

**RECURSOS RETÓRICOS, CONCIENCIA DEL ESPACIO Y SIGNIFICACIÓN
EN DOS POEMAS DE JORGE EDUARDO EIELSON**

**RHETORICAL RESOURCES, AWARENESS OF SPACE AND SIGNIFICANCE
IN TWO POEMS BY JORGE EDUARDO EIELSON**

Willians Víctor De Lao Quispe
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
willians.delao@unmsm.edu.pe
<https://orcid.org/0000-0002-4938-9120>
DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.117>

Fecha de recepción: 16.12.21 | Fecha de aceptación: 19.01.22

RESUMEN

En el presente trabajo se realiza una lectura de “inventario” del poemario *Tema y variaciones* (1950) y “escultura de palabras para una plaza de Roma” del poemario *Habitación en Roma* (1952), ambos libros pertenecientes a Jorge Eduardo Eielson (1924-2006). Se revisan la estructura (*dispositio*) y las figuras literarias (*elocutio*) para plantear que existe un momento en el recorrido de la lectura que sugiere al lector percibir el poema como un objeto dentro de la hoja de papel. De esta manera, los poemas proponen un cambio en la significación que pone de manifiesto la conciencia de la materialidad del espacio en la creación poética. El enfoque principal del que se parte proviene de la Retórica General Textual; en especial, se utiliza el concepto de campo figurativo.

PALABRAS CLAVE: Campo figurativo, *dispositio*, *elocutio*, conciencia del espacio, significado.

ABSTRACT

In the present work, a reading of the “inventario” of the poetry book *Tema y variaciones* (1950) and “escultura de palabras para una plaza de Roma” from the poetry book *Habitación en Roma* (1952), books both belonging to Jorge Eduardo Eielson (1924-2006). The structure (*dispositio*) and literary figures (*elocutio*) are reviewed to suggest that there is a moment in the reading journey that suggests the reader perceive the poem as an object within the sheet of paper. In this way, the poems propose a change in meaning that reveals the awareness of the materiality of space in poetic creation. The main focus from which it starts comes from the General Textual Rhetoric; in particular, the concept of the figurative field is used.

KEYWORDS: Figurative field, *dispositio*, *elocutio*, space awareness, meaning.

Entre las décadas del cuarenta y del cincuenta del siglo anterior, aparecen en el Perú un conjunto de escritores cuya obra se considerará como una de las más fecundas y prestigiosas dentro de la tradición literaria. Narradores como Mario Vargas Llosa, Julio Ramón Ribeyro, Carlos Thorne u Oswaldo Reynoso; poetas como Carlos Germán Belli, Alejandro Romualdo, Blanca Varela, Pablo Guevara o Wáshington Delgado, así como notables críticos tales como Alberto Escobar o Jorge Pucinelli, son solo algunos de los destacados intelectuales de la llamada generación del 50 (Martos, 2016). Al interior de esta generación, es recurrente escuchar —como una de sus más grandes figuras— el nombre de Jorge Eduardo Eielson (1924-2006), cuya obra escrita y visual ha suscitado el aprecio e interés de numerosos investigadores nacionales y extranjeros.

Críticos como Ricardo Silva-Santisteban, Martha Canfield, Camilo Fernández Cozman, Dimas Arrieta o Nora Chiozza han sugerido diversos periodos en la producción artística de Jorge Eduardo Eielson (Talledo, 2009). Al respecto de este corpus crítico, veamos la periodización que plantea el segundo investigador.

Camilo Fernández Cozman (2002) propone tres periodos en la producción lírica eielsoniana. El primero de ellos es el neosimbolista, donde se incluyen todos los poemarios escritos por el poeta hasta *Primera muerte de María* (1949). En esta etapa, prima la influencia de la poesía simbolista francesa manifestada en las siguientes características: 1) la concepción del arte como religión de la belleza ideal; 2) el papel del poeta como descriptor de la belleza oculta de las cosas; 3) el artista como vidente; 4) la poesía como sugerencia opuesta a todo discurso didáctico; 5) las asociaciones de la escritura que evocan una realidad trascendente; y 6) la música como eje del poema. El segundo periodo es llamado neovanguardista y comprende los poemarios desde *Temas y variaciones* (1950) hasta *Noche oscura del cuerpo* (1955). Esta etapa, en la que figuran los poemas que analizaremos, se caracteriza porque:

[...] el poeta desarrolla un simultaneísmo discursivo que rompe la linealidad temporal y pone de relieve una concepción del tiempo y del espacio más cercana al cubismo o al futurismo. También ostenta otras particularidades vanguardistas, como la predilección por el montaje de connotaciones cinematográficas, el modelo de un discurso entrecortado con interrupciones y enlaces imprevistos, la fragmentación del discurso, el trabajo estético-formal que destruye la idea de representación, la autocrítica del arte y el papel de lo lúdico como cuestionador de la racionalidad moderna (Fernández, 2002, p. 240).

El último periodo es el posvanguardista. Este abarca desde *De materia verbalis* (1957-1958) hasta *Ptyx* (1980). Su particularidad radica en que aquí se presenta el “desarrollo de una poesía de la cotidianidad, sin la beligerancia experimental de la etapa anterior” (Fernández, 2002, p. 240), así como de una continua reflexión “sobre el acto de hacer poesía” (p. 241).

Emilio Tarazona (2004), por su parte, sugiere distinguir dos vertientes en la producción artística de Jorge Eduardo Eielson: la poesía escrita y la poesía no-escrita (Medina, 2017). A partir de vistazo superficial a la producción de los años 40, Tarazona empieza su recorrido por *Tema y variaciones* (1950), poemario en el cual el poeta inicia, según el crítico, “un proceso de escepticismo hacia la denominación unívoca de lo verbal y sus posibilidades de comunión con lo real” (2004, p. 20). Esta tendencia en la poética eielsoniana llega hasta *Canto visible* (1960), obra experimental que dará pie al periodo de la poesía no-escrita, en el cual las palabras son tomadas como elementos de los que se puede prescindir con facilidad (Tarazona, 2004). No obstante, hacia 1963, el trabajo que realiza Eielson en la plástica le permite retornar a la palabra escrita (Medina, 2017). Para Tarazona (2004), lo distintivo en la poética de Eielson es la constante problemática de la palabra como instrumento comunicativo eficaz; problemática que se atañe a lo escrito, mas no al lenguaje, pues, como dice el crítico, “lo que va desapareciendo lentamente en la obra poética de Eielson es la palabra escrita, mientras que su lenguaje se transforma, dirigiéndose hacia otro tipo de experiencia extraverbal, desde donde retornará a la palabra con cierta frecuencia” (p. 19).

