nueva respuesta. Se trata, en efecto, de un manifiesto sobre la agencia del sujeto, sobre su capacidad de resistencia, sobre esa terquedad para construir un verdadero espacio de libertad. Como en los poemas anteriores, aquí también se representa a un sujeto que se siente portador de una nueva convicción y que, por eso mismo, está dispuesto a defenderla hasta las últimas consecuencias.

¿Qué es lo que el sujeto desea? Podríamos decir que, en primera instancia, se trata de formar una nueva comunidad («saludar a mis hermanos»); construir una organización basada, no en el capital, sino en el trabajo («sembrar los surcos de la tierra»); y realizarse como sujeto libre («escribir todas las playas del mundo») Sin embargo, una lectura más detenida nos llevaría a un lugar más radical donde lo colectivo y lo individual deben dejar de oponerse para asistir al encuentro entre el amor personal y el proyecto político. De hecho, «amor», «revolución» y «poesía» aparecen aquí como una necesidad vital de primer orden. Romualdo fue mucho más que un poeta político y muchas de sus obras dieron muestra

de una versatilidad en los temas y en la dicción. El bellissimo poema titulado «De la luz a la carne» (uno de sus primeros poemas) mantiene estos motivos:

Déjame ser el girasol que ciego de resplandores te contemple
o la hierba que se inclina ante el paso de las tempestades
o, por última vez, la hoja que ha palpitado hasta el fin
y que luego se abandona en brazos de la racha.
Déjame ser solo un instante, solo un relámpago
para alumbrarte definitivamente aunque me muera.

Tú me atraes, me arrastras y me ciegas con tu luz encantada
como un insecto deslumbrado por el mágico resplandor de la
lámpara cruel.

Tú me atraes y tu destello me traspasa
como un recuerdo que me quema las sienes dulcemente.

Eres tu el alto brillo que me ciega, eres tú
la lengua de fuego sobre mi cabeza, el rayo
inacabable en el corazón de la tempestad?

Déjame ser solo un instante, déjame ser
solo un momento el fuego de la resurrección.
no me abandones, no me dejes como una piedra inútil
a la cual por más que golpees no te dará chispa,
porque tu lo eres todo y nunca te consumes
y yo estoy quieto, absorto en el brillo de tu piel
que resplandece como el vello del durazno en la noche.

(Romualdo, 1986, p. 51)

Nos encontramos aquí ante un clásico poema de amor: un texto sólidamente construido y estéticamente eficaz. El amor es representado como una intensa atracción en el medio de un hiato entre él y la persona amada. De hecho, todo el poema es la representación de ese vacío y los versos intentan superarlo a como dé lugar. Ese hiato, esa imposibilidad de

colmarlo todo es, en el poema, lo que incrementa el deseo, pero también lo que frustra al amante y le produce dolor.

¿Quién eres tú? ¿Qué activas en mí? ¿Qué hay en ti que es más que tú?: la voz poética indaga y no se cansa de hacer pública las ganas de superar ese vacío y la opción por organizar su experiencia más allá de sí mismo. Estas preguntas no surgen como dudas, sino como dispositivos para ahondar en la intensidad de la experiencia, pues el poema es el intento por sellar esos sentimientos y celebrar lo absoluto del encuentro.

Nuevamente, se trata de un sujeto que nunca se amilana, que no se corre de sí mismo y que se enaltece de su falta de temor. Por eso mismo, siempre constatamos una voluntad afirmativa. La voz poética cree en la fuerza que posee, la construye desde el lenguaje y está seguro de sus promesas. Este es, sobre todo, un poema sobre la fuerza que surge a razón de la verdad que el amor trae consigo.

En el panorama poético peruano, la poesía de Alejandro Romualdo continúa resaltando por su carácter afirmativo, pues sus imágenes proponen que solo desde ahí puede activarse la constitución de un nuevo sujeto. Con ansiedad, los versos simbolizan la importancia de anclarse en el presente que es siempre representado como una decisión, un momento de coraje, y es indispensable para forjar otro porvenir.

Se trata, como pocas, de una poesía que intenta salirse del discurso trágico. A pesar de constatar una violencia (o una desigualdad) que no cesa, el valor de los versos radica en que ellos se propusieron revelar la existencia de otra fuerza que podría responderle al poder y deconstruir la oposición entre individuo y sociedad. Estos poemas exigen una conversión radical y una verdadera transformación de la subjetividad. Digamos que el objetivo de Romualdo consistió en demostrar que la poesía podía constituirse no solo como un discurso, sino también como un acto para convertir la tragedia en una nueva potencia política.

En última instancia, Alejandro Romualdo pensaba que un cambio en las maneras del poetizar podría generar un cambio en las maneras de posicionarse ante la vida. Al abrirse al campo de lo político, esta poesía se propuso afectar al lector e involucrarlo en otras problemáticas más allá de la historia personal. Romualdo se esforzó por observar las carencias de la historia, sus antagonismos y sus posibilidades escondidas. Por eso, aquí las palabras nunca son solo palabras, sino que se intuye que ellas pueden definir los contornos de lo que podíamos hacer (Žižek, 2011, p. 127). En estos tiempos de falta de coraje y de ausencia de imaginación para forjar un futuro distinto, la poesía de Alejandro Romualdo sigue apuntando, insistentemente, al lugar de lo imposible.

BIBLIOGRAFÍA

Romualdo, Alejandro (1986). *Poesía íntegra*. Lima: Viva Voz.

Žižek, Slavoj (2011). *Primero como tragedia, después como farsa*. Madrid: Akal.

UN POETA SOCIALISTA LLAMADO WASHINGTON DELGADO

*«Es mía también la ausencia
donde toda esperanza es devorada
y adquiere su grandeza».*

Washington Delgado fue un poeta cuya obra deconstruye esa oposición entre «poetas puros» y «poetas sociales» que se activó durante tanto tiempo en la crítica literaria peruana. Su obra se mueve entre los dos registros y su voz suele pasar de una opción a otra sin ningún tipo de complejos. En esta poesía, «el mundo de la ensoñación convive con el de la acción social» y ello la dota de una importante singularidad (Payán, 2012). Aunque *Formas de la ausencia* (1955) podría quedar incluido en el primer registro y *Días del corazón* (1959) en el segundo, lo cierto es que muchos de los poemas de ambos libros soportan ambas lecturas. Al leer en conjunto de la poesía de Washington Delgado, siempre podemos activar lecturas simultáneas de uno u otro lado.

Su generación estuvo marcada por la necesidad de observar los límites de la modernidad en el Perú (debido a la dictadura de Manuel A. Odría), en España (que había caído presa de un poder fascista) y de una Europa devastada por las dos guerras mundiales. Esta fue una generación que destacó porque sus intelectuales renovaron la reflexión y buscaron nuevas

formas de articularse políticamente. Aunque fue ajeno a toda militancia y alguna vez defendió la tesis sobre la necesidad de que los escritores se alejaran de los partidos políticos, Washington Delgado fue un hombre de izquierda que declaró siempre su adhesión a la causa socialista. Su generación fue la primera que leyó al Vallejo marxista (el de los *Poemas humanos* y *España aparta de mí este cáliz*) y aquella lectura fue decisiva para retomar la posibilidad de escribir una poesía de alto contenido político, pero, al mismo tiempo, de gran calidad literaria. En alguna oportunidad, Washington Delgado sostuvo que «si no hubiera leído a Vallejo, acaso jamás hubiera intentado escribir un poema» (Gutiérrez, 1988, p. 65).

Sin embargo, lejos de comprobar la influencia de Vallejo en su poesía, en este ensayo quiero comentar cuatro de sus poemas para deconstruir la oposición mencionada y, más bien, observar el intento por restaurar la categoría de «comunidad» y la de «política». Voy a sostener que esta es una poesía que entiende a la política como una acción destinada reinventar la vida más allá de los límites de lo posible. Sin duda, el poeta observa la dificultad de construir proyectos colectivos, pero no puede dejar de figurarlos como indispensables. Aunque Washington Delgado escribió muchos poemas desencantados, lo cierto es que, en su poesía, lo político parte del reconocimiento que los problemas del mundo solo pueden ser afrontados colectivamente. Comencemos con aquel poema titulado «Triunfo» que apareció en *Días del corazón* (1957):

El sudor del hombre es fecundo
 La sangre de la mujer
 Las horas de la infancia
 La tierra es de la mano que se hunde
 De la boca que se abre
 De los ojos que miran

Este es el amor y la semilla,
 Este es el árbol y la luz
 El día del tamaño de un hombre.

