

LA LENGUA POETICA DE LOS CINCUENTA

Alberto Escobar

A Helen O. de Salazar Bondy

Casi por azar, tuve la suerte de asistir –como profesor visitante– al Departamento de Estudios Hispánicos en la Universidad de Puerto Rico, recinto de Río Piedras, y gozar de la visión del Contemplado, como lo designó el poeta Salinas. He vuelto a la Isla varias veces y mis memorias se esparcen por el Yunque, Luquillo y las palmeras, mientras que mis afectos se extravían rememorando a los amigos ausentes, perdidos en el curso del tiempo y de la vida.

Conservo un libro de Jorge Guillén a quién conocí durante mi primera estada en Río Piedras: *Lenguaje y Poesía*, en cuyo Apéndice se ocupa de la generación que estaba representada por García Lorca, Picasso, Falla y Juan Ramón Jiménez, los integrantes de la generación que vivió y escribió en España entre 1920 y 1936 ¿Hace falta que anticipe mi deseo de escribir las notas aplicables al *lenguaje de poema* de mi generación?

La *Poesía escrita* de Jorge E. Eielson (1966, Lima) ha permitido conocer con más precisión la ficha bibliográfica del

célebre escritor. Hasta entonces y dada la larga permanencia de Eielson en Europa, había sido difícil hurgar los pasos de su obra, la que en parte había sido difundida a través de diarios, revistas y periódicos, que no tenían por función primordial, la publicación de poemas. Tanto es así que años antes, cuando circuló 'Vuelta a la otra margen' (1970, Lima), compilado por M. Lauer y A. Oquendo en los fondos de la antigua Casa de la Cultura, los seis poetas recogidos por los antólogos conformaban una estupenda selección, en la cual el brillo de los textos de Eielson no era menos apreciado que los otros escritores.

En esa ocasión los críticos agradecieron a Luis Delboy por haber cedido parte de su material de datos bibliográficos, que se originó para otro proyecto diverso, propio