

4. Pasión por la influencia. El Siglo de Oro en la poesía de la generación del 50

NAZARET SOLÍS MENDOZA
Universidad de Navarra

El retorno voluntario a la estética del Siglo de Oro español fue un fenómeno que desbordó los intereses literarios y socioculturales del Perú, ubicándose en el seno mismo de los debates alrededor de la heteróclita y compleja identidad nacional. Además, los desequilibrios sociales y económicos, principalmente, la migración del campo a la ciudad, trajeron consigo extremados conflictos entre los componentes de la sociedad peruana —formación de barriadas, delincuencia, discriminación...— y una febril añoranza por el pasado colonial, asumido como un momento maravilloso que contrastaba frente a lo horrible del estado actual. Este renovado espíritu criollista de mediados del siglo xx promovió, a su vez, la predilección por la cultura y la literatura hispanas,¹ consideradas superiores, signo de educación

¹ La guerra civil española también favoreció la empatía hacia España. La labor poética de los peruanos durante estos años se reunió en dos antologías: *Presencia y actitud de nuestros poetas* (1950) y *¡España inmortal! (Homenaje de los poetas peruanos al pueblo español)* (1961).

e inteligencia (Dijk 2003: 186-187); imagen contrapuesta a la de los indios, considerados borrachos, perezosos, ladrones y mentirosos, ajenos al progreso económico, cultural y social (Nagy 1989: 61).

En este contexto, los integrantes de la generación del 50 discutieron alrededor de la instrumentalización o no de la poesía —lo que la crítica ha dividido entre poesía social y poesía pura— y de la forma de lograr una literatura de calidad universal y, a la vez, que mostrara al Perú en toda su complejidad y heterogeneidad, así como los conflictos sociales y las propuestas de solución. En esta generación, la cultura hispánica no fue la respuesta definitiva sobre la identidad; con mejor fortuna, se convirtió en una de las líneas de pensamiento complementaria en favor del renovado vigor que tuvo la concepción del Perú como un país multicultural y multiétnico. Lo hispano, lo indígena/andino y lo negro fueron adquiriendo un papel predominante en esta cosmopolita identidad peruana. Ya no se trataba de mostrar y demostrar cuál de estos elementos era superior o auténticamente peruano, sino de buscar una postura que conciliara y, al mismo tiempo, que superara cualquier visión parcial, segmentaria o maniquea.

Como parte de esta aceptación, la generación del 50 refuerza² la idea de ser heredera de una brillante tradición literaria que se cimienta tanto en la poética española como en la peruana: Quevedo, Cervantes, Góngora, Lope... por un lado; el Inca Garcilaso, Vallejo, Valdelomar, Eguren... por el otro, son los maestros a seguir. La pluralidad de estéticas y la excelencia literaria sobre las que toman sus referencias los obligó a indagar constantemente nuevos y plurales caminos de excelencia poética, no con afán iconoclasta o juvenil rebeldía, sino como un “continuismo renovador” (Payán 2007: 50), actitud que se convirtió en un homenaje de gratitud y respeto hacia los grandes maestros de las letras hispanoamericanas.

2 La fascinación por la poesía áurea no estaba del todo extinta. Dos hechos así lo confirman: primero, el casi exclusivo tratamiento que los profesores de colegio y universidad le otorgaban a la poesía áurea, puesto que se consideraba como el periodo más clásico de las letras hispanoamericanas (Moraña 1994: 51). Segundo, José Carlos Mariátegui negaba la existencia de una literatura peruana, pues esta no había logrado desligarse de la española y, por ende, seguía siendo su deudora: “En todo caso, si no española, hay que llamarla por luengos años, literatura colonial” (2007: 199). También, debemos dejar muy en claro que la generación del 27 fue un cauce relevante por el que se renovó y fortaleció el interés de los peruanos por los poetas barrocos.

Sin embargo, a través del examen de las confluencias intertextuales, temáticas, de pensamiento, etc., hemos constatado que, por encima de todos los diversos modos, la poética áurea fue integrada por la generación del cincuenta de tres formas principales: mediante una recreación amplificativa, una recreación completiva y una recreación exegética, cada una de ellas ejemplificada por los poetas aquí estudiados. Además, hemos corroborado que estas relaciones se amplían o desarrollan en la obra de otros autores, como Blanca Varela, Washington Delgado o Leopoldo Chariarse. Estamos seguros de que nuestra propuesta puede servir de punto de apoyo al momento de estudiar la influencia hispana en la poesía de otros miembros de esta generación.

San Juan de la Cruz en la poesía de Jorge Eduardo Eielson³

El poemario *Noche oscura del cuerpo* (1955), de Eielson, toma como base el título del conocido poema sanjuanista “Noche oscura del alma”. La no tan pequeña diferencia, que radica en la sustitución del complemento *del alma* por *del cuerpo*, nos sugiere una relación intertextual de dirección y de contraste, que va más allá de la oposición entre inmaterialidad y materialidad. Asimismo, Eielson introduce como epígrafe unas coplas del santo español: “Era cosa tan secreta / que me quedé balbuciendo, / toda ciencia trascendiendo” (vv. 15-17). Estos versos articulan una doble relación, tanto de representatividad como de declaratoria de intenciones: se ubican como guía de lectura desde la cual comprender el poemario eielsoniano y, también, anticipan las acciones de una búsqueda trascendental.