También en torno a la problemática del lenguaje, José Ignacio Padilla (2016) pretende leer *Habitación en Roma* sobre la base de lo que supone como hilo fundamental de *Temas y variaciones*, esto es, como cuestionamiento radical del lenguaje¹. Para Padilla, *Temas y variaciones* es una “higiene del lenguaje”, en el sentido de que el poeta:

[...] abandona el vocabulario poético clásico [...], pero, lo que es más importante, se libera de cierta retórica “poética”. Abandona una forma de “expresividad poética”, abandona las posiciones del sujeto “poético” y abre procesos de des-identificación, de anti-expresividad y de des-materialización del objeto. Este ataque a la retórica, este ejercicio de desnudamiento tiene algo de anti-representacional (Padilla, 2016, p. 160).

¹ La idea ya la sugiere antes, desde su tesis doctoral del 2009: *Materia y significación en las poéticas latinoamericanas del siglo XX: vanguardias, Noigandres y Jorge Eduardo Eielson*. De hecho, este trabajo pretende seguir y es deudora de esa idea.

Padilla afirma que estos procesos de desidentificación, anti-expresividad, y desmaterialización se encuentran operando en *Habitación en Roma*. Gracias al análisis de “inventario” de *Temas y variaciones*, el crítico concluye que el poema mencionado funciona como una “escultura de palabras”:

[...] esta escultura o torre de palabras es un objeto en el mundo, como los árboles y la mesa. Torre de palabras designa metafóricamente la representación como vana o frágil acumulación de palabras, pero también designa literalmente la columna en el papel, como objeto representado y objeto-representante, como parte del inventario de objetos del mundo que va del cielo al papel y de vuelta al cielo [...]. Torre de palabras designa el conjunto de tinta sobre papel y en ese sentido “materializa” la escritura, pero simultáneamente la “desmaterializa” porque la convierte en objeto representado, como las estrellas o el cielo no-presentes (Padilla, 2016, p. 162).

Se puede colegir que la «materialización» de la torre de palabras indica una transición, un cambio perceptual. Esto es algo que se liga directamente con nuestra hipótesis, la cual trataremos a continuación junto con el marco teórico.

1. HIPÓTESIS Y MARCO TEÓRICO

La hipótesis de nuestro artículo es la siguiente: tanto en “inventario”, de *Tema y variaciones*, como en “escultura de palabras para una plaza de Roma”, de *Habitación en Roma*, existe un momento en el recorrido de lectura que sugiere al lector un cambio perceptual del sentido de lo que se lee hacia el sentido de lo que se ve. Esta variación en la percepción permite dar cuenta de la naturaleza visual, espacial y material del soporte físico donde se lleva a cabo la escritura, vale decir, sobre la hoja de papel. Además, creemos que el uso de las figuras retóricas es fundamental para la construcción semántica y figural de los poemas a estudiar, puesto que su naturaleza visual solo se nos es revelada a través de la lectura tradicional. En ese sentido, estos poemas no funcionan como caligramas en el sentido literal de la palabra, sino que se sirven de una lógica caligramática para la construcción de su significación última.

El enfoque principal del que partimos proviene de la Retórica General Textual. Una de sus más importantes teóricos, Stefano Arduini (2000), plantea que el lenguaje constituye el medio por el cual organizamos el mundo; dicho de otra manera, el lenguaje es el conducto por el cual se construye la cosmovisión del individuo. A su vez, el pensamiento se configura sobre la base de un conjunto de esquemas formales que reciben el nombre de campos figurativos. La figura retórica, en este sentido, implica una función constructora y modeladora del pensamiento. Ahora bien, los campos figurativos son seis.

El primero es el de la metáfora, donde se encuentran el símil, la personificación, la alegoría, la metáfora propiamente dicha, entre otras. El segundo campo figurativo es el de la metonimia; aquí se encuentran las figuras que implican relaciones como las de causa en vez efecto, efecto en vez de causa, continente en vez de contenido, etc. El tercer campo es el de la sinécdoque e incluye figuras que funcionan sobre la base de la parte en vez de todo, todo en vez de la parte, género en vez de la especie, entre otras posibilidades. El cuarto campo es el de la elipsis; aquí encontramos al silencio, la reticencia, el asíndeton, la perífrasis, entre otras posibles figuras. El quinto campo es el de la antítesis, donde se ubican el oxímoron, el hipérbaton, la antítesis propiamente dicha, etc. El sexto y último campo es el de la repetición y en él podemos encontrar al polisíndeton, al paralelismo, a la aliteración, a la anadiplosis, entre otras. De igual manera, es pertinente hablar ahora sobre la relación entre *dispositio*, *elocutio* e *inventio*.

Tomás Albaladejo (1991) distingue dos instancias en el acto comunicativo. La primera de ellas es el hecho retórico, el cual es entendido como un fenómeno en el que participan orador, destinatario, texto retórico, referente y contexto. A su vez, el texto retórico se organiza sobre la base de dos niveles: “el que depende de la operación de *dispositio*, que consiste en la estructuración de los elementos conceptuales dentro del discurso, y el resultante de la operación de *elocutio*, que es la verbalización o expresión de dichos elementos conceptuales” (p. 45). Sin embargo, para la construcción textual es necesaria la participación de otro componente, la *inventio*, una estructura de conjunto referencial que, pese a que no forma parte propiamente del texto retórico, es material imprescindible del cual se generan tanto la *dispositio* como la *elocutio*. Por ello, en este trabajo intentamos una lectura que analice la *inventio* en su manifestación textual a nivel de macroestructura² (*dispositio*) y microestructura (*elocutio*). En ese sentido, descifraremos el sentido del texto a medida que analicemos los dos componentes textuales referidos³. Dicho esto, revisemos algunos conceptos relacionados con la poesía visual y el caligrama.