Nacerá el árbol y su sombra
Alumbrará la tierra. Y sus ramas
Andarán por el cielo.

Nacerá el árbol. Y nosotros
Seremos también el árbol que sembramos.

(Delgado, 1970, p. 90)

A grandes rasgos, podemos decir que el poema intenta producir una reconciliación entre el trabajo y el placer. Se trata de una apuesta por salir de aquel paradigma que asocia al trabajo con la explotación social. Cuando el verso sostiene que la tierra es aquella de «los ojos que se miran», se está subrayando que todo trabajo implica una relación social y que, al trabajar, el sujeto queda inscrito en una relación de responsabilidad ante el otro. Este es un poema que celebra la emergencia de todo lo nuevo a partir de la figura sobre el nacimiento de un árbol.

De hecho, el trabajo humano es el motivo principal de este poema y se le figura como aquel dispositivo que abre los sujetos hacia todo lo existente. El trabajo es una necesidad, pero también un lugar de creación en la búsqueda de la vida plena. El poema lo representa como aquel «sudor» que permite sobrevivir y como una fuerza capaz de transformar tanto al sujeto («la sangre de la mujer»), como al pasado («las horas de la infancia»), como a la naturaleza («la tierra es la mano que se hunde»).

Más allá del dolor y de la explotación social, los versos celebran que, mediante el trabajo, el hombre puede humanizarse y encontrarse con los demás. En realidad, este es un poema que narra una experiencia de desalienación y por eso sus imágenes son luminosas: convocan la emergencia de un «día del tamaño del hombre» y lo hace para que todos aquellos poderes que impiden que el hombre sea un creador de sí mismo puedan humanizarse o queden finalmente expulsados del mundo. Estos son versos que intentan construir una imagen liberada de todo aquello que entorpece la felicidad y la alegría.

De hecho, un imaginario de redención estructura las imágenes: la sombra producirá cobijo y se volverá otro tipo de luz; las ramas mostrarán nuevas posibilidades de crecimiento y la voz poética finalmente podrá fusionarse con el propio árbol. El árbol es entonces la metáfora de una sociedad que debería superar la alienación de los individuos. En realidad, este poema quiere ser una elegía: solo al interior de lo colectivo el sujeto podrá desarrollar todas sus potencialidades y, finalmente, reconciliar al trabajo con el placer. Trabajar, entonces, no será más una carga pesada. El hombre dejará de ser esclavo y se volverá, por fin, un creador de sí mismo. El árbol alumbrará la tierra.

Preguntemonos ahora: ¿es este un «poema puro» o un «poema social»? ¿Soportaría una lectura más intimista? Por supuesto que sí. Este poema, en efecto, también puede ser leído como una elegía por el nacimiento de un hijo; es decir, como la voz de unos padres que celebran la llegada de una vida nueva. Veamos entonces un nuevo poema. Se encuentra en el poemario *Para vivir mañana* y se titula «Historia del Perú». Se trata de un texto que intenta describir el presente; pero, para lograrlo, es necesario regresar al pasado y preguntarse por él:

Mi casa está llena de muertos,
es decir, mi familia, mi país
mi habitación en otra tierra,
el mundo que a escondidas miro.

Cuando era niño con una flor
cubría todo el cielo.
¿De qué cuerpo sacaré ahora la sombra
para vivir con un poco de ternura?

Escucharé a los muertos hablar
para que el mundo no sea como es,
pero debo besar un rostro vivo
para vivir mañana todavía

Para vivir mañana debo ser una parte
de los hombres reunidos.
una flor tengo en la mano, un día
canta en mi interior igual que un hombre.

Pálidas muchedumbres me seducen;
no es solo un instante de alegría o tristeza
la tierra es ancha e infinita
cuando los hombres se juntan.

(Delgado, 1970, p. 156)

En este poema hay fe. A pesar del reconocimiento de un pasado violento y de un presente fracturado, el poema no puede dejar de construir una imagen de lo posible. Si bien se constata que la historia ha sido forjada sobre la base de innumerables injusticias sociales, el poema insiste en la necesidad de cambiarla. Aunque todo lo existente (la «casa», el «país» y el «pasado») estén llenos de muertos y aunque la ternura y la solidaridad hayan quedado reducidas al mínimo, los versos las reconocen como fuerzas indispensables para contribuir a la liberación humana.

Vayamos por partes: hemos dicho que el poema figura al pasado histórico como un intenso relato de horror. Lejos de una narrativa de progreso, se trata, sobre todo, de comprobar la cruda explotación de unos sobre otros. Aunque los versos sienten desolación por ello, la voz poética no se siente paralizada. Cuando el verso dice «escucharé a los muertos hablar», apuesta por reconfigurar el presente desde la herencia pasada. Es decir, «para que el mundo no sea como es», es urgente dejarse interpelar por el «rostro vivo» de las ruinas del pasado. Este poema, en suma, entiende al pasado como la base de un presente que no se puede evadir.

La interpelación es central porque todo se dirige hacia el presente. Se afirma que solo desde el presente podemos interpretar las posibilidades perdidas y producir los aprendizajes hacia el futuro. Aquí, el pasado muestra la verdad como ruina y la tarea del futuro consiste en detectar su deuda dentro del presente. Solo así es posible alentar la emergencia

de una subjetividad que comience a reconocer su responsabilidad ante el mundo. Si la unidad de la historia ha sido la de la injusticia humana, este es un poema que intenta construir nuevos sentidos de comunidad: «una flor tengo en mi mano, un día canta en mi interior igual que un hombre», dice el verso.

El verso directamente político («La tierra es ancha e infinita / cuando los hombres se juntan») aparece como una manera para reconfigurar todo lo sucedido. De hecho, el poema coloca lo colectivo en primer lugar y apunta a la necesidad de reconocer su potencia. Ha descubierto lo trascendente y que, por eso mismo, no puede tratarse de «un instante de alegría o de tristeza», sino de una fuerza mayor que ahora el poeta hace suya. Este es un poema que apuesta por las potencialidades de la comunidad y del individuo en su mutua correspondencia. Para este poema, el socialismo es algo que debe triunfar «a pesar los obstáculos que el espacio, el tiempo y el mundo le ponen» (Badiou & Truong, 2012, p. 37).

Hemos dicho, sin embargo, que Washington Delgado fue siempre un intelectual ajeno a las militancias políticas y un crítico de las izquierdas existentes. Juan Jesús Payán (2012) ha trazado con detalle una trayectoria biográfica marcada por una historia personal en la que el propio personaje se veía a sí mismo como un «desterrado». El poema titulado «Un camino equivocado» de libro *Días del corazón* es un texto donde se procesan historias privadas que, a la vez, también permiten reflexionar sobre el fracaso del proyecto socialista:

Un camino equivocado es también un camino
 No nos detendremos aunque la muerte nos espere
 El cielo ya no es azul ni dorado es el llanto
 No nos detendremos el corazón tiene otros ojos
 Hay que morir un poco para mirar el día.

Más antigua que la noche la muerte es una leyenda
 Existe un lugar en donde somos dioses
 En el centro del día un bello rostro

Del tiempo de los sueños nada queda
La tristeza es totalmente innecesaria
Todo nos conduce a la alegría

Lo que una vez fue verde nunca muere
Toda vida posee un bello rostro
Un camino equivocado es un camino
Y nada son los días de la muerte

(Delgado, 1970, p. 85)

La notable imagen del primer verso puede ser leída como el testimonio de una generación que tenía sobre sus espaldas buena parte de los errores del socialismo y que, en algún sentido, intuía algo del fracaso que vendría después. El verso: «Un camino equivocado es también un camino», en efecto, puede ser leído como una evaluación crítica de la tradición socialista y como un ajuste de cuentas con su propia generación y consigo mismo. Notemos, sin embargo, que aquí los errores no son conceptualizados para abandonar tal proyecto, sino como aprendizajes sustanciales de una voluntad que no debe cansarse en su intento por construir un mundo mejor. «Hay que morir un poco para mirar el día», dice un verso; pues, solo reconociendo el error, el proyecto socialista podrá reconfigurarse.