Con el amparo de ambos elementos paratextuales, título y epígrafe, pretendemos identificar la dirección del encuentro con lo trascendental-oculto y la naturaleza del encuentro mismo, bajo las claves de la poesía sanjuanista. Asimismo, debemos dar noticias sobre la presencia de los elementos constitutivos de la poesía mística⁴ y

3 Jorge Eduardo Eielson (Lima, 13 de abril de 1924-Milán, 8 de marzo de 2006). Algunos de sus poemarios son: *Poesía escrita* (1976, 1989 y 1998), *Noche oscura del cuerpo* (1955), *Sin título* (2000), *Celebración* (2001), *De materia verbalis* (2002) y *Nudos* (2002).

4 Estos elementos son: a) el amor abrasador del alma por Dios, b) los símbolos son la noche oscura y la unión matrimonial y c) el estilo paradójico-evocativo,

del camino místico (preparación, iluminación, unión)⁵ de san Juan a lo largo de los catorce poemas que conforman *Noche oscura del cuerpo*. En caso contrario, verificar y resaltar las variantes introducidas por el poeta peruano.⁶

En el poema inaugural, “Cuerpo anterior”, el ente luminoso-celestial se lleva a los padres y despoja al hijo de tres facultades: “El arco iris se los lleva nuevamente / como se lleva mi pensamiento / mi juventud y mis anteojos” (vv. 12-14). Con su acción violenta sobre la pasividad del hijo, este ha sido incluido en una primera noche, la física o corporal: “El cerebro en la sombra y riñones / Hígado intestinos y hasta los mismos labios / La nariz y las orejas se oscurecen” (“Cuerpo melancólico”, vv. 4-6). Esta situación lo obliga a salir de sí mismo —acción similar a la salida de la amada desde la “casa sosegada”, en san Juan— en busca de la claridad, de la luz que le permita ver. Para ello, realiza un viaje de introspección a través de su propio cuerpo —que se convierte en el mismo camino—, en busca de esa “cosa tan secreta” que se oculta en el centro corporal: “Tropezando con mis brazos / Mi nariz y mis orejas sigo adelante” (“Cuerpo en exilio”, vv. 1-2). Previamente, el cuerpo debe purgarse de aquella “antigua enfermedad violeta / cuyo nombre es melancolía” (“Cuerpo melancólico”, vv. 10-11). Es decir, el cuerpo debe satisfacer las ansias o la añoranza por la ausencia del ser o ente querido. Esta enfermedad violeta materializaría el estado de la amada sanjuanista, quien “con ansias, en amores inflamada” (v. 2) sale en busca de su Amado.

Mediante el doloroso autosacrificio en “Cuerpo mutilado”, “como si fuera un ciervo / un animal acorralado y sin caricias” (vv. 11-12), y el abandono total que se realiza en “Cuerpo en exilio”, “Vivo de

que emplea imágenes concretas, imitaciones rítmicas, musicales y sintácticas (Hatzfeld 1968: 349-373).

- 5 Las características generales de estas fases, que podemos observar también en los poemas de Eielson, son: inefabilidad, pues la experiencia no puede ser comunicada a los demás; dimensión noética, el sujeto experimenta la verdad o el conocimiento en sí mismo; transitoriedad, el estado místico no dura mucho tiempo; pasividad, o disposición de la voluntad del sujeto para ser sometido por la experiencia, y, finalmente, carácter holístico, por el que se obtiene conciencia de unidad de todo y la experiencia afecta a la totalidad del sujeto (Martín 1999: 319-356).
- 6 En otro ensayo, hemos profundizado en cinco claves para entender la poesía mística de Jorge Eduardo Eielson (Solís 2014).

espaldas a los astros” (v. 8), el cuerpo se despoja de cualquier impedimento y se reconcilia consigo mismo. El hallazgo trascendental es, en este punto, el reconocimiento de la corporalidad: “Miro mi sexo con ternura / Toco la punta de mi cuerpo enamorado” (“Cuerpo enamorado”, vv. 1-14).

Una vez que el camino preparatorio ha sido debidamente recorrido, la luz convierte al cuerpo en materia “que brilla brilla brilla” (“Cuerpo transparente”, v. 14). Esta autoiluminación lo guiará en su camino y búsqueda, situación similar a los versos de san Juan: “Sin otra luz ni guía, / sino la que en el corazón ardía” (vv. 14-15). Para este encuentro, el cuerpo se ha engalanado debidamente, vistiendo “saco y pantalón planchado”, y se halla buscando a alguien en los “hoteles amarillos” (“Cuerpo transparente”, vv. 10 y 11), versos que parecen ampliar el estado de disponibilidad en san Juan de la Cruz, momentos en que la amada se emperifolla espiritualmente para el encuentro en aquel lugar “adonde me esperaba / quien yo bien me sabía” (vv. 18-19).

A continuación, en el poema central, “Cuerpo secreto”, hace su aparición un elemento de vital importancia: las luces. En este punto estamos casi a la misma altura del encuentro del alma de Juan de la Cruz con su Amado: los hablantes líricos —femenino en san Juan, masculino en Eielson— aceptan el conocimiento y la verdad y se dejan invadir totalmente por ellos; se transita de la oscuridad a la iluminación, del descenso por la noche corporal al ascenso iluminativo, de los bordes materiales al desbordamiento o unión con el todo. La epifanía concluye con la visión de la muchacha dormida en el vientre animal: “Todo está lleno de luces el laberinto / Es una construcción de carne y hueso / un animal amurallado bajo el cielo / En cuyo vientre duerme una muchacha⁷ / Con una flecha de oro / En el ombligo” (vv. 10-15).⁸

7 Franz explica que en los sueños más profundos del varón suele aparecer una imagen femenina, que personifica las tendencias proféticas, la felicidad, el amor personal, lo irracional, etc. (1969: 177). Por su lado, Jaffé afirma que el motivo del animal suele simbolizar la naturaleza primitiva e instintiva del hombre, naturaleza que, en algunas culturas, ha de sacrificarse en aras de la fertilidad o incluso de la creación (1969: 237).