² El mismo Arduini (2000) señala: “en la *inventio* se construye el referente del texto, la extensión; en la *dispositio* el material referencial es transformado en material textual, en intensión. Para hacer de puente entre ambos materiales se encuentra el proceso de la intensionalización, que convierte el referente en macroestructura. En otros términos, en la intensionalización se procede a una estructuración de los conceptos que después son expresados lingüísticamente por la *elocutio*” (p.46). En todo caso, estas instancias no se presentan de manera secuencial sino simultáneamente.

³ Albaladejo (1991) señala también la necesidad de comprender estos procesos de manera simultánea: “La consideración de la *elocutio* como operación que se lleva a cabo una vez que ha concluido la *dispositio* y

La crítica coincide en que la publicación, en 1918, de los *Calligrammes* de Guillermo Apollinaire reabrió el interés en la relación entre palabra e imagen y otorgó una nueva vitalidad al género (Martínez-Fernández, 1987). Es por ello que el poema ya no es concebido e interpretado teniendo en cuenta solo su significado, sino también la figura que adoptan las palabras en la hoja de papel. Así:

[...] los poemas visuales recuperan la realidad material, aquello que la tradición occidental ha desdeñado para concentrarse en lo que dice y no en lo que el poema es. Retomar el cuerpo del poema es contemplar su condición como inscripción que acota el vacío o la hoja en blanco (Medina, 2016, p. 5).

En este artículo, veremos que poner de manifiesto la materialidad de lo creado es una de las constantes en la construcción del sentido de los poemas. Al respecto, Medina (2017) señala que una parte de la obra de Eielson “deshace con negaciones o desvíos la representación, como si no quisiera afirmar lo que las palabras o imágenes parecen ensamblar en el papel” (p. 100), lo que finalmente origina una suerte de caligrama deshecho, una estructura que es negada por el sentido de las palabras que la forman; en suma, es la negación del significado y la figura. A propósito de los poemas que implican alguna forma concreta, Nelson Suarez⁴ (2011) detalla que estos son producto de la “imbricación e hibridación entre figura y verso” (p. 11), y que su modo de expresión es netamente textual, escritural y pictórico. A este respecto, el autor sostiene que:

[...] es un texto tanto para contemplar como para leer, aunque ya no para recitar. Esto supone decir que es un producto artístico híbrido que se expresa simultáneamente de modo verbal y figurativo a través de la combinación de símbolos escritos o grafemas y signos pictóricos o íconos (Suarez, 2011, p. 16).

Ahora bien, aun cuando esto no suceda exactamente en los poemas que vamos a analizar, advertimos que sí existe un momento, en el recorrido de la lectura, donde la materialidad y la visualidad de lo que se está leyendo, o se ha leído, nos son sugeridas como su fin último. En ese sentido, nuestro análisis tiene como fin navegar por el sentido de lectura y develar con ello el mecanismo de la materialización de lo que se está representando, así como también la conciencia metapoética⁵ que subyace en ello.

la de ésta como operación que se desarrolla después de que la inventio haya llegado a su fin conlleva la fractura de un proceso cuya continuidad garantiza la adecuada construcción del texto retórico” (p. 60).

⁴ Los conoce él como *poemas visual figurativos*.

⁵ Alex Morillo (2010) asocia esta conciencia metapoética a una “suerte de *escritura de la escritura* que da cuenta de una idea más amplia de la poesía, buscando aprehenderla como significación terminada —el poema—, acto de dar sentido —el poetizar— y/o modo de vida —el estado poético—” (pp. 279-280).

2. RECURSOS RETÓRICOS, CONCIENCIA DEL ESPACIO Y SIGNIFICACIÓN EN “INVENTARIO”

Tema y variaciones (1950) es la decimosegunda composición escrita de Jorge Eduardo Eielson. Al respecto, Medina (2017) señala que este poemario es el escenario del “reconocimiento del lenguaje como herramienta de la poesía y de la emergencia de un conjunto de operaciones que remecen esta realidad” (p. 83). Sin perder ello de vista, “inventario” es una de aquellas composiciones en las que Eielson parece empezar a desconfiar de la capacidad expresiva del lenguaje y a remecer su potencialidad significativa. Leamos el poema y procedamos con el análisis:

inventario

astros de diamante	1
cielo despejado	
árboles sin hojas	
muro de cemento	
puerta de hierro	5
mesa de madera	
vaso de cristal	
humo de tabaco	
taza de café	
hoja de papel	10
torre de palabras	
hoja de papel	
taza de café	
humo de tabaco	
vaso de cristal	15
mesa de madera	
puerta de hierro	
muro de cemento	
árboles sin hojas	
cielo despejado	20
astros de diamante	

(Eielson, 1976, p. 151).

LA DISPOSITIO

Al hablar de *dispositio* nos referimos a la forma en cómo está organizado el discurso. Para el caso de este poema, creemos que la *dispositio* se dispone sobre la base de tres segmentos, los cuales detallaremos a continuación:

- **Primer segmento:** Abarca la totalidad de la primera estrofa, desde el verso uno hasta el verso diez. En este segmento se realiza una enumeración que parte desde el firmamento hasta llegar a una hoja de papel. Lo llamamos, por ello, “primer inventario”.
- **Segundo segmento:** Este segmento abarca la totalidad del undécimo verso; en él se hace referencia tanto a las estrofas entre las que se encuentra como al poema en sí. Lo llamamos, por tanto, “el enlace entre inventarios”.
- **Tercer segmento:** Comprende desde el duodécimo verso hasta el número veintiuno; es decir, la totalidad de la última estrofa. En ella, la enumeración de la primera estrofa se invierte, por lo que el recorrido ahora se ejecuta desde la hoja de papel hasta el firmamento. Llamamos a este segmento “segundo inventario”.

Es aquí donde resulta necesario hablar del título del poema como paratexto que adelanta su sentido. El DLE (2021) define inventario en una primera acepción como “asiento de los bienes y demás cosas pertenecientes a una persona o comunidad, hecho con orden y precisión” (s/p); y luego como “papel o documento en que consta el inventario” (s/p). De esta manera, vemos que la primera acepción está relacionada con la acción de contabilizar de manera precisa una serie de objetos. Por otro lado, la segunda acepción hace referencia a la materialidad física sobre la que se realiza, lo que —como veremos— se condice de algún modo con el significado último del poema. Asimismo, es necesario destacar que la naturaleza formal y jurídica que implica la primera acepción se corresponde, de cierto modo, con la de los locutores, pues en el texto se identifica a un locutor no personaje y a un alocutario no representado⁶, los cuales le representan una descripción impersonal.