Ahora bien, lo interesante es que esta necesidad de posicionar al error en el primer plano corresponde con una voluntad para observar en él elementos que no solamente son negativos. Me explico mejor: el poema reconoce que un error es ciertamente un error, pero observa que además puede existir en él el resto de una verdad o de una posibilidad latente. «El corazón tiene otros ojos», dice el verso para señalar algo verdadero que se revela en el propio error y que el poema no duda en afirmar con coraje, ya fuera del sentido común. Lejos del malestar que impregna los versos, este poema parece afirmar una paradoja: hay algo dentro del error que puede seguir siendo verdadero. Žižek lo ha explicado de la siguiente manera:

El pasado no es solo «lo que ha habido»; contiene posibilidades ocultas sin realizar, y el verdadero futuro es la repetición, la recuperación de *este* pasado, no del pasado tal como fue, sino de aquellos elementos del pasado que el propio pasado, en su realidad, traicionó, sofocó, no logró realizar (Žižek, 2011, p. 148).

Desde aquí, se entiende mejor por qué el primer verso es una imagen central de todo el poema: se trata del intento por reformular lo que comúnmente entendemos por «error» para hacer visible todas las alternativas o restos que ahí quedaron latentes. Estos restos siguen funcionando como una «verdad» todavía no realizada y por eso, a pesar de todo, el poema apunta a insistir en una vieja causa que, por su condición de verdadera, no puede ser descalificada por los errores cometidos. Se trata, en suma, de continuar siendo fiel sobre la base de los aprendizajes de la historia.

Escrito bajo el amargo del fracaso de los «socialismos existentes» y de la permanente crisis de la izquierda peruana, el poema se construye desde una posición afirmativa e invita al sujeto a desidentificarse con aquel mandato que lo obliga a renunciar a los proyectos nuevos y a dejar de insistir. Más bien, afirma que, a pesar de los errores cometidos, el socialismo siempre permanece como una verdad. «Lo que una vez fue verde, nunca muere», dice otro verso para subrayar que los proyectos hacia la justicia social «son eternos, indestructibles y vuelven siempre que se anuncia su muerte» (Žižek, 2011, p. 11).

Retomemos la misma pregunta que hicimos líneas arriba: ¿soportaría este poema otro tipo de lectura? ¿Es posible interpretarlo desde otros paradigmas? Por supuesto que sí y podemos continuar proponiéndolos. Los textos literarios son dispositivos que activan lecturas múltiples, de ahí su riqueza y su valor. Comentemos, al respecto, un último poema titulado «Tiempos difíciles»:

Para qué pronunciar
veinte palabras,
diecinueve ¿no serán lo mismo?
¿o diecisiete o trece
o solamente cinco?

¿No bastará con una,
un vocablo bien dicho?
Lo mejor es silbar
muy despacito

(Delgado, 1970, p. 122)

Podemos decir que este es un poema crítico del lenguaje coloquial y autocrítico del lenguaje poético. Mediante una retórica simple, critica el hecho que ninguno de los dos pueda llegar a expresar algo verdadero. El propio poema sabe que, bajo el intento por comunicar la totalidad de la experiencia, siempre hay algo que no puede decirse y que revela al lenguaje como un instrumento insuficiente. La verdad no puede ser representada en el lenguaje porque parece ser algo no lingüístico.

Sin embargo, hay que notar que, ante dicha derrota, el poeta no opta por el silencio, sino que busca capturar algo de la verdad en el silbido. Silbar sería entonces, por un lado, el signo que devela la carencia del lenguaje y, por otro, un resto que emerge luego del fracaso del mismo. El silbido no es entonces un vacío ni una nada: es el resto que continúa apuntando hacia esa verdad irrepresentable. Digamos entonces que el poema propone salir de todas las máscaras que encubren la realidad para hacer emerger ese resto a partir del cual sea posible construir un nuevo sentido.

En suma, Washington Delgado fue un poeta que construyó muchas imágenes que hoy podemos leer desde una tradición socialista. Su poesía entendió a los versos como imágenes para mostrar un dolor, pero también para comunicar ideas y proponer algo hacia el futuro. A pesar de sentirse desterrado en muchos contextos, se trató de un poeta que supo muy bien que lo estético y lo político estaban inherentemente amarrados.

Es cierto que alguna vez dijo lo siguiente: «[...] la única forma en la que puedo participar del proceso político peruano es no participar»; pero también podríamos afirmar que la forma en la que él encontró de participar políticamente fue escribiendo poesía. Aunque miró con horror el lado oscuro del mundo, se dedicó a escribir algunos versos —algunas imágenes— que hoy siguen apuntando a la necesidad impostergable de transformar el mundo.

BIBLIOGRAFÍA

- Badiou, Alan & Nicolás Truong (2012). *Elogio del amor* (traducción de Ana Ojeda). Buenos Aires: Paidós.
- Delgado, Washington (1970). *Un mundo dividido*. Lima: Ediciones de la Casa de la Cultura del Perú.
- Eagleton, Terry (2010). *Los extranjeros. Por una ética de la solidaridad* (traducción de Antonio Francisco Rodríguez Esteban). Barcelona: Paidós.
- Eagleton, Terry (2011). *Por qué Marx tenía razón*. Barcelona: Península.
- Gutiérrez, Miguel (1988). *La generación del 50: un mundo dividido*. Lima: Séptimo Ensayo.
- Payán, Juan Jesús (2012). *El mundo dividido de Washington Delgado (1950-1970)*. Saarbrücken: Académica Española.
- Žižek, Slavoj (2011). *En defensa de las causas perdidas* (traducción de Francisco López Martín). Madrid: Akal.

LA POESÍA POLÍTICA DE CARLOS GERMÁN BELLI

*«En medio de tantos vericuetos sintácticos,
métricos, estróficos, esto está presente».*

En la poesía de Carlos Germán Belli, asistimos al más profundo deterioro de lo cotidiano y esta representación la dota de un alto contenido político. Se trata de una poesía que politiza la descripción misma de la cotidianidad a la que experimenta como un lugar que no amplía las libertades del individuo y que suprime toda posibilidad de iniciativa personal. Muchos de sus poemas muestran cómo el proyecto de la modernidad no ha cumplido sus promesas y, más bien, parece haber revertido contra sí mismo. El ideario de la modernidad había sido muy claro: el capitalismo garantizaría la generación de riqueza, la tecnología reduciría buena parte del trabajo humano y el Estado sería un garante de las libertades individuales.

Nada de aquello lo observamos en algunos de los más conocidos poemas de Carlos Germán Belli: ni trabajo digno, ni calidad de vida, ni tiempo libre. Más bien, muchos de sus poemas son el testimonio de un sujeto que se ha vuelto esclavo de una maquinaria que tritura su personalidad, deteriora el lazo social y corroe el carácter. Estos poemas dan cuenta de un tipo de sociedad que sume al sujeto en la escasez económica y en la más profunda angustia existencial. Carlos Germán Belli ha escrito una

poesía cuya queja es tanto un testimonio sobre su situación personal como una franca protesta sobre el lado más oscuro del capitalismo occidental.

Esta poesía utiliza una estética vieja, pero no para reconstruir un pasado idealizado, sino para dar cuenta del deterioro del presente moderno. Su lenguaje (su dicción, sus figuras, su propia sintaxis) es arcaico (o arcaizante), pero el mundo representado es de una asombrosa actualidad política. Roberto Paoli ha señalado que, en esta obra, nos enfrentamos al «choque entre la degradación humana en la sociedad contemporánea y los extintos códigos hiperliterarios que el poeta pone en actividad para comunicarla» (Paoli, 1994, p. 42) y Vargas Llosa, por su parte, la ha descrito así:

Su poesía está hecha de inconcebibles aleaciones: la métrica del Siglo de Oro y la jerga callejera de Lima; la sinrazón y el lujo del surrealismo y la sordidez de la vida de la clase media de una sociedad del tercer mundo; la nostalgia y el sueño pletórica que se hace trizas al estrellarse diariamente con el desmentido de la experiencia y la que tercamente se rehace por obra del deseo y de la imaginación para despedazarse otra vez, el primer choque con el fatídico principio de realidad (Vargas Llosa, 1988, p. 209).