8 El encuentro con esta curiosa imagen femenina también está rodeado de claros elementos sanjuanistas: las flechas se hallan en “Cántico espiritual”: “Las flechas que recibes / de lo que del Amado en ti concibes” (vv. 39-40). El centro

Como imagen metapoética, el cuerpo mismo es esa “cosa tan secreta” que se anunciaba en el epígrafe sanjuanista. Es un mágico misterio que se revela ya no como una posibilidad de unidad e iluminación, sino como una actualidad. En el primer movimiento de descenso corporal, el cuerpo eielsoniano se ha encontrado, inmerso en las sombras de un fondo visceral en calma, consigo mismo. Esta imagen femenina ha conducido hacia el más profundo autoconocimiento (dimensión noética del encuentro). A partir de ahí, el cuerpo realiza un movimiento ascendente que le permite entrar en comunicación con el todo, con los demás, con el universo: “No tengo límites / Mi piel es una puerta abierta / Y mi cerebro una casa vacía” (“Cuerpo multiplicado”, vv. 1-3). En estos últimos instantes del camino unitivo, el cuerpo adquiere un carácter holístico: “Soy uno solo como todos y como todos / Soy uno solo” (“Cuerpo multiplicado”, vv. 23-24), un único ente brillante preparado para regresar a la primera fuente: “Los intestinos vuelven al abismo azul / En donde yacen los caballos / Y el tambor de nuestra infancia” (“Último cuerpo”, vv. 11-13).

En “Último cuerpo” se nos revela el verdadero matrimonio cósmico y universal en sentido eielsoniano, un abrazo más amplio que el de la unión con Dios en san Juan. El momento del reposo y de la seguridad total llega de la mano de ese encuentro unitivo: “Cuando el momento llega y llega / Cada día el momento de sentarse humildemente / A defecar y una parte inútil de nosotros / Vuelve a la tierra / Todo parece más sencillo y más cercano” (vv. 1-5). El éxtasis final es del cuerpo y de los cuerpos que en él se multiplican. No se trata de una experiencia en solitario, al contrario, es un fraternal hallazgo que deriva en un final feliz para todos —nótese el uso del pronombre *nosotros*— que se condensa en un solo verso: “Y ya no duelen sino brillan simplemente” (v. 10). Además, en el aprovechamiento del espacio en blanco justo antes de rematar la defecación, Eielson ha dado cumplimiento a lo que en el epígrafe se nos anticipaba. En efecto, estas pausas intraversales del primer y tercer verso parecen haber sido elaboradas con la sugerente sonoridad de un balbuceo (estilo paradójico-evocativo), que se asemeja

como lugar de la unión —en Eielson, el ombligo— aparece en “Llama de amor viva”: “¡Oh llama de amor viva, / que tiernamente hieres / de mi alma en el más profundo centro!” (vv. 1-3).

a la retención en el esfínter y que demora en la palabra —inefabilidad— la expresión de aquella síntesis del encuentro que significa la materia fecal.

En *Noche oscura del cuerpo*, la anagnórisis final se otorga por gracia de un acto aparentemente intrascendental, pero que nos purifica y nos une con la tierra: la defecación. El hablante lírico eielsoniano ha encontrado un punto de apoyo y de trascendencia sin necesidad de despojarse del cuerpo, antes bien, este elemento material le ha permitido acercarse un poco más al secreto del ser, logrando enlazar todo ello con el universo a través de una transformadora conjunción, cuya comprensión —al igual que el epígrafe de san Juan— trasciende toda ciencia.

Este recorrido y puesta en consonancia con el poema sanjuanista nos ha develado lo que el título y el epígrafe anticipaban: “Noche oscura del alma” es el hipotexto, la base estructural y simbólica de *Noche oscura del cuerpo*. Ambos poemarios conformarían un *continuum*, complementos de un mismo proceso indagatorio: la noche oscura del alma, en el carmelita, es una noche oscura del cuerpo, en Eielson; la amada y el Amado en san Juan son el cuerpo y el universo en el peruano; el viaje del alma se transforma en un viaje del cuerpo, donde cada etapa —preparación, iluminación y unión— está delimitada por tres poemas centrales: “Cuerpo anterior”, “Cuerpo secreto” y “Último cuerpo”.

Luis de Góngora en la poesía de Carlos Germán Belli⁹

En *Soledades* (1613), el peregrino de Góngora se enrumba en un viaje de redención personal. Sin embargo, sus deseos se modifican a causa de un violento naufragio. De la seguridad de un viaje planificado, sobre las aguas, se ha pasado bruscamente a la inseguridad de un terrenal y poco conocido mundo que, bajo la mirada cortesana, le hará reconsiderar toda la anterior vida de la ciudad y la verdad

9 Carlos Germán Belli de la Torre (Lima, 15 de setiembre de 1927). Algunos de sus poemarios son: *Poemas* (1959), *¡Oh Hada Cibernética!* (1961), *El pie sobre el cuello* (1964), *Sextinas y otros poemas* (1970), *En alabanza del bolo alimenticio* (1979), *¡Salve, Spes!* (2000) y *Los dioses domésticos y otras páginas* (2012).

oculta detrás de la gloria de la Corte. Este cambio de orden espacial conlleva también un cambio de orden personal: el inicial peregrino de amor sufre una crisis moral y se transforma en una persona melancólica y nostálgica. Todos estos cambios físicos y espirituales también reflejan la complejidad de matices y sentidos de la palabra *soledad* en Góngora, término extensamente debatido que debe entenderse, primeramente, en sentido geográfico y, secundariamente, como el momento personal del poeta-peregrino, que sufre de melancolía ante la ausencia de la persona amada (Jammes 1994: 59-65). Nosotros estimamos conveniente añadir el carácter metaliterario de la soledad, o sea, como metáfora del difícil y, por entonces, único estilo poético de Góngora.