LA ELOCUTIO

Al hablar de la *elocutio*, nos referimos a la manera en que se maneja el lenguaje. Para ello, nos valdremos del concepto de campos figurativos. Uno de los que predominan en este poema es el de la metáfora. Así, el verso inicial del primer segmento está constituido por la frase nominal “astros de diamante”, la cual también compone el último verso del

⁶ Según Camilo Fernández Cozman (2009), en el texto poético pueden encontrarse dos tipos de interlocutores. El primero es el locutor; si existe alguna marca textual de la primera persona («yo» o «nosotros») estamos ante un locutor personaje; si no, hablamos de un locutor no personaje. El segundo interlocutor es conocido como alocutario; si existe alguna marca textual de la segunda persona («tú» o «ustedes»), estamos ante un alocutario representado; si no, lo que tenemos es un alocutario no representado.

tercer segmento. Esta es una metáfora de complemento preposicional en la que se caracteriza a las estrellas del firmamento con el brillo de los diamantes. Luego encontramos a la metáfora central del poema, el verso “torre de palabras”, que designa al conjunto de elementos inventariados del primer segmento y del segundo, pero, también, a la totalidad del poema como objeto representado. Es decir, en un primer momento de la lectura nos encontramos ante una enumeración que desciende desde el firmamento hasta un conjunto de palabras que se encuentran en una hoja de papel. A partir de aquí, se genera un segundo momento donde el verso “torre de palabras” empieza a designar un conjunto de significantes que comienzan a ser despojados de su significación⁷, puesto que ya no refieren a objetos del mundo “real”, sino que son tan solo palabras (versos) que se escriben dentro de una hoja de papel. De esta manera, este segundo momento es capaz de referirse tanto al tercer segmento del poema como a todo él, dado que finalmente cada verso que el lector advierta no es más que un objeto incapaz de transmitir la verdadera esencia del mundo real.

De tal modo, lo que finalmente genera “inventario” es que el lector se dé cuenta de la imposibilidad que presenta el lenguaje para referir exactamente la dimensión material del mundo diario o de transmitir la experiencia de este. Cada verso y cada palabra, por tanto, son despojados de su potencia semántica y devueltos a una suerte de condición pictórica dentro de la hoja. En este nivel, poco importa lo que quiere decir cada verso y sí, más bien, lo que nos está mostrando la disposición espacial que se forma de la unión de cada segmento en la hoja de papel (en este caso, una suerte de torre). De esta manera, podemos hablar de tres momentos en el recorrido de la lectura del poema. El primero es un nivel semántico que trata la relación entre significante y referente, y que abarca la lectura desde el primer hasta el segundo segmento. El segundo momento está se refiere a la lectura de la “torre de palabras” como simple reflejo textual en el que el enlace con el referente se muestra de alguna manera debilitado, pues la correspondencia entre significante y significado ha sido puesta de manifiesto y, por tanto, implícitamente cuestionada. Finalmente, en el tercer momento de lectura o, mejor dicho, de percepción visual, el significante ha sido totalmente despojado de significado, convirtiendo así a la palabra en un objeto material del mundo que tan solo ocupa un lugar gráfico y espacial

⁷ Padilla (2009) sugiere que dentro de la poesía escrita de Eielson hay poemas que pierden mucho valor al ser leídos solo tomando en cuenta los estándares tradicionales; este —al igual que el poema siguiente— sería uno de ellos.

en la hoja de papel. Se trata de un momento donde lo visual (fijar la mirada en la “torre” que forman los versos) se pone por encima del sentido de lo escrito, situación que convierte al segmento “torre de palabras” en una suerte de segundo (o verdadero) título del poema. De lo que se trata, en síntesis, es de dar cuenta de la materialidad (disposición) espacial de los versos en la hoja sobre la que se está leyendo el poema. Para ejemplificar lo expuesto, veamos los siguientes esquemas:

Primer momento de lectura: semántico

- **Primer segmento**
- **Segundo segmento**



Segundo momento de lectura: pérdida gradual de la relación entre significante y significado

- **Segundo segmento**
- **Tercer segmento**



Tercer momento de lectura: percepción visual, el poema como “torre” de palabras

- **(Segundo segmento): segundo (o verdadero) título**
- **Primer segmento**
- **Segundo segmento**
- **Tercer segmento**



Así, vemos que sin ser un poema caligramático a primera vista, “inventario” sigue dicha lógica poética al jugar con los diferentes órdenes de lectura (luego percepción ligada a un orden espacial) de los segmentos (*dispositio*) para revelar su sentido último, esto es, su verdadera significación: la desconfianza sobre la capacidad representacional del lenguaje. De esta manera, somos testigos de cómo la palabra escrita pierde de forma gradual su poder de significación (a partir del segundo momento de lectura) hasta transformarse solo un componente gráfico del texto.

De igual manera, no hay que dejar de lado el campo figurativo de la repetición como constructor del poema. Por ejemplo, la estructura de la frase nominal (sustantivo + preposición + complemento) es la que se repetirá en la totalidad de los versos generando —de este modo— no solo una cadencia rítmica similar en cada uno de ellos, sino también

una suerte de uniformidad visual producto de la estructura tripartita de dicha frase nominal. En ese orden, el campo de la repetición se suma como elemento fundamental para la construcción de la percepción visual (la figura de una torre) producida en el tercer momento de lectura, donde la forma del poema dice mucho más que el sentido de las palabras. Este campo será uno de los más usados en el siguiente poema que analizaremos.