En este ensayo, voy a concentrarme en algunos poemas de sus primeros libros. Me interesa analizar el malestar que la voz poética siente al constatar que el trabajo en las sociedades capitalistas no es una acción que contribuya a realizar las potencialidades humanas, sino que, por el contrario, las limita, las reprime y la sume en la desesperación personal. La categoría de «alienación» me servirá para observar cómo el trabajo aparece representado como un instrumento de dominación al interior de un sistema intensamente burocratizado que ha roto la promesa de unir trabajo y placer. Comencemos entonces con el poema titulado «Amanuense» que apareció en el libro *El pie sobre el cuello* (1964):

Ya descuajeringándome, ya hipando
hasta las cachas de cansado ya
inmensos montes todo el día alzando
de acá para acullá de bofes voy,
fuera cien mil palmos con mi lengua
cayéndome a pedazos tal mis padres
aunque en verdad yo por mi seso raso
y aun por lonjas y levas y mandones
que a la zaga me van dejando estable
ya a más hasta el gollete no poder,
al pie de mis hijuelas avergonzado
cual un pobre amanuense del Perú.

(Belli, 1992, p. 72)

Sabemos que Belli trabajó muchos años como un funcionario público durante algunas de las más duras décadas de la historia peruana, marcadas por intensa agitación social, dictaduras militares, violencia política y, sobre todo, una permanente crisis económica que generó una gran precariedad en casi todos los sectores del país. La vida de Belli no es la de un personaje exitoso, sino la de un ciudadano común atrapado en la más dura cotidianidad peruana.

¿Qué tipo de subjetividad emerge del poema anterior? ¿Cuál es el contexto social en el que se ubica? En principio, podemos decir que ese lenguaje barroco, tan cargado de imágenes y tan denso en su sintaxis, apunta a representar una subjetividad saturada de mandatos y sumida en una vida que lo aliena y lo desubjetiviza sin piedad. En este poema, en efecto, el sujeto se encuentra en una situación límite. «Descuajeringado» es una palabra que nombra un estado de desestructuración e «hipando» refiere a una pulsión que se repite y que se impone una y otra vez. Sin control sobre la situación en la que ha quedado inserto, el sujeto va de «bofes» de un lado para otro y lo vemos cayéndose sobre la realidad en la que habita.

Se trata, en buena cuenta, no ya de la lucha por la sobrevivencia, sino de la representación de un poder que parecería gozar en el acto mismo de humillar al sujeto y de controlarlo a su antojo. El poema muestra cómo la subjetividad ha sido despojada de todo y se ha vuelto una pura función del poder. Me explico más: lo que a este poema le interesa representar es, sobre todo, la pérdida de agencia del sujeto bajo una situación de completa dominación social, un momento donde la subjetividad se ha vuelto un simple efecto de una maquinaria llena de «mandones» que solo lo van alienando cada vez más.

Este tipo de desubjetivación, entendida como pérdida del sujeto sobre sí mismo (como alienación, como corrosión) es, en realidad, una franca humillación social. Por eso mismo, la alusión a las hijas resulta central, pues da cuenta del carácter dramático de un sujeto que no puede satisfacer las necesidades de quienes más quiere. En efecto, el sistema ha colocado a este sujeto en una posición en la que ya no puede cumplir sus obligaciones como padre y eso lo frustra y le genera mucha impotencia y malestar. Este es un sujeto que ha perdido autoridad y que ya no puede ser un modelo de identidad para nadie.

Por si fuera poco, el poema concluye localizando dicha situación en una realidad siempre en deterioro. En esta poesía, las alusiones al Perú son constantes y sirven para hacer más visible un conjunto de problemáticas que Belli está muy lejos de individualizar y que, más bien, son entendidas en el corazón de una modernidad muy mal constituida. El poema titulado «Papá, mamá» del libro *¡Oh Hada Cibernética!* (1961-1962) es otro buen ejemplo al respecto:

Papá, mamá
 para que yo, Pocho y Mario
 sigamos todo el tiempo en el linaje humano,
 cuanto tiempo luchasteis vosotros
 a pesar de los bajos salarios del Perú,
 y tras de tanto tan solo me digo:

«venid, muerte, para que yo abandone
este linaje humano,
y nunca vuelva a él,
y de entre otros linajes escoja al fin
Una faz de risco
Una faz de olmo
Una faz de búho»

(Belli, 1992, p. 49)

El agobio ante la vida tiene aquí una explicación histórica y un carácter hereditario y reiterativo. Nuevamente, la alusión a los lazos familiares adquiere un lugar central. En realidad, este poema se abre hacia un tipo de representación donde ya no es solo el sujeto el que se encuentra entrampado, sino que es el país entero (y, más aún, todo el «linaje humano») el que aparece incapaz de poder resolver sus problemas.

Como no parecen haber posibilidades de revertir dicha situación, el sentimiento de fatalidad se hace presente. Sin un pasado que idealizar, pero tampoco sin un futuro a la vista, a la voz poética no le queda otra cosa que convocar a la muerte, pedirla intensamente, pues la vida se ha vuelto una experiencia de escasez y una imposibilidad de desarrollarse uno mismo. Notemos que la protesta se figura como algo radical. Sin dudas ni nostalgias, el poema enfatiza la necesidad de abandonar la condición humana y salir de ella de una vez por todas. Mediante una imaginería heredada del «*locus amoenus*» renacentista, la voz poética pide entonces transfigurarse en una montaña, en un árbol o en la sabiduría de un animal calmado y pensativo. En realidad, lo que se desea es un final, quizá la muerte. Veamos un nuevo poema, «Segregación N.º 1», que apareció en su primer libro de 1958:

Yo, mamá, mis dos hermanos
y muchos peruanitos
abrimos un hueco hondo, hondo
donde nos guarecemos
porque arriba todo tiene dueño,
todo está cerrado con llave
sellado firmemente
porque arriba todo tiene reserva:
la sombra del árbol, las flores,
los frutos, el techo, las ruedas,
el agua, los lápices,
y optamos por hundirnos
en el fondo de la tierra
más abajo que nunca
lejos, muy lejos de los jefes
hoy domingo
lejos, muy lejos de los dueños,
entre las patas de los animalitos
porque arriba
hay algunos que manejan todo,
que escriben, que cantan, que bailan,
que hablan hermosamente
y nosotros rojos de vergüenza,
tan solo deseamos desaparecer
en pedacitos.

(Belli, 1992, p. 30)

Este poema apunta en varias direcciones. Con amargura, la voz poética señala la rígida jerarquización que existe en la sociedad y muestra los efectos de la privatización de lo público como un hecho que ha dejado excluida a buena parte de la población. En el mundo actual, todo está cerrado y todo tiene dueño, todo ha sido reservado solo para quienes tienen poder. El sujeto se encuentra en una gran crisis personal y aparece colapsando.

Los dueños, los poderosos, son los representantes de una sociedad mal constituida que posiciona a la mayoría de la población como una especie de «parte sin parte» del sistema social. Sin embargo, más allá de monopolizarlo todo, el poema muestra cómo los jefes gozan a expensas del sufrimiento de otros y este goce no es otra cosa que el ejercicio mismo de la autoridad y la voluntad de acumulación. La voz poética reconoce que ya no encuentra escapatoria posible y que solo le queda esconderse en un hueco hondo y avergonzante. En este poema, la dominación parece ser total.

Introduzcamos, sin embargo, una pregunta más radical: ¿hay resistencia en la poesía de Carlos Germán Belli? ¿En qué consiste? ¿Qué imágenes se figuran sobre ella? Una primera respuesta podría sostener que existen al menos tres estrategias de resistencia política. La primera, de carácter personal, se localiza en el cuerpo; la segunda propone que sí existe algo que podría contribuir a la liberación del trabajo; y la tercera, radicalmente política, que aboga por una acción revolucionaria. Comencemos por la primera y con el poema titulado «Ha llegado el domingo» del poemario *Dentro & fuera* que se publicó en 1960:

Ha llegado el domingo
y procedo a desollarme como a un oso:
me desechufo
y exprimo el sucio overol que cubre mi sangre

Caen entonces al fondo de la tina
goterones de sudor frío
pelos erizados
poros entreabiertos por el miedo
y de inmediato un verde césped reemplaza
/mi antigua piel.