Esta interpretación tripartita se correspondería con los tres tipos de soledad que hemos identificado en *¡Oh Hada Cibernética!* (1961), de Belli: la primera es una *soledad topográfica*, magistralmente representada por la Bética no bella, un claustrofóbico valle que aísla y desprecia al hombre-poeta hasta degradarlo en un flamante ser fetal que vive constantemente una compleja *soledad existencial* y que anhela la presencia liberadora del Hada Cibernética, símbolo de una tercera soledad, la de la *creación poética belliana*, que se presenta ante nuestra mirada como híbrida, confusa, única.

Desde una perspectiva simbólico-cristiana, podemos interpretar el naufragio gongorino como parte de un ritual de renacimiento, donde el mar se consagra como el espacio o claustro materno —*mater genitrix*— de cuyo vientre nace dolorosamente un nuevo ser. Esta redención personal conllevará un proceso de cambio psicológico, cuyo principal efecto será la adquisición de una *nueva mirada* sobre la conducta social. Esta renovada visión favorece el descubrimiento de los otros, de una forma de vida ignota y sencilla, alejada de la historia oficial y de los centros de poder —*beatus ille*—. Esta soledad geográfica se va descubriendo ante su trastocada mirada con mejores cualidades —*locus amoenus*— de las que observaba en aquella civilización ya fagocitada por la ambición, la adulación, la mentira y la soberbia (“Soledad primera”, vv. 108-116).

En sentido contrario, *¡Oh Hada Cibernética!* se inaugura con “Por qué me han mudado”, un poema que condensa *ab ovo* el ritmo doloroso y las intenciones redentoristas de todo el poemario; una interrogación personal que anhela desesperadamente una respuesta ante lo absurdo y lo confuso del estado actual —*non beatus ille*— hacia

donde el hablante lírico nunca pidió que lo trajeran —*locus horridus*—. Desde los primeros momentos, el poema se revela como un mísero gemido afín al lamento del naufrago de Góngora, con una diferencia importante: si en *Soledades* es el mar, las ondas y el viento quienes reciben el lamento, en el poemario de Belli, el primer llanto se pierde en el vacío generado por el rechazo y desdén de los seres dominantes. El trauma del nacimiento convierte el peregrino acto de vivir en una intensa y solitaria angustia vital: “¿Por qué me han mudado / del claustro materno / al claustro terreno, / en vez de desovar me / en agua o aire o fuego?” (vv. 1-5). Como es posible observar, en este primer poema aparecen definidos los dos espacios físicos que, en todo el poemario, serán sometidos a una incesante y lastimera comparación: la soledad del luminoso claustro materno, en cuyo interior vivía seguro y feliz, será dolorosamente reemplazada —sin justificante alguno— por la soledad del albergue arisco, una *realidad espantosa* más amplia, una distopía donde lo irracional y el sinsentido se unen al reinado de la injusticia sobre los otros, los desiguales. En esta *soledad confusa*, la voz lírica afrontará un ascético camino para descubrir un sentido a su mudanza, que dé respuesta a ese “¿por qué?”, y, así, sobrellevar la agobiante *soledad existencial*.

El principal nexo de ambos poemarios es lo que hemos denominado *nostalgia de espacio*, desde la visión de los desplazados: en oposición a la esperanzadora soledad del campo gongorino, el espacio físico sobre el que ha sido arrojado el peregrino belliano es la soledad de una Bética carente de belleza; un valle de heces que reúne seres tan disímiles como zagales, ciervos, vientos y, también, bajos salarios del Perú, bolos alimenticios, crudos negocios... Dentro de este funesto panorama, la vida del peregrino de Belli se desenvolverá de manera trágica, en un autosacrificio perenne que alimentará la añoranza de la seguridad materna y que le arrojará suplicantemente a los brazos de la diosa máquina en pos de su acción milagrosa. De esta suerte, la *soledad topográfica* se constituirá en el vehículo adecuado para la materialización de la *soledad existencial*, unidad indisoluble que llevará al sufrido peregrino a autoproclamarse el jefe principal o, usando el estilo gongorino, el “gerifalte del yermo” (“Del azar”, v. 6). Esta inseparabilidad entre la estructura social y el fondo anímico personal convierte los versos de ¡Oh Hada Cibernética! en los pasos dolientes de un hombre sumido en la más absoluta soledad confusa, tanto física como espiritual: “Bien que para muchos es tanto cielo,

/ cuanto para mí infierno, / quedo allí y a cada paso dejando, / por quítame esas pajas, / mi piel sí y aun mis huesos y aun mis tuétanos.” (“Bien que para muchos”, vv. 1-5).

En este valle de *heces*, el Hada Cibernética prefigura el simbolismo de un mundo mágico, de existencia irreal donde todo es posible. Por lo tanto, en sus manos se halla la salvación o, cuanto menos, la anestesia ante el dolor vital. La *máquina diosa* es la transfiguración de aquella felicidad prenatal, el símbolo religioso que ayudará al retorno de los orígenes y a la utopía del *locus amoenus*, a la seguridad y al amor del vientre materno. Ella también es la respuesta al mísero pedido de libertad de un hombre que jamás ha dejado de ser un niño asustado ante el difícil e incomprensible mundo: “¡Oh Hada Cibernética!, ya líbranos / con tu eléctrico seso y casto antídoto, / de los oficios horribidos humanos” (“¡Oh Hada Cibernética!”, vv. 1-3). Sin embargo, esta diosa es cibernética, mecánica y, por ende, sin emociones que le susciten la piedad ante el clamoroso ruego. Al final del poemario, la salvación y el consuelo nunca llegan. La diosa creada por Belli lo único que logra es intensificar la soledad vital del peregrino hasta alcanzar límites existenciales. Al confirmarse el sinsentido de la vida, el mísero lamento de Belli se torna aún más infinito que el del peregrino de Góngora, hasta perderse en medio de esta hondísima soledad. El peregrino de Belli se consagra como la imagen por excelencia del desgarro y la desdicha.