3. RECURSOS RETÓRICOS, CONCIENCIA DEL ESPACIO Y SIGNIFICACIÓN EN “ESCULTURA DE PALABRAS PARA UNA PLAZA DE ROMA”

Habitación en Roma (1952) es la obra que sucede a *Tema y variaciones* (1950) y se trata de la decimotercera composición escrita de Jorge Eduardo Eielson. Para Padilla (2016), este poemario narra la crisis de un sujeto poético cuyo esquema de percepción ha sido fracturado. Por tal motivo, en muchos de sus textos, tanto el cuerpo como los objetos del mundo se deshacen y los poemas terminan en el canasto de la basura; finalmente, estos no se encargan de problematizar la utilidad de la poesía, sino la imposibilidad de la experiencia (Padilla, 2009). Ahora bien, al ser la composición que cierra el poemario, “Escultura de palabras para una plaza de Roma” es uno de los poemas en donde sucede todo lo antes mencionado. Leámoslo y procedamos con el análisis.

escultura de palabras para una plaza de Roma

Ce qui se montre est une vision de l'invisible
Anaxagore de clazomene

apareces	
y desapareces	
eres	
y no eres	
y eres nuevamente	5
eres todavía	
blanco y negro que no cesa	
y sólo existes	
porque te amo	
te amo	10
te amo	
escultura de palabras	15
escultura de palabras	
escultura de palabras	
escultura de palabras	

apareces	
y des apareces	20
dejando un hueco encendido	
entre la a y la s	
un vacío entre los labios	
una gota en la retina	
¿qué cosa eres	25
verso sin fin	
alineamiento fugaz	
de vocales y consonantes	
qué cosa eres	
macho y hembra confundidos	30
sol y luna en un instante?	
no empieza nunca	
no acaba nunca	
lo luminoso y lo oscuro	
no tienen barba ni senos	35
significa lo mismo	
el caballo de marco aurelio	
contro il logorio della vita moderna	
cynar	
a beautiful think is a jewel forever	40
entre un abrir y cerrar de ojos	
aparecen y desaparecen	
el efebo de villa adriana	
la decapitada de castelgandolfo	
la dentadura de marilyn monroe	45
terreno baldío en donde juegan	
niños verdosos y sin brazos	
nauseabundas criaturas	
arrastrando hasta la muerte	
un manto ensangrentado	50
un centelleante juguete	
que calcina	
apareces y desapareces	
¿no veré nunca	
nunca tus mil ojos claros	55
con mis dos ojos negros nunca	
tu cuerpo luminoso	
entre mis brazos oscuros?	
¿la luz hermafrodita que se asoma	
entre los pliegues del profeta	60
es quizás	
tu escultura de diamante	
que nos llama	
que nos llama	
que nos llama	65
desde alfa de centauro?	
apareces	
y desapareces	

eres y no eres	
sino sonido silencio sonido	70
silencio nuevamente	
sonido otra vez	
hormiguelo celeste	
blanco y negro que no cesa	
y sólo existes	75
porque te amo	
te amo	
te amo	
te amo	
te amo	80
te amo	
escultura de palabras	85
¿sabes tal vez que entre mis manos	
las letras de tu nombre que contienen	
el secreto de los astros	
son la misma	
miserable pelota de papel	90
que ahora arrojé en el canasto?	

(Eielson, 1976, p. 216).

LA DISPOSITIVO

Para realizar el análisis, debemos preguntarnos por el sentido del título. En primer lugar, la presencia de la palabra “escultura” se liga a la acción de esculpir o modelar una figura, es decir, da cuenta de un objeto que ha sido realizado por un sujeto, por un artista. En este caso, se trata de un objeto artístico que ha sido modelado a partir del material de las palabras. Ahora bien, esta “escultura de palabras”⁸ es dirigida hacia un elemento en particular: “una plaza de Roma”. Este último sintagma nos ofrece la imagen de un espacio perteneciente a una urbe famosa mundialmente: la ciudad italiana de Roma. Una plaza es un espacio amplio, una confluencia de calles a la que acude mucha gente; sin embargo, hay un cierto aire de melancolía en esta imagen, pues el acto de ofrecer una “escultura” a este lugar conlleva una especie de tinte ritual o un cierto aire de solemnidad. La imagen de un espacio abarrotado de personas es reemplazada por una imagen asociada a la

⁸ Esta frase bien podría considerarse como sinónima de “torre de palabras”, como señala Padilla (2016); sin embargo —como veremos— nosotros le conferimos un sentido más profundo a la frase “escultura de palabras”.

soledad, a la ceremonia y al silencio: desolación se apodera de la imagen. Para terminar con este punto, prestemos atención al epígrafe del poema: “*Ce qui se montre est une vision de l’invisible*”, frase de Anaxogane de Clemezone que puede traducirse como “lo que se muestra es una visión de lo invisible”. Esta especie de advertencia adelanta de alguna manera el sentido del poema: la imposibilidad que presenta la escritura para dar cuenta de lo real; dicho de otro modo, de que en realidad estamos asistiendo a un intento vano de representar lo irrepresentable. Dicho esto, pasemos a la segmentación del poema.

- **Primer segmento:** Abarca la totalidad de la primera estrofa y los primeros trece versos de la segunda, desde el verso uno hasta el verso treinta y uno (“sol y luna en un instante?”). Este segmento nos presenta a un hablante que se dirige a un receptor mientras señala el carácter problemático de la ontología de este último. Se desprende de la lectura una especie de frustración tras no poder asir ni conocer de manera definitiva la naturaleza, corporeidad o esencia de aquello a lo que se dirige. Finalmente, dentro del juego del aparecer y desaparecer, del ser y no ser, lo segundo gana; es decir, la ausencia. Por ello llamamos a este segmento “El conflicto entre la presencia y la ausencia”⁹.
- **Segundo segmento:** Corresponde desde el verso treinta y dos (“no empieza nunca”) hasta el cincuenta y dos (“que calcina”). En él, existe un discurrir contemplativo que configura, finalmente, un sujeto y un espacio. Llamamos a este segundo segmento “La creación del poema-escultura como ofrenda”.
- **Tercer segmento:** Comprende desde el verso cincuenta y tres (“apareces y desapareces”) hasta el verso ochenta y cinco (“escultura de palabras”). En este segmento, el hablante vuelve a dirigirse a un destinatario y señala, una vez más, la dificultad para ver, definir o aprehender la naturaleza de este último. Vale decir, se repite el conflicto entre ausencia y presencia. Por eso llamamos a este segmento “La reafirmación del conflicto entre la presencia y la ausencia”. En ese sentido, el texto parece estructurarse sobre la base de una suerte de circularidad o repetición.
- **Cuarto segmento:** Abarca desde el verso ochenta y seis (“¿sabes tal vez entre mis manos”) hasta el verso noventa y uno (“que ahora arrojó en el canasto”). Este

⁹ Jean Pierre Mendoza (2015) señala que una de las características del arte total que busca Eielson es “la capacidad de reconocer que lo presente en el poema es menos importante que lo ausente, lo que ha sido sacrificado” (p. 88).

segmento se nos revela como una especie de conclusión final¹⁰ en la que el hablante termina señalando la inutilidad de la escritura. Por eso, lo hemos titulado “la futilidad del escribir”. La parte final del poema parece echar luces sobre el sentido total del texto. En ese sentido, aquel destinatario que en un inicio nos parece confuso bien podría constituirse en el acto de escribir o, en todo caso, en la escritura misma, en el propio lenguaje. Al igual que en “inventario”, existe un momento en el recorrido de lectura (en este caso la parte final) que modifica de alguna manera el sentido total del texto. A este respecto, la “escultura de palabras” representa el objeto (poema) que se ha estado construyendo a lo largo de la lectura y que, finalmente, es desechado en el tacho de basura como objeto inútil. Bajo esta línea de lectura, analicemos la *elocutio*.