(Belli, 1992, p. 39)

Aquí, el día domingo no es solo un sinónimo de descanso, sino, sobre todo, un momento de liberación del poder; es decir, un momento donde la

subjetividad y el cuerpo ingresan a un espacio situado más allá de la intensa alienación social. Ante la cosificación que el sujeto sufre por la pesada carga cotidiana, ante ese sin-sentido que parece haber colonizado buena parte de su subjetividad, en este poema el acto de bañarse en una tina nombra el instante en que el sujeto puede reencontrarse consigo mismo y recuperar alguna parte del placer del que ha sido despojado por el mundo moderno.

Sin embargo, en este intento por representar una pequeña recuperación de la libertad, el poema también alude a una situación de subordinación social. Como ya lo he mencionado, en todos estos poemas el trabajo ha dejado de ser una actividad creativa para convertirse simplemente en un dispositivo donde el hombre es esclavizado. La tiranía del «overol» no solo ha llegado a aprisionar al sujeto; sino, además, a confundirse completamente con su piel, con su subjetividad misma. Así, el poema describe al trabajo, o a sus efectos, como un «sudor frío», como «pelos erizados», como algo que solo genera «miedo» y puro malestar.

Por eso, el verbo «desenchufarse» resulta tan importante. En esta poesía, lo social es siempre lo alienante y lo poderoso, lo natural, aquello que es fresco y liberador. Para este poema, el tipo de trabajo que la modernidad ha creado no es una actividad que permita desarrollar las potencialidades que la humanidad trae consigo, sino un lugar de alienación al que se le figura como una cárcel. De hecho, si en este poema el mundo social aparece como una fuerza extraña y como un poder alienante, el baño en la tina emerge como lo único propio. O, mejor aún: si lo que aliena es un poder que ha terminado por inscribirse en el propio cuerpo, esta imagen nos permite acceder a un momento donde el cuerpo se reencuentra consigo mismo en una condición natural aludida literariamente. De hecho, la dominación cede en este poema y el sujeto puede volver a sentir placer aunque sepa, sin embargo, que al día siguiente volverá a quedar atrapado.

La segunda imagen de resistencia se figura en las supuestas bondades que el desarrollo de la tecnología traerá consigo. Los versos la imaginan como un elemento que podría liberar al sujeto de las pesadas cargas del trabajo cotidiano. Se trata de un tópico que ya había aparecido en la Grecia

antigua, específicamente en la poesía de Antipatros, quien celebró con entusiasmo la invención del molino de agua, pues dicha máquina ayudaría a que el ser humano pueda comenzar a dedicarse a otras cosas y ya no al trabajo pesado. Muchos años antes de la gran revolución informática, Belli publicó este famoso poema en el libro titulado *¡Oh Hada Cibernética!* (1961-1962):

¡Oh Hada Cibernética!, ya líbranos
con tu eléctrico seso y casto antídoto,
de los oficios hórridos humanos,
que son como tizones infernales
encendidos de tiempo inmemorial
por el crudo secuaz de las hogueras;
amortigua, ¡oh señora!, la presteza
con que el cierzo sañudo y tan frío
bate las nuevas aras, en el humo enhiestas,
que ni siquiera pizca gozó alguna,
de los amos no ingas privativo
el ocio del amor y la sapiencia.

(Belli, 1992, p. 60)

Escrito con un lenguaje intensamente manierista y arcaizante, este es uno de los poemas más celebrados de Carlos Germán Belli. En él, podemos notar la construcción de una estética que, por un lado, consigue unir lo más viejo con lo más nuevo y, por otro, abrir un nuevo campo de representación sobre las relaciones entre el sujeto y la máquina. Sujetado al poder de los amos, privado de su libertad y esclavo de un trabajo alienante, nos encontramos ante el intento por neutralizar tal condición y acceder a un espacio de mayor autonomía.

En efecto, este poema es el discurso utópico mediante el cual se imagina que la tecnología podría servir para liberar al sujeto de la prisión cotidiana. Las labores diarias son descritas como instancias hórridas, como fieros huracanes, como una fatalidad que no ha parado de acompañar

la historia del hombre. En este poema, Belli puso sus esperanzas en la tecnología como una fuerza aliada que podría contribuir a liberar al sujeto (a desalienarlo) y a permitirle que pueda dedicarse a otros oficios: al amor, a la sabiduría, al simple ocio. Lo cierto, sin embargo, es que cincuenta años después de haber sido escrito y ya con la informática muy desarrollada, no solo no nos hemos liberado del trabajo, sino que, por el contrario, nos hemos vuelto más esclavos del mismo. «Es discutible que todos los inventos mecánicos efectuados hasta el presente hayan aliviado la faena cotidiana del algún ser humano», dice John Stuart Mill (citado en Marx, 1988, pp. 451).

Pero quizá el problema mayor no son las máquinas en-sí-mismas, sino el sistema que las regula y las gobierna, el modelo económico en el que están inscritas. La poesía de Belli parece haberse dado cuenta de aquello y por eso, desde ahí, surge la última estrategia de resistencia. Me refiero a una opción que subraya que la agencia del sujeto debe pasar a concebirse como una voluntad política. El poema titulado «¡Cuanta existencia menos...!», que también apareció en *¡Oh Hada Cibernetica!* (1961-1962), muestra una potente imagen de la revolución y del cambio social:

¡Cuánta existencia menos cada vez,
 tanto en la alondra, en el risco o en la ova,
 cual en mi ojo, en mi vientre o en mis pies!
 pues en cada linaje
 el deterioro ejerce su dominio
 por culpa de la propiedad privada,
 que miro y aborrezco;
 mas, ¿por qué decidido yo no busco
 de la alondra compañía,
 y juntamente con las verdes ovas
 y el solitario risco
 unirnos todos contra quien nos daña
 al fin en un linaje solamente?

(Belli, 1992, p. 57)

Esta representación insiste tercamente en lo mismo: lo social, que ha sido organizado por el poder, es aquello que distancia al sujeto de la «alondra» o del «risco» y que lo aprisiona en una situación corrosiva cada vez más lejos de aquello que tiene valor. En estas condiciones, lo social se ha vuelto un lugar alienante, de dominación y poder, donde el trabajo no realiza al hombre sino, más bien, deteriora su existencia.

De hecho, hay que notar que la voz poética parece ser muy consciente de que la alineación surge al interior de un tipo específico de sociedad; es decir, que la causa última de la alienación se halla en una forma histórica de organización social que refiere al modo de producción capitalista. Para esta poesía, lo que aliena, entonces, es la propiedad privada, base misma del sistema; pues, a razón de su lógica, la mayoría de sujetos son despojados de todo poder. «El modo de producción, y no la técnica, es el factor histórico básico», sostuvo Marcuse en un conocido ensayo (1985, p. 181).

En resumen, al identificar el núcleo mismo de la alienación social, al haber conseguido salir de un discurso puramente individual, este poema reconoce que la debilidad del individuo frente al sistema solo puede responderle a partir de la formación de un colectivo político que decida producir el cambio social. Con un lenguaje arcaizante, una estética barroca y un lirismo elegante, el verso anima a todos los proletarios del mundo a unirse y a luchar: los versos son claros y parecen reescribir la frase final de un famoso manifiesto del siglo XIX: «por qué decidido yo no busco / de la alondra compañía / y juntamente con las verdes ovas / y el solitario risco / unirnos todos contra quien nos daña / al fin en un linaje solamente?».

En conclusión, en la poesía de Belli asistimos a la representación del hombre ordinario que constata, con horror, el deterioro de los lazos sociales y la imposibilidad de su desarrollo integral. De hecho, una de las grandes problemáticas que esta poesía levanta es aquella sobre la imposibilidad de elegir. La de Belli, en efecto, es una poesía que constata que el proyecto de la modernidad no ha implicado una expansión de libertades ni, menos aún, una mejora en la calidad de vida. Antes bien, el tipo de trabajo que el capitalismo ha creado, siempre injusto y mal pagado, es uno que no

promueve la creatividad, que no proporciona tiempo libre y que sume al sujeto en la escasez y en la pura necesidad. Obligado diariamente a trabajar en una situación alienante, los poemas nos colocan ante el crudo testimonio de una subjetividad que cada vez tiene menos agencia y a la que le es muy difícil cambiar de rumbo.

Para concluir, si volvemos a preguntarnos por la definición de sujeto que esta poesía trae consigo, la respuesta es que se trata del lugar donde se concentra todo el poder y la dominación social. Si «el éxito de una sociedad ha de evaluarse en función de las libertades fundamentales de que disfrutaban sus miembros» (Sen, 2000, p. 35), entonces la poesía de Carlos Germán Belli emerge como un testimonio desgarrado que afirma que la sociedad contemporánea no ha cumplido ninguna de sus promesas.

BIBLIOGRAFÍA

- Belli, Carlos Germán (1992). *Los talleres del tiempo. Versos escogidos* (edición del Paul W. Borgeson Jr.). Madrid: Visor.
- De Certeau, Michel (1996). *La invención de lo cotidiano. Artes del decir*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana.
- Marcuse, Herbert (1985). *El hombre unidimensional*. México DF: Planeta.
- Marx, Karl (1988[1876]). *El capital. Crítica de la economía política* (tomo 1, volumen 3, libro primero: *El proceso de producción de capital*; edición a cargo de Pedro Scaron). México DF: Siglo XXI.
- Paoli, Roberto (1994). Razón de ser del neoclasismo de Carlos Germán Belli. En Miguel Ángel Zapata (ed.), *El pesapalabras: Carlos Germán Belli ante la crítica* (pp. 41-53). Lima: Tabla de Poesía Actual.
- Sen, Amartya (2000). *Desarrollo y libertad*. Bogotá: Planeta.
- Vargas Llosa, Mario (1988). Carlos Germán Belli: una poesía para tiempos difíciles. En *Carlos Germán Belli. Antología personal*. Lima: Concytec.

¿QUÉ ES LA IDEOLOGÍA? RESPUESTAS ABIERTAS EN TRES POEMAS DE ANTONIO CISNEROS

La crítica especializada ha coincidido en caracterizar la poesía de Antonio Cisneros como una que, a principios de los años sesenta, se alejó de los modelos heredados de la tradición hispánica y supo apropiarse de la tradición anglosajona (Cornejo Polar, 1998; Ortega, 1998). Lejos de constituirse bajo una estética concentrada en las emociones del sujeto, la de Cisneros quiso ser una «poesía objetiva», una poesía que —vía José María Eguren— se propuso describir hechos muy concretos. Aunque el autor fue cambiando de propuestas en sus distintos libros, lo cierto es que su obra supo evadir la retórica consagrada y siempre optó por experimentar con diversas formas de coloquialismo.

¿A qué se refiere la crítica con una «poesía objetiva»? En este ensayo, me interesa responder a esa pregunta a partir de tres poemas que, en mi opinión, se insertan en una discusión que en los últimos años se ha retomado intensamente. ¿Qué es la ideología? ¿Cómo ejerce su poder? ¿Cómo difunde sus intereses y cómo llega a concretarse en hábitos que estructuran (y reproducen) el orden social existente? ¿Cuál es el lugar de los sujetos inscritos en ella? ¿Qué margen de conciencia y de acción política conservan los sujetos luego de la interpelación ideológica?

Sostengo que los siguientes poemas de Antonio Cisneros representan la fricción entre dos definiciones de ideología: aquella que la conceptualiza como una «falsa conciencia» que impide ver el mundo objetivo y aquella

otra que la entiende como un agente constituyente del sujeto y del mundo social. ¿Es posible ver la realidad objetivamente? ¿Desde qué lugar hacerlo? Comencemos por un primer poema, titulado «Poema sobre Jonás y los desalienados», que apareció en el libro *Canto ceremonial contra un oso hormiguero* que fue premiado en el concurso Casa de las Américas en 1968:

Si los hombres viven en la barriga de una ballena
sólo pueden sentir frío y hablar
de las manadas periódicas de peces y de murallas
oscuras como una boca abierta y de manadas
periódicas de peces y de murallas
oscuras como una boca abierta y sentir mucho frío.
Pero si los hombres no quieren hablar siempre de lo mismo
tratarán de construir un periscopio para saber
cómo se desordenan las islas y el mar
y las demás ballenas -si es que existe todo eso.
Y el aparato ha de fabricarse con las cosas
que tenemos a la mano y entonces se producen
las molestias, por ejemplo
si a nuestra casa le arrancamos una costilla
perderemos para siempre su amistad
y si el hígado o las barbas es capaz de matarnos.
Y estoy por creer que vivo en la barriga de alguna ballena
con mi mujer y Diego y todos mis abuelos.

(Cisneros, 1989, p. 84)

Como puede notarse, este poema fue escrito sobre la historia de Jonás que aparece narrada en el Antiguo testamento, en un libro del mismo nombre. Yavé encarga a Jonás ir a Nínive a predicar su palabra puesto que dicha ciudad se ha vuelto un lugar corrupto donde los malos lo han pervertido todo. Jonás, sin embargo, se niega a seguir este mandato y opta por huir de Dios: primero se esconde y luego se sube a un barco hacia Tarsis. Durante el viaje, ocurre una tormenta que desconcierta a los marineros, pues ellos no entienden la furia del mar. Jonás acepta su culpa y

motiva a los navegantes a que lo tiren del barco. Ellos así lo hacen y luego de ello el mar efectivamente comienza a calmarse. Jonás es devorado por una ballena y ahí, en su vientre, pasa tres días y tres noches. Este periodo es suficiente para asumir responsabilidades, pedir perdón y convertirse en un nuevo profeta de Dios.

El poema recrea tal historia, pero la convierte en una alegoría de la ideología como instancia productora de la realidad y como condición alienante de la subjetividad. Notemos que comienza con una oración en condicional que sitúa la vida en un lugar ciertamente metafórico. La descripción es la de un espacio cerrado que tiene muy poco que ofrecer. En efecto, vivir al interior de la ballena implica tener que enfrentarse a un conjunto de fronteras que limitan aquello que se puede y no se puede conocer. Podríamos decir, siguiendo a Platón, que el poema afirma que el sujeto se encuentra al interior de una caverna que organiza el conocimiento dentro de límites previamente establecidos por ella. Observemos el comienzo:

Si los hombres viven en la barriga de una ballena
sólo pueden sentir frío y hablar
de las manadas periódicas de peces y de murallas
oscuras como una boca abierta y de manadas
periódicas de peces y de murallas
oscuras como una boca abierta y sentir mucho frío.

Notemos cómo el acto de repetir en dos oportunidades la misma oración refiere a la condición parcial y limitada que surge de la vida de tal lugar. Desde ahí, podría decirse que el sujeto se encuentra alienado y que la alienación supone creer que el interior de la ballena es la única realidad existente. Vivir dentro de ella aparece entonces como una metáfora de la «falsa conciencia», una especie de velo donde solo puede observarse lo que ella permite o lo que ella misma ha producido.

De hecho, en esta primera parte, surge una definición de la subjetividad como una instancia completamente sujeta por la ideología o casi como un efecto de la misma. La ideología parece ser aquí aquello que produce

la realidad de acuerdo a sus intereses. En tales condiciones, los hombres solo pueden conocer, repetir y «sentir mucho frío». Sin embargo, también puede decirse que al poema le interesa representar a un sujeto con agencia; es decir, a una subjetividad que nunca acepta las condiciones impuestas por la caverna y que se las ingenia para poder abrirse hacia otros mundos. Hay que notar, por tanto, que el poema muestra cómo el interior de la ballena —es decir, lo que creemos que es la realidad entera— nunca es idéntico a sí mismo, pues siempre «existe algo que apunta mucho más allá de sí mismo» (Eagleton, 1997, p. 142). En este punto, el poema es claro y directo. Al proponer que «si los hombres no quiere hablar siempre de lo mismo», se intenta marcar que la subjetividad siempre puede hacer otras cosas y, más aún, que es posible responderle a la ideología contradiciéndola.

Desde ahí, los versos hacen surgir la representación de un sujeto que no está quieto, que quiere ver más allá de lo que puede ver y que, por eso, se arriesga a construir un periscopio. El punto, sin embargo, es que no hay muchas herramientas disponibles porque la ideología parece haberlo tomado todo. Entonces, las imágenes del poema parecen llegar a una conclusión muy clara: solo se puede trabajar contra la ideología desde el interior de la ideología. Este periscopio, en efecto, se construye con los poquísimos elementos con los que se cuenta y la imagen es muy hermosa puesto que, si por acción de la ideología todo aparece ordenado y repetitivo, es gracias a la construcción de este aparato; es decir, gracias a la agencia humana, que entonces podrá notarse «cómo se desordenan las islas y el mar».

Resaltemos, sin embargo, que este poema es claro en señalar los pocos recursos para enfrentarse a ella. Esto es muy importante porque la ideología es un discurso de poder y, como tal, el poema muestra que cualquier acción tomada en su contra puede repercutir violentamente sobre el propio sujeto. Dicho de otra manera: si el sujeto decide enfrentarse a la ideología, está decidiendo ingresar a una condición donde corre peligro. De hecho, el objetivo de la ideología radica en producir sujetos normativizados que se limiten a reproducirla pasivamente. Bajo la ideología, el sujeto casi no habla: es ella la que habla a través de los sujetos.

Entonces, el poema regresa a un tono mucho más dramático. Si en un primer momento definió al sujeto como un puro efecto de la ideología y si luego este recuperó su agencia para no aceptar las condiciones impuestas, el poema muestra cómo tiene tanta fuerza que ya no podemos resistirla desde un lugar exterior. Este es un sujeto que ha comenzado a reconocer su absoluta inscripción en la ideología: sus límites epistemológicos, el peligro que trae enfrentarse a ella y la precariedad de las herramientas que puede construir. Digamos entonces que el poema termina por representar a una subjetividad desconcertada, pero muy consciente de la situación. «Desconcertada» porque es capaz de reconocer la dominación social en la que se encuentra inscrita, pero «consciente» porque sabe que desde ahí puede comenzar a resistir.

No se trata, sin embargo, de un poema esperanzador ni de un poema escéptico: se trata, más bien, de uno que ha optado por representar a una subjetividad que intenta asumir lo que sucede, pero que continúa pensando —casi humildemente— qué es lo que podría hacerse ante tal condición. Esta idea, encargada de afirmar que todo sujeto es un sujeto de la ideología —es decir, que en buena parte ha sido producido por ella—, podemos encontrarla en otro poema titulado «En la universidad de Niza» publicado originalmente en *Como una higuera en una capo de golf* (1972). Se trata de un texto que lleva esta problemática hasta una nueva situación límite. Leámoslo detenidamente:

He abierto el Diario de Colón en la página 27 (Cultura
Hispánica, 1968).
36 muchachos —entre los 20 y 23 años— han abierto
el Diario de Colón en la página 27.
«Y como siempre trabajase por donde saber donde se cogía el oro»
(Cierro el libro/ cierran los libros).
El Almirante ha quedado como un chanco y el público se
indigna.

(Cisneros, 1989, p. 147)

Louis Althusser (1977) sostuvo que la ideología se ocupa del modo en que llegamos a reconocernos como sujetos inscritos en relaciones sociales y mostró cómo ella, lejos de ser solo un conjunto de ideas, se estructura en las prácticas más elementales de la vida ordinaria. Para este filósofo, la ideología interpela a los individuos como «sujetos»; es decir, los revela como siempre «sujetados» a algún tipo de poder funcional a intereses que no son lo suyos. De hecho, este poema insiste en que toda la realidad es ideológica porque es la ideología un nuevo agente (a la par que las relaciones de producción) que ha contribuido a constituir a la realidad como tal. En esta concepción, la ideología es, sobre todo, un hecho, un acto, algo que reproducimos en nuestras relaciones cotidianas. Desde ahí, no se trata de definirla solamente como una falsa representación de la realidad, sino, además, como un agente también estructurador de la propia realidad social.

El poema está escrito como la crónica de un hecho, como una especie de testimonio, como algo que el sujeto se cuenta a sí mismo contra sí mismo. Hay que notar que el lenguaje intenta ser muy preciso. Los versos subrayan detalles a fin de crear un efecto de verosimilitud. En primer lugar, observamos al profesor en el aula, abriendo un libro y dando instrucciones para comenzar la clase. Esta es, en efecto, una voz que se apresta a dictar una clase sobre la conquista española y, para ello, ha decidido leer un pasaje de un libro. El problema es que, al leerlo, la cita revierte contra sí mismo; es decir, revela una analogía entre las motivaciones de Colón y las de ese profesor trabajando en ese momento. De alguna manera, al dictar la clase, ese profesor también se encuentra buscando dinero. La docencia universitaria no aparece entonces representada como una actividad que podría explicarse por sí misma, sino también sometida a ciertos imperativos e intereses económicos. Es decir, toda la estructura del poema —y todos los silencios que él genera— dan cuenta de cómo los intereses individuales han terminado tomando todas las relaciones humanas. De hecho, luego de la lectura de ese pasaje del Diario de Colón, algo de las motivaciones

de ese profesor se vuelven explícitas, pero también del tipo de sociedad que todos comparten.

En un conocido ensayo, Marcuse señaló que hoy podemos observar «la absorción de la ideología por la realidad»; pero no para nombrar el fin de lo ideológico, sino para subrayar que nuestra sociedad «es más ideológica que su predecesora en tanto que la ideología se encuentra hoy en el propio proceso de producción» (1985, p. 41). De hecho, aquí nuevamente el sujeto queda representado como inserto en la ideología y como agente activo en su propia reproducción. Dicho de otra manera, más allá de las ideas que el profesor representado tenga sobre la conquista española o sobre la economía de mercado, el poema no muestra tanto lo que «piensa», sino, sobre todo, lo que «hace» y aquí lo que hace —o tiene que hacer, inevitablemente— es buscar dinero al igual que Colón. Si los aparatos ideológicos del Estado son aquellos que ligan al sujeto a un poder dominante, entonces la universidad aparece representada como un instrumento o un agente del poder. De nuevo, podemos insistir —con Žižek (1992, p. 61)— que nuestra existencia ya está organizada por la ideología, pues ella es reproducida permanentemente en la praxis cotidiana. Así, la ideología es algo que encubre algo (las relaciones de producción en el marxismo clásico), pero también es algo que, junto con las relaciones de producción, parecería contribuir a sostener —y a dar forma— al tipo de relaciones que entablamos con los demás.

En resumen, para este poema el sistema social funciona mucho más por las acciones que hacemos y no solo por las creencias. Este es un poema que se concentra mucho más en el «hacer» y ya no en el «creer». En estas imágenes, la ideología, por tanto, tiene una existencia material porque está inserta en aparatos institucionales que tienen una existencia muy concreta (dictar clases, por ejemplo). Veamos un último poema titulado «Naturaleza muerta en Innsbrucker strasse».

Ellos son (por excelencia) treintones y con fe en el futuro.
Mucha fe.
Al menos se deduce por sus compras (a crédito y costosas).
Casaca de gamuza (natural), Mercedes deportivo color de
Oro.
Para colmo (de mis males) se les ha dado además por ser
eternos.
Corren todas la mañanas (bajo los tilos) por la pista del
parque
y toman cosas sanas. Es decir, legumbres crudas y sin sal,
arroz con cascarilla, aguas minerales.
Cuando han consumido todo el oxígeno del barrio (el suyo
y el mío)
pasan por mi puerta (bellos y bronceados). Me miran (si me
ven) como a un muerto con el último cigarro entre los
labios.

(Cisneros, 1989, p. 256)

Escrito antes de la caída del muro de Berlín y alrededor de 1986 (aparece en el libro titulado *Monólogo de la casta Susana y otros poemas*), el poema recrea algunas características básicas de la sociedad contemporánea. Sus imágenes escenifican cómo la forma-mercancía ha terminado por infiltrarse en muchos aspectos de la vida social como el deporte, el vestido, los hábitos de consumo y en la propia subjetividad de estos corredores matutinos.

Nuevamente, el poema muestra cómo la ideología no es solo cuestión de ideas, sino de prácticas y, en ese sentido, cómo ellas son las que la producen y le van dando forma. ¿Cuáles son las características del nuevo sujeto del capitalismo tardío? En el poema, son la juventud, el buen humor, la vida sana y el consumismo; todas presentadas como nuevos mandatos que el sujeto debe cumplir si no quiere ser expulsado del sistema. Podríamos decir entonces que el poema nos enfrenta ante subjetividades normativizadas bajo un mismo imperativo social: el del

éxito individual y, sobre todo, de la negación de cualquier antagonismo que pueda desestabilizar la supuesta «normalidad» de lo dado.

En efecto, estos personajes quieren ser eternos y aparecen como los mejores representantes de lo que la ideología quiere producir. De alguna manera, todo aquel que no cumpla dichos mandatos y que no los haga suyos (salir a correr, vestirse a la moda, consumir de todo y ser muy optimista hacia el futuro) será percibido como un perdedor y, sin duda, podrá ser mirado con cierto desprecio.

Notemos, sin embargo, cómo la frivolidad del mundo contemporáneo es descrita a través de una voz que, por un lado, va mostrando objetivamente muchos de los rasgos que definen a los nuevos sujetos y, por otro lado, cómo esa misma voz va comentando (entre paréntesis) sus opiniones (siempre irónicas) al respecto. Para Poulantzas (1973, p. 258), en efecto, la ideología debe ser entendida como un fenómeno relacional que no solo expresa la cultura de una clase social, sino, sobre todo, que da cuenta sobre el modo en que una cultura (o una «clase») vive sus relaciones frente a las otras. La alternancia verbal que produce el poema ironiza entonces a los que están adentro de la ideología desde la perspectiva de los que han quedado afuera.

Desde ahí, el poema opta por representar a estos personajes como un grupo definido y no como sujetos individuales. No se trata solamente de describir gustos particulares, sino de marcar cómo los nuevos hábitos de un grupo social pueden llegar a convertirse en los signos del sistema dominante. Salir a correr por las mañanas, comprarse ropa deportiva y comer comida sana son hoy, como hemos dicho, los nuevos imperativos disciplinarios del capitalismo tardío. Este poema ironiza tales opciones y, desde ahí, nota cómo estos personajes se creen «libres», pero en realidad han quedado sujetos a los mandatos impuestos por el mercado. Aunque esta problemática no parece ser muy visible para ellos, lo cierto es que el poema parecería sostener que: «Una ideología se apodera de nosotros cuando no sentimos ninguna posición entre ella y la realidad, cuando la ideología consigue determinar el modo de nuestra experiencia cotidiana

de nuestra realidad» (Žižek, 1992, p. 80); o también: «Ideológica es una realidad social cuya existencia implica el “no conocimiento” de sus participantes en lo que se refiere a su esencia, es decir, la efectividad de su reproducción implica que los individuos no sepan lo que están haciendo» (Žižek: 1992, 46).

¿Cuál es, sin embargo, el lugar para denunciar a la ideología? Žižek sostiene que ese lugar es el que ha quedado afuera, el que abre una fisura, el lugar del resto. Digamos entonces que el verso final va por dicho camino: apunta a representar a un sujeto que no le ha hecho caso a los mandatos existentes y que ha optado por salirse de los mismos. El poema termina por enfrentarnos ante un sujeto que no está dispuesto a negar la fragilidad de la vida, su inevitable corrosión interna y el carácter abiertamente político (y nada natural) de las opciones que el sistema nos ofrece. De hecho, hoy sabemos que la ideología se constituye como el intento por reprimir o borrar todo antagonismo social. Hoy sabemos que un discurso o una práctica se vuelve ideológica cuando observamos en ella una fantasía de «completud» y de «armonía social» que, consciente o inconsciente, niega la contradicción, el trauma, el desbalance, los antagonismos (inevitables) de la existencia social y humana (Žižek, 1992). Desde Freud, podríamos sostener entonces que esta es una voz que asume la pulsión de muerte, pues afronta la propia falta y no niega (ni reniega) de su propia contradicción. Al desidentificarse con los mandatos existentes, surge un sujeto que ya no tiene problemas en asumir su propia marginalidad (casi como perder la amistad de la ballena a razón de haberle movido los huesos).

En suma, todos estos poemas muestran cómo la ideología refiere a la forma en la que los sujetos viven y a las representaciones imaginarias que sostienen sus propios hábitos. Se trata de textos que representan, por lo general, cómo la subjetividad se encuentra inscrita en la ideología y, más aún, cómo de alguna manera somos constituidos por ella. Sin embargo, todos muestran también la presencia de un lugar externo a ella desde donde activar una crítica. Desde ahí, podemos entender mejor por qué la poesía de Cisneros fue descrita como una que no le temía a la «objetividad»

y que, en el marco de una estética coloquial, quiso desprenderse del lirismo romántico: «Es claro entonces que el discurso poético de Cisneros trasciende constantemente el ámbito personal [...] y que en el fondo de este modo de poetizar subyace la decisión de no enclaustrar la poesía en el individuo y de realizarla como un ejercicio de conciencia social en diálogo con la materialidad del mundo» (Cornejo Polar, 1998, p. 128).

Esta es una poesía que parece señalar que podemos descubrir a la ideología mucho más en los actos que en los pensamientos, en las prácticas y no solo en las creencias. Sin embargo, aunque la consciencia siempre aparece como parte de la realidad, también surge en los poemas como algo que consigue tomar distancia de ella misma para intentar cumplir una función crítica. «Cómo, pues, no voy a tener lástima de Nínive donde hay más de ciento veinte mil personas que no saben distinguir el bien y el mal y gran cantidad de animales» dice Jonás (4:11) en el mismo libro de la Biblia. Se trata, entonces, de la opción por representar ese lugar crítico, ese lugar parcialmente externo a la ideología que muestra a una voz que ya ha tomado conciencia de su inscripción en las relaciones de poder, que es autocrítica de sí misma y que, con un cigarrillo entre los labios, opta por desafiar al sistema para mostrar, desde ahí, la agencia que todavía le queda. Estos poemas parecerían afirmar que solo enfrentando la ideología desde un lugar marginal es posible construir una acción política más fértil y un sujeto más humano (y más político).

BIBLIOGRAFÍA

- Althusser, Louis (1977). Ideología y aparatos ideológicos del Estado. En *Posiciones* (pp. 69-125). Barcelona: Anagrama.
- Cisneros, Antonio (1989). *Por la noche los gatos. Poesía 1961-1986*. México DF: Fondo de Cultura Económica.

- Cornejo Polar, Antonio (1998). La poesía de Antonio Cisneros. En Miguel Angel Zapata (ed.), *Metáfora de la experiencia. La poesía de Antonio Cisneros. Ensayos, diálogos y comentarios*. Lima: PUCP.
- Eagleton, Terry (1997). *Ideología. Una introducción*. Barcelona: Paidós.
- Marcuse, Herbert (1985). *El hombre unidimensional*. México DF: Planeta.
- Ortega, Julio (1998). La poesía de Antonio Cisneros. En Miguel Angel Zapata (ed.), *Metáfora de la experiencia. La poesía de Antonio Cisneros. Ensayos, diálogos y comentarios*. Lima: PUCP.
- Poulantzas, Nicos (1973). *Poder político y clases sociales en el estado capitalista*. México DF: Siglo XXI.
- Žižek, Slavoj (1992). *El sublime objeto de la ideología*. México DF: Siglo XXI.
- Žižek, Slavoj (2003). *Ideología. Un mapa de la cuestión*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Se terminó de imprimir en
los talleres gráficos de
Tarea Asociación Gráfica Educativa
Psje. María Auxiliadora 156, Breña
Correo e.: tareagrafica@tareagrafica.com
Teléfono: 332-3229 Fax: 424-1582
Se utilizaron caracteres
Adobe Garamond Pro en 11 puntos
para el cuerpo del texto
octubre 2018, Lima - Perú