Ante este feroz panorama, ¡Oh Hada Cibernética! se hace responsable del lenguaje anticuado y amanerado y de la métrica dudosa que reflejan, a simple vista, una crisis de la forma que está buscando su forma, una sed poética que se transforma en un *sediento plagio* como recurso de autosatisfacción en medio de una modernidad que exige al poeta una creación casi *ex nihilo* y una constante renovación estética. El estilo de Belli ha sido calificado como híbrido, extraño, disonante, y se le ha criticado la recurrencia a los mismos símbolos, temas, etc., y el poco carácter innovador de su obra.¹⁰ Estos defectos nosotros los interpretamos, a la luz del examen del poemario en cuestión, como una profundísima resistencia y una solitaria rebelión desde el acto creador y liberador de la palabra hacia la incom-

10 Olga Espejo ha elaborado un breve inventario de las variadas opiniones especializadas, tanto del Perú como del ámbito internacional, acerca de la obra poética de Belli (1996: 545-548).

presión de los “oficios horribidos humanos” y el absurdo mandato “de los amos no ingas”, representantes de un *establishment* —social y poético— que se atribuye el suficiente poder para seleccionar a unos y segregar a otros. A su vez, creemos que el lenguaje poético barroco y mixto de Belli también funciona como una máscara estética que le ayuda a enfrentarse en el contemporáneo sistema bético.

En efecto, en cuanto a la forma y la estructura, el poemario se convierte en punto de tensión entre la arcádica tradición y la modernidad envilecida. Ese estilo híbrido es una vuelta al pasado áureo, el mismo que se vislumbra con fuerza desde el léxico hasta completarse con la sintaxis embebida, sobre todo, de hipérbolés.¹¹ La métrica, que parece estar sometida dentro de los límites del heptasílabo y el endecasílabo, repentinamente se libera al hacer acto de presencia versos de ocho y doce sílabas, como en el poema “Ni por una sola vez”, elaborado según el estilo de Pedro de Quirós, o balbuceantes líneas de dos o tres sílabas, como en “Qué hago con este aposento”. Ambos poemas se tornan breves, carentes de un número preciso de versos, sin rima aparente, con ritmo cambiante... una lucha íntima por asir esa forma exclusivamente belliana, como lo fue el estilo de Góngora. Empero, a pesar de sentirse “hidrópico de todo”, la dificultad por hallar la palabra y la expresión adecuadas no encuentra rival ante su disminuida inteligencia y el tamaño de su seso, que, como él mismo lo confiesa, es un grano de arena. En consecuencia, la *retórica del plagio* no debe entenderse separada de esa desconfianza en su capacidad escritural, puesto que la poética de Belli no se comprende separada de la existencia en el negativo *clastro terreno*. El estilo belliano nace y se alimenta de la Bética no bella. En ese sentido, todo el poemario es, *mutatis mutandis*, la expresión trunca de una vida desestructurada, la voz y el pensamiento oculto de los sin voz.

Belli, el más áureo de los poetas peruanos, ha sabido aprovechar el espíritu de *Soledades* para expresar las desdichas de un hombre y la crítica a una sociedad alienante, pero, por sobre todo ello, para reclamar por el sentido de la existencia, por el hombre particular, por la humanidad en general y por un peregrinaje que debe acabar.

11 En otro ensayo, hemos analizado el lenguaje poético de Carlos Germán Belli (Solís 2012).

Francisco de Quevedo en la poesía de Javier Sologuren¹²

En *Vida continua* (1999), de Sologuren, la voz poética no dudó en autodefinirse como “soy un devenir” (“Sol blanco”, v. 34) y aceptó ser un “rostro hecho de claridad y de tristeza” (“Las hojas entreabiertas”, v. 10). No obstante, también reclamó para el *homo viator* la existencia misma como remedio capaz de calmar esa angustia metafísica. Frente a la tenebrosa afirmación quevediana de nuestra muerte continua, *quotidie morimur*, cual “presentes sucesiones de difunto” (“¡Ah de la vida!”, v. 14), Sologuren enarboló el infatigable aliento de la vida continua. El peruano dio a conocer al mundo el íntimo y universal hallazgo de lo que hemos denominado *quotidie vivimur*: “Sepan que estoy viviendo” (“Árbol que eres...”, v. 10). A su vez, el poeta hizo partícipe a su propia estética, convirtiéndola en un *continuum* expresivo de ese *continuum vital*. Aquí, el influjo de la poética de Quevedo se revela, sobre todo, en la primacía de la vivencia del tiempo, donde la identificación de la vida con la muerte conllevará la dolencia del vivir. Si bien, en el fondo, la poesía quevediana es un canto a la vida y a su mejor disfrute, tanto el oxímoron “estar muriendo” como la angustia vital se erigen en centros críticos desde donde se irradiarán las consecuencias éticas de sus poemas: “Vivir es caminar breve jornada, / y muerte viva es, Lico, nuestra vida” (“Vivir es caminar breve jornada”, vv. 1-2). Asimismo, al considerar el cuerpo como sepulcro o cárcel del alma y, *post mortem*, la corrupción del primero y la supervivencia de la segunda, él aconsejaba no desaprovechar nuestros días en ambicionar las materialidades propias del cuerpo. En cambio, el ser humano debía preocuparse por alcanzar bienes provechosos para el alma, que, según el vate español, era lo auténticamente valioso en el transcurso del oxímoron vida-muerte (Quevedo 1969: 32).