LA ELOCUTIO

Antes de comenzar con el análisis de la *elocutio*, es necesario advertir la presencia de los interlocutores del poema. En primer lugar, encontramos a un locutor personaje que se evidencia en el verso nueve: “porque (yo) te amo”. En segundo lugar, existe un alocutario representado desde el primer verso: “(tú) apareces”. Asimismo, el segundo segmento del poema pone de manifiesto el empleo de un locutor no personaje que se dirige a un alocutario no representado, impregnando a este pasaje de un cierto tono descriptivo. Luego, la presencia del locutor personaje y un alocutario representado vuelve a aparecer a partir del tercer hasta el último segmento. El locutor personaje se dirige al alocutario representado y se pregunta sobre su naturaleza ontológica e, incluso, suele haber momentos en los que el locutor interroga directamente al alocutario, pero —pese a todo— sin obtener respuesta. En todo caso, la relación entre los interlocutores parece ser más conflictiva que armónica. Expuesto lo anterior, detallemos los principales campos figurativos.

En el primer segmento, predominan los campos figurativos de la antítesis, la repetición y la elipsis. Los dos primeros versos constituyen una antítesis: “apareces/ y desapareces”; de igual manera los versos tres y cuatro: “eres/ y no eres”. La antítesis en los versos señalados tiene la función de indicar la tensión, el conflicto entre lo presente y

¹⁰ Se podría considerar que el poema presenta un cariz argumentativo. En tal sentido, el primer segmento de este poema vendría a ser el exordio; el segundo y tercer segmento la argumentación, y el cuarto segmento la peroración final.

la ausente, esa presencia que se materializa y se desmaterializa constantemente, y que a la vez afirma y cuestiona su naturaleza ontológica en el mundo. El campo de la repetición se manifiesta por medio de la figura del paralelismo en los siguientes versos: “y eres nuevamente/ eres todavía”, donde la repetición del verbo y de las estructuras adverbiales pareciera indicar el triunfo de la presencia, pero solo en un instante, puesto que la metáfora que sigue a estos versos derrumba nuevamente todo atisbo de concretización; nos referimos al verso “blanco y negro que no cesa”. Este “blanco y negro que no cesa” no se refiere a otra cosa que al proceso de escritura, ya que son las palabras que el sujeto escribe en la hoja de papel y que aparecen y desaparecen por el blanco de la hoja, por el silencio implícito que dicho espacio (donde no hay nada) genera. Más aún, la verdad ontológica solo se hace realidad en un plano emocional, es decir, en el plano de la experiencia que la representación no puede alcanzar; por ello, en la insistencia compulsiva del afecto por medio de la repetición del verso “te amo”, existe una suerte de ímpetu por asir la emoción, la experiencia verdadera. Sin embargo, el intento desenfrenado por materializar lo real finalmente es derrumbado por la imposibilidad del lenguaje para comunicarlo.

La repetición que sigue, “escultura de palabras”, pone de manifiesto la naturaleza material de los significantes, aquello que las palabras intentan representar, pero que en última instancia no pueden. Finalmente, estamos asistiendo a un apilamiento de elementos que no pueden ser más que eso: una escultura de palabras, un objeto que se ha construido a partir de la escritura y que el lector está volviendo a construir (y deconstruir) en el recorrido de lectura. Este segmento funciona bajo la lógica del poema anterior, esto es, una disposición caligramática en la que la totalidad de las palabras forman una suerte de materialidad sobre la hoja de papel: una suerte de escultura. La naturaleza material de la hoja se hace más evidente con los versos que siguen: “apareces/ y des apareces/ dejando un hueco encendido/ entre la a y la s/ un vacío entre los labios/ una gota en la retina”. En este fragmento, predomina un pensamiento elíptico. El blanco de la hoja se descubre través del juego espacial que rompe el esqueleto gramatical de la palabra “desapareces” por medio del espacio vacío entre las letras “s” y “a”. Este mecanismo es develado por el locutor del poema, que califica al espacio como un “hueco encendido”. Aquí funciona la metonimia, puesto que lo “encendido” está en lugar de la luz que, a la vez, representa lo visible, lo que es, lo que se dice; en otras palabras, el vacío (el silencio)

entre las letras no es inútil, sino que guarda algo dentro de sí, dice algo más luminoso y claro frente a lo que intenta decir con las palabras, con lo escrito, con lo representado.

Por último, el segmento cierra con un erotema, una interrogación retórica que no tiene contestación: “¿qué cosa eres/ verso sin fin/ alineamiento fugaz/ de vocales y consonantes/ qué cosa eres/ macho y hembra confundidos/ sol y luna en un instante?”. Nuevamente nos encontramos ante el señalamiento de la condición material de la escritura, pues estos versos no son más que un conjunto de vocales y consonantes, pero que intentan decir algo (o decir mucho); por ello, el pensamiento antitético intenta conjugar mediante la oposición¹¹ lo masculino y lo femenino. La tensión en este punto se vuelve a aparecer, puesto que se reconoce (o se intenta reconocer) el poder de comunicación de lo escrito, ese “verso sin fin” que, a pesar de todo, solo dura un instante. La aparente reconciliación antitética solo permite que la tensión entre escritura y silencio se incremente.

En el inicio del segundo segmento, continúa prevaleciendo el campo de la antítesis: “no empieza nunca/ no acaba nunca”. La estructura paralela resalta con mayor intensidad la naturaleza paradójica que implica el hecho de nunca terminar algo que no ha tenido inicio. De igual manera, los versos “lo luminoso y lo oscuro/ no tienen barba ni senos” concilian lo opuesto sobre la base de una neutralidad o vacío sexual. Un aspecto para tomar en cuenta en este segundo segmento es la desaparición del locutor personaje y del alocutario representado. El cambio con el anterior se hace evidente porque el primero termina en una interrogación, una clara ligazón comunicativa entre los interlocutores; en cambio, los primeros dos versos de esta sección comienzan sin ninguna marca del “yo” o del “tú” y se mantiene de esta manera hasta el verso cincuenta y cuatro (“apareces y desapareces”), comienzo del tercer segmento, en donde, como se ve, vuelven a aparecer los interlocutores. De este modo, se genera un cierto tono descriptivo, de enumeración. Existe en este segmento un discurrir del pensar de tinte contemplativo; por ello, los siguientes versos parecen manejarse de manera aislada o simultánea los unos de los otros. Es así que en primer lugar hallamos una oposición entre el poder y la grandeza frente a cotidiano y lo banal: “el caballo de marco aurelio/ contro il logorio della vita moderna/

¹¹ Camilo Fernández Cozman (1996) llama a esto “conciliación de los contrarios, la eliminación de las antonimias irreconciliables” (p. 76).

cynar”, donde la imagen escultórica que representa el poder divino del emperador romano se opone a la sencilla imagen del aperitivo italiano.

Luego, el verso “a beautiful think is a jewel forever”¹² parece sugerir la idea de que los pensamientos altos son los verdaderamente eternos. Por último, tenemos lo que podría constituir una escena de lenguaje: hay un sujeto que parpadea y entre cada movimiento ocular puede ver aparecer y desaparecer una serie de personajes: Marilyn Monroe, Antonietta Longo o Antínoo, todos ellos tornados en enmohecidas esculturas o confundidos con ellas por su belleza juvenil y sus cuerpos amputados (“niños verdosos y sin brazos”), cuya muerte es eternamente ligada a la violencia (“arrastrando hasta la muerte/ un manto ensangrentado”). En todo caso, los elementos textuales parecen ayudar a configurar mejor un sujeto, el locutor del poema, el cual contempla y medita sobre lo que creemos que se ha formado a partir de las referencias sobre el espacio urbano (Villa Adriana, Castelgandolfo): un terreno baldío, que bien podría ser una plaza cualquiera de Roma. La imagen que se configura es la de un sujeto que escribe frente a un lugar desolado (una plaza) y ofrece de manera casi ritual el producto de su trabajo: un poema, una escultura, un poema-ofrenda, una ofrenda-escultura.

En el tercer segmento, como hemos señalado anteriormente, vuelven a aparecer las marcas textuales del locutor personaje y del locutor representado. De igual modo, se apela a la estructura antitética (“apareces y desapareces”), pero esta vez es seguida por dos preguntas retóricas que abarcan, en conjunto, desde el verso cincuenta y cuatro hasta el verso sesenta y seis. El campo de la repetición se evidencia en los tres primeros versos de “¿no veré nunca/ nunca tus mil ojos claros/ con mis dos ojos negros nunca/tu cuerpo luminoso/ entre mis brazos oscuros?” mediante una suerte de anadiplosis que engancha los versos referidos por medio del adverbio “nunca”. De esta manera, la experiencia se pone en duda otra vez y el locutor comienza a caracterizarse con tintes disfóricos (brazos oscuros).

El componente sexual, que ya se asomaba en algunos versos del segmento anterior, es mucho más explícito en el segundo y último erotema de este segmento: “¿la luz hermafrodita que se asoma/ entre los pliegues del profeta/ es quizás/ tu escultura de diamante/ que nos llama/ que nos llama/ que nos llama/ desde alfa de centauro?”. “La luz

¹² El uso de distintos idiomas revela un cierto carácter ecléctico en el pensar del sujeto.

hermafrodita” vendría a constituirse en una especie de falo asociado a la divinidad (el profeta) que nos seduce a través de un hipnótico erotismo a unirnos con él por medio del falo/escultura que forma la triple repetición del verso tripartito “que nos llama”. Resulta curioso cómo este es el único pasaje del poema donde el locutor se vuelve plural y es convocado a reunirse en el Sistema Solar de alfa centauro, que bien podría asociarse a la trinidad (tres estrellas). La imagen es la del uno uniéndose con el todo en una especie de sopa primigenia donde lo individual se mezcla con lo colectivo, donde el ser se mezcla con el no ser y viceversa¹³.

Luego, los últimos versos del tercer segmento repiten casi por completo la estructura de la primera estrofa, aunque con unas cuantas y significativas variaciones. En primer lugar, se repiten las estructuras “apareces/ y desapareces” y “eres y no eres”, pero luego los versos que siguen son “sino sonido silencio sonido/ silencio nuevamente/ sonido otra vez/ hormiguelo celeste”. En lo primero que reparamos es en la presencia del campo de la repetición en la figura de la aliteración. La reiteración en los versos citados del fonema “s” le otorgan a todo el conjunto un ritmo que simula, a nuestro parecer, el del lápiz escribiendo sobre el papel; más aún, el carácter representacional de la escritura se revela por los espacios en blanco entre las palabras del verso setenta (“sino sonido silencio sonido”). Funciona aquí el mecanismo del primer segmento en el que el acto de escribir es representado mediante la palabra “sonido” (sonido de la escritura) y espacios que hacen de pausas en el fondo de la hoja en blanco (silencio). Los versos que completan el final del tercer segmento son los mismos que en la primera estrofa; es decir, nuevamente se nos da a entender que estamos asistiendo a la construcción de un conjunto de significantes que en realidad no dicen nada, y que no pueden ser otra cosa que una escultura de palabras, materialidad dentro de la hoja en blanco.

Por último, el cuarto segmento se presenta como una interrogación retórica en su totalidad. La referencia de la que hemos sido testigos del acto de escritura es evidente, pues el locutor señala: “¿sabes tal vez que entre mis manos/ las letras de tu nombre que contienen/ el secreto de los astros/ son la misma/ miserable pelota de papel/ que ahora arrojé en el canasto?”. Ese “ahora” es la clave del poema, el adverbio que finalmente

¹³ A esto tal vez se refiere Alex Morillo (2014) cuando dice que, para Eielson, “lo poético, en tanto un acto esencializador, y por eso mismo forjador de una visión, es la gran posibilidad de integrarse a un todo significante” (p. 46).

señala el tiempo presente de la escritura. Las letras que se escriben y que aparentan contener lo real, la verdad última (“el secreto de los astros”), en realidad no la tienen, ya que son solo apariencia, fantasía, un objeto sin valor (“miserable pelota de papel”) cuyo final no debe ser otro que la cesta de la basura. Así, hemos sido testigos del proceso de escritura del poema y ahora lo somos de su destrucción. Finalmente, el poema-ofrenda, ofrenda-escultura, no vale nada; el objeto construido no vale nada. El sujeto ya no tiene nada entre las manos y son solo él y la inmensa y desolada plaza.

4. CONCLUSIONES

En primer lugar, existe un momento en el recorrido de lectura de “inventario” y “escultura de palabras para una plaza de Roma” que sugiere al lector un cambio de percepción en el que se asuma lo que se está leyendo, o lo leído, como un objeto. En el caso del primer poema, esto sucede en el segundo segmento de la *dispositio*; en el caso del segundo, en el cuarto segmento. En ese sentido, la particularidad de los poemas estudiados es que se produce un cambio perceptual con profundas implicancias en la significación.

En segundo lugar, este cambio de percepción tiene como fin dar cuenta de la materialidad de lo que se escribe sobre el soporte físico, esto es, sobre la hoja de papel. De esta manera, se realiza una crítica a la capacidad representacional de la palabra escrita, puesto que en los poemas aquella es devuelta a una forma tipográfica y visual en el soporte de la hoja de papel y, además, es desprovista, por ende, de todo significado. A este respecto, se genera una conciencia metapoética que da cuenta del soporte físico que ocasiona la escritura, así como de la del espacio material sobre el que se efectúa dicho acto.

Por último, los recursos retóricos son sumamente importantes para la construcción del sentido semántico y figural de los poemas. Por tal motivo, los campos figurativos de la metáfora, la metonimia, la sinécdoque y la antítesis serán los principales constructores del sentido; mientras que la repetición y el silencio lo son de lo figural. Es decir, no podemos llamar de ninguna manera a estos poemas como caligramas, si bien siguen una lógica caligramática en algún momento de la lectura, porque su naturaleza visual solo se nos es revelada a través de la lectura tradicional. Es más, en el caso de “escultura de palabras para una plaza de Roma”, la revelación de la visualidad, que deviene en objetual, sirve para constatar, en última instancia, la inutilidad de la representación escrita pero

también de la representación artística, porque el poema/ objeto/ escultura/ofrenda es finalmente desechado en tanto entidad inútil. Esto es, la crítica de Eielson es en realidad mucho más profunda: es un cuestionamiento a la posibilidad de representación, vale decir, una crítica al poder y al ejercicio artístico.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBALADEJO, T. (1991). *Retórica*. Editorial Síntesis.

ARDUINI, S. (2000). *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*. Universidad de Murcia.

DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA (DLE) (2021). Inventario. <https://dle.rae.es/inventario>

EIELSON, J. E. (1976). *Poesía escrita*. Instituto Nacional de Cultura.

FERNÁNDEZ COZMAN, C. (1996). *Las huellas del aura*. Latinoamericana.

FERNÁNDEZ COZMAN, C. (2002). Para una nueva lectura de *Reinos*, de Jorge Eduardo Eielson. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 28(56), 239-244.

FERNÁNDEZ COZMAN, C. (2009). *Rodolfo Hinostroza y la poesía de los años sesenta*. Universidad de Ciencias y Humanidades.

MARTÍNEZ-FERNÁNDEZ, A. (1987). Consideraciones generales sobre la poesía visual en la Antigua Grecia. *Revista de Filología*, 6(6), 239-257.

MARTOS, M. (2016). La generación literaria peruana de los años cincuenta. *Escritura y Pensamiento*, 19(39), 235-264. <https://revistasinvestigacion.unmsm.edu.pe/index.php/letras/article/view/13726>

MEDINA, P. (2016). *El ojo de la palabra: primera muestra de arte y visualidad en la poesía peruana del siglo XX*. Biblioteca Nacional del Perú.

MEDINA, P. (2017). *Consciencia y representación del lenguaje en la obra de Jorge Eduardo Eielson*. [Tesis de maestría, Universidad Nacional Mayor de San Marcos]. Cybertesis-Repositorio de Tesis Digitales. <https://hdl.handle.net/20.500.12672/6590>

MENDOZA CHACÓN, J. P. (2015). Algunos rasgos de la poética de Jorge Eduardo Eielson a través de su obra ensayística, periodística y poética. *Escritura y Pensamiento*, 18(37), 79-104. <https://revistasinvestigacion.unmsm.edu.pe/index.php/letras/article/view/13689>

- MORILLO, A. (2010). La conciencia metapoética en un poema de Jorge Eduardo Eielson. *Revista Studium Veritatis*, 8(14), 279-288. <http://repositorio.ucss.edu.pe/handle/UCSS/402>
- MORILLO, A. (2014). Anudamientos desde el origen: el horizonte cultural precolombino en la visión poética de Jorge Eduardo Eielson. *Desde el Sur*, 6(1), 45-66. <https://revistas.cientifica.edu.pe/index.php/desdeelsur/article/view/17>
- PADILLA, J. I. (2009). *Materia y significación en las poéticas latinoamericanas del siglo XX: vanguardias, Noigandres y Jorge Eduardo Eielson* [Tesis doctoral, Princeton University].
- PADILLA, J. I. (2016). Eielson post-simbólico/Escultura de palabras, en Sandro Chiri & Javier de Taboada (eds.), *Palabra, color, imagen y materia en la obra de Jorge Eduardo Eielson* (pp. 159-166). Casa de la Literatura Peruana/Animal de invierno.
- SUAREZ, N. (2011). *Hacia una lectura del Poema Visual Figurativo* [Tesis de doctorado, Arizona State University]. ASU Digital Repository. <https://repository.asu.edu/items/14436>
- TALLEDO GAMARRA, L. K. (2009). *Manifestación de la crisis de sentido en el hombre moderno en Noche oscura del cuerpo de Jorge Eduardo Eielson* [Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Mayor de San Marcos]. Cybertesis-Repositorio de Tesis Digitales. <https://hdl.handle.net/20.500.12672/595>
- TARAZONA, E. (2004). *La poética visual de Jorge Eielson*. Drama Ediciones.