12 Javier Sologuren Román (Lima, 19 de enero de 1921-Lima, 21 de mayo de 2004). Su concepción del arte poético como un ente en movimiento ha provocado que *Vida continua* sea varias veces reeditado (1966, 1971 y 1989). Este mismo poemario dio forma a las selecciones antológicas de 1979, 1981, 1992 y 1999. Otras obras poéticas suyas son: *Folios del enamorado y la muerte* (1988), *Un trino en la ventana vacía* (1992) y *Hojas del herbolario* (1992). Su labor ensayística y de traducción ha sido reunida en: *Gravitaciones & Tangencias* (1988), *Las uvas del racimo* (1975 y 1989) y *El rumor del origen* (1993).

En los versos de Sologuren también se trasluce esta actitud neo-platónica hacia la existencia, un “estar viviendo” del alma en el cuerpo, cuya relación es signada por la positiva esperanza de que algo, el alma o la conciencia, pueda sobrevivir ante la sombra de la muerte. Efectivamente, el cuerpo se percibe como centro principal del paso del tiempo. Este es el “cuerpo que huye” (“La visita del mar”, v. 1), que pareciera haber reescrito el “Huye sin percibirse, lento, el día” (v. 1) de Quevedo. Sologuren escribió una poética del cuerpo como alguna vez lo hizo el afamado poeta español, puesto que ambos aman la vida no como un ente abstracto, sino, al contrario, en su más dolorosa y exaltante concreción. A modo de ejemplo, los versos de “Sol blanco” plantean una doble imagen funcional del cuerpo que lo asemeja tanto a una limitante cárcel, por el verbo *cercar*, como a una amenaza, por el verbo *asediar*; ambos sentidos acarrear la huella de una culpa y un reproche a causa de la misma materialidad: “Me cerca mi cuerpo / me asedia mi cuerpo / estoy aquí y lejos por mi cuerpo” (vv. 40-42). Al final del poema se deja percibir un ligero tono de alivio ante la liberación que supone la muerte, perfecta en cuanto que iguala a los dos elementos continentes: “Mi cuerpo y el mundo / habrán de coincidir / en la perfección de la muerte” (vv. 65-67).

La aspiración por la no total extinción dará lugar a una incipiente esperanza, la misma que se distancia con aquel trágico nihilismo rezumante en la poética quevediana, ya que para el peruano “todo no ha de ser ceniza” ni “todo no ha de ser un viaje sin destino” (“No, todo no ha de ser”, vv. 1 y 14). En esta actitud también se advierte cierto malestar hacia un entorno que se aparece confuso, multidimensional y desequilibrante ante su mirada, pero que justamente en medio de esa oscuridad se logra distinguir la futura claridad cognoscitiva a la que se llegará mediante un proceso con marcados ribetes místicos: “A poco oscuro mundo se esclarece / a extremo del misterio de este paso / y en esponjada luz pupila crece” (“Paso”, vv. 9-11). Con estas pretensiones de asirse a un punto de apoyo en medio de la transitoriedad, la existencia se cristaliza con inabarcable vitalidad delante de su sosegada mirada y atenta sensibilidad: “Sepan que estoy viviendo, nubes, sepan que canto, / bajo la gloria confusa de la tarde, solitario” (“Árbol que eres...”, vv. 10-11). Esta personalísima anagnórisis se comunica en un primer instante a un interlocutor no personal —las nubes y, en general, la

naturaleza— que, al mismo tiempo, se convierte en el espejo de la misma conciencia descubridora, en una especie de eterno y universal reflejo.

Así, pues, tanto Quevedo como Sologuren poetizaron sus hallazgos vitales y sus respectivas actitudes sobre la cantera infinita que es la existencia terrena, con la ya anotada diferencia en la elección por la vida que hizo el peruano y la elección por la muerte que subrayó el español. Dentro de este principal eje, Sologuren discurrió sus reflexiones y su poética en torno a tres componentes esenciales: el tiempo, la transitoriedad de la vida y la inminencia de la muerte. Consecuentemente, el autor cultivará dos tipos de poesía: una *poética del movimiento*, en donde el verso quebrado y la palabra disgregada en el espacio del papel son la expresión de ese tiempo exterior que lo invade absolutamente todo; y el segundo tipo lo nombramos *poética del instante* o expresión de la vivencia del tiempo interior, donde las pretensiones de capturar el acontecer convierten la voz del poema en testigo de excepción del maravilloso “instante con su sabor sin tiempo” (“Oh amor asombroso”, v. 12), le potencializan los sentidos y lo detienen para contemplar aquellos momentos en que el “espacio y tiempo apretaron sus mandíbulas” (“Recintos”, Sologuren 1999: v. 15). En el siguiente texto, la instantánea de la sonrisa y de la flor acumula y materializa lo vaporoso del aire y la luz y lo incansable de sus movimientos: “Hallo la transparencia del aire en la sonrisa; hallo la flor que se desprende de la luz, que cae, que va cayendo, envolviéndose, cayendo por las rápidas pendientes del cielo al lado del blanco y agudo grito de los pájaros marinos” (“Hallo la transparencia...”, Sologuren 1999: 37).

En la confluencia de ambas miradas, la ralentización del discurrir temporal pone en evidencia la realidad del oxímoron vida-muerte y la posibilidad de un nuevo sentido a la presencia final de la muerte, en cuanto que esta no se entiende sin su par o, en verso de Sologuren: “La muerte cada día comulga con la vida” (“Extremo”, v. 13). La muerte está ahí, merodeando cada rincón de la existencia, en el día a día, volviéndonos siempre la mirada tensionada hacia el vacío: “El día es una / mecha humeante” (“Dos o tres experiencias de vacío”, vv. 18-19). Ante la inevitabilidad de la confrontación entre los dos tiempos, Sologuren no acepta la angustia en el corazón o ese quevediano “recuerdo de la muerte” (“Miré los muros...”, v. 14); lo que sí acepta es ejercer un último acto libérrimo, el acto

de decidirse por la ilusión y el optimismo: “Qué batalla / entre el tiempo / y nuestro / oscuro / minuto / esperanzado” (“Frente a los dioses”, vv. 1-6).

En esta doble consideración, la de la vida y la de la muerte, la poética de Sologuren se vuelve a unir a la de Quevedo, quien también alcanzó a vislumbrar la admirable conjunción del tiempo exterior y su presente tan lleno de pasado y de futuro. En medio de este *instante poético*, las horas van anunciando la llegada de la muerte, vencedora ante cualquier sujeto y objeto que pretenda oponérsele. Por ende, el hombre no es más que “presentes sucesiones de difunto”, una larga acumulación de amargos instantes que avizoran esa última hora.

Si bien Sologuren no hace gala de evidentes confluencias intertextuales, sí supo insertar y desarrollar en su poesía los intereses centrales del Barroco español y se adhirió al magisterio de Quevedo. Ambos son un canto a la vida, una defensa a veces serena y otras veces desesperada de la existencia, pero siempre valiente, en cuanto que ella es aceptada con sus penas y glorias y en cuanto que a ellos les resulta impensable o indeseable tratar de huir. La misma actitud la hemos constatado en la placidez del “ya no duelen sino brillan simplemente” (“Último cuerpo”, v. 10) de Eielson y en lo inquebrantable del “no cejaré, no, aunque no escriba / ni copule ni baile” (“En Bética no bella”, vv. 13-14) de Belli. No sería arriesgado si la extendiéramos como una de las actitudes centrales de esta generación.

Eielson, Belli, Sologuren: tres poetas, tres vías

Eielson, Belli y Sologuren, miembros de la generación del 50, trabajaron inteligentemente el valioso material estético y espiritual de san Juan de la Cruz, Góngora y Quevedo —influencia nunca interrumpida en la historia literaria peruana— y lo refundieron en la nueva vida de sus poemarios. Según hemos observado, esta refundición se plasmó dentro de dos extremos posibles, en medio de los cuales las intertextualidades y otras confluencias se entrecruzan en tres grados distintos. En un extremo, el hipotexto áureo fue acogido casi literalmente por el hipertexto peruano, con ligeras variaciones que permitieron introducir el nuevo material y, con ello, mantener

la tensión entre lo dicho por el texto base y el parentesco con el nuevo. Así lo hemos constatado al explicar los títulos de “Noche oscura del alma” con *Noche oscura del cuerpo*. También vale para explicar, por ejemplo, la presencia áurea en *Canto villano* (1972-1978), de Blanca Varela: “Porque ácido ribonucleico somos / pero ácido ribonucleico enamorado siempre” (“Monsieur Monod no sabe cantar”, vv. 114-115).

En el otro extremo, el hipotexto tomado del Siglo de Oro fue totalmente recreado por la generación del 50, aunque estos mantuvieron algunos elementos centrales de la obra original (estructura, símbolos, léxico, sintaxis o temas), lo que nos ha permitido sostener la paternidad del texto áureo. En el caso de *Noche oscura del cuerpo*, estaríamos frente a una recreación amplificativa, es decir, el poemario de Eielson puede considerarse como un ensanchamiento del tema, la estructura y los símbolos del poema de san Juan de la Cruz, o, en todo caso, su par complementario. Siguiendo esta línea, *Ejercicios materiales* (1978), de Blanca Varela, bien podría estudiarse en comparación con los ejercicios espirituales propuestos por santa Teresa de Jesús o san Ignacio de Loyola.

La crítica de ¡*Oh Hada Cibernética!* no fallaría en interpretarlo como una recreación completiva de las inacabadas *Soledades* de Góngora: sobre la base de aspectos en común (principalmente, personaje, espacio y lenguaje), el poemario de Belli reescribe una *soledad horrible*, opuesta a las intenciones laudatorias de la soledad gongorina. Esta visión negativa de Belli completaría la visión positiva de Góngora, otorgándonos una mirada global, compleja y mucho más enriquecedora sobre la realidad. Con esa misma mirada de peregrinaje y de aceptación de la existencia, podríamos acercarnos a *Para vivir mañana* (1959) o a *Un mundo dividido* (1970), de Wáshington Delgado, libros donde la palabra culta y clásica se resigna ante la desazón vital: “Mi casa está llena de muertos / es decir, mi familia, mi país, / mi habitación en otra tierra, / el mundo que a escondidas miro” (“Para vivir mañana”, vv. 1-4).

En cuanto al texto de Sologuren, *Vida continua*, un buen punto de partida sería considerarlo como una recreación exegética de la poesía de Francisco de Quevedo, en el sentido de que el peruano se apropió de los principios constitutivos, de la lógica argumental y del pensamiento del poeta conceptista, para luego enunciarlos con distinta voluntad expresiva o como variaciones discursivas de un

mismo eje temático, en este caso, el de la vida, de la muerte y del tiempo. En este mismo sentido, podría examinarse *Los sonetos de Spoleto* (1973), de Leopoldo Chariarse, poemas donde la presencia de Quevedo reluce por encima de otras influencias áureas: “La mirada de amor con que te mira / la luz del mundo que habitó en mis ojos / brillará más allá de la mentira / de la muerte y del tiempo y sus enojos” (“La poesía”, vv. 1-4).

No debemos olvidar que estas relaciones intertextuales se circunscriben en el marco de los acontecimientos sociales y literarios. Los del cincuenta no reaccionaron en contra ni buscaron la sustitución del discurso áureo en busca de otras vías de originalidad, quizás más peruanas, en el sentido de autóctonas. La valía de esta actitud consistió en observar con claridad y en estudiar metódicamente el hilo fundamental de lo hispano en la conformación de lo peruano, en el nuevo sentido de todas las sangres. El sentirse herederos y usuarios de una tradición de extraordinaria maleabilidad, a causa de su universalidad para adaptarse a nuevos contextos, les permitió dar el salto hacia la renovación poética que ya había sido tempranamente augurada en la estética de César Vallejo.

Así, a juzgar por los tres poetas aquí examinados, hemos visto que el Siglo de Oro ha nutrido la poesía peruana del cincuenta en todos los niveles posibles; niveles que no solo abarcan los formales, los temáticos o los simbólicos, sino también los de inspiración y expiración, los de presencias y ausencias, los del cuerpo y el alma, los de identidad, tradición y renovación; una influencia que facultó a los poetas del Perú a seguir cultivando una poesía exquisita, rebelde, profunda y muy humana; una poesía que se invoca a sí misma y que convoca a las demás en un solo canto, en un solo diálogo universal.

Bibliografía

- ARMISÉN, Antonio (1985): “Intensidad y altura: Lope de Vega, César Vallejo y los problemas de la escritura poética”. En: *Bulletin Hispanique* 87, 277-303.
- BELLI, Carlos Germán (1969): *¡Oh Hada Cibernética!* Caracas: Monte Ávila.
- CHARIARSE, Leopoldo (1975): *La cena en el jardín*. Lima: Instituto Nacional de Cultura.

- CRUZ, San Juan de la (1996): *Poesía completa y comentarios en prosa*. Barcelona: Planeta.
- DELGADO, WASHINGTON (1959): *Para vivir mañana*. Lima: Edición del Autor (Librería e Imprenta Minerva).
- (1970): *Un mundo dividido*. Lima: Casa de la Cultura del Perú.
- DIJK, Teun A. van (2003): *Dominación étnica y racismo discursivo en España y América Latina*. Barcelona: Gedisa.
- EIELSON, Jorge Eduardo (1989): *Noche oscura del cuerpo*. Lima: Jaime Campodónico.
- ESPEJO, Olga (1996): “Un poeta peruano contemporáneo: Belli ensayo bibliográfico (1958-1995)”. En: *Revista Iberoamericana*, vol. LXII, n. ° 175, 545-575.
- FRANZ, Marie-Louise von (1969): “El proceso de la individuación”. En: Jung, Carl G. et al: *El hombre y sus símbolos*. Madrid: Aguilar, 158-229.
- HATZFELD, Helmut (1968): *Estudios literarios sobre mística española*. Madrid: Gredos.
- JAFFÉ, Aniela (1969): “El simbolismo en las artes visuales”. En: Jung, Carl G. et al.: *El hombre y sus símbolos*. Madrid: Aguilar, 230-271.
- JAMMES, Robert (1994): *Soledades. Luis de Góngora*. Madrid: Castalia.
- MARIÁTEGUI, José Carlos (2007): *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Venezuela: Biblioteca Ayacucho.
- MARTÍN VELASCO, Juan (1999): *El fenómeno místico: estudio comparado*. Madrid: Trotta.
- MORAÑA, Mabel (ed.) (1994): *Relecturas del Barroco de Indias*. Hannover: Ediciones del Norte.
- MOVIMIENTO UNIVERSITARIO REVOLUCIONARIO (1961): *¡España inmortal! (Homenaje de los poetas peruanos al pueblo español)*. Perú: Ediciones Libertad.
- NAGY, Silvia (1989): *Historia de la canción folklórica en los Andes*. New York/Bern: Peter Lang.
- PAYÁN MARTÍN, Juan Jesús (2007): *Washington Delgado: un poeta peruano de la generación del 50*. Tesis doctoral inédita. Cádiz: Universidad de Cádiz-Departamento de Filología.
- QUEVEDO, Francisco de (1963): *Obras completas I. Poesía original*. Barcelona: Planeta.
- (1969): *La cuna y la sepultura para el conocimiento propio y desengaño de las cosas ajenas*. Madrid: Real Academia Española.

- ROUILLÓN, Guillermo (1950): *Presencia y actitud de nuestros poetas*. Lima: Iris.
- SOLÍS MENDOZA, Nazaret (2012): “La elegante letra áurea codiciada. Carlos Germán Belli, poeta áurero del siglo xx”. En: Mata, Carlos y Sáez, Adrián (eds.): *Scripta manent. Actas del I Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2011)*. Pamplona: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 413-422.
- (2014): “La poesía mística de san Juan de la Cruz en *Noche oscura del cuerpo* de Jorge Eduardo Eielson”. En: Mata, Carlos; Sáez, Adrián y Zúñiga, Ana (eds.): *Sapere aude. Actas del III Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2013)*. Pamplona: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 353-362.
- SOLOGUREN, Javier (1999): *Vida continua. Nueva antología*. Madrid/Buenos Aires/Valencia: Pre-Textos.
- VARELA, Blanca (2007): *Aunque cueste la noche*. Salamanca: Universidad de Salamanca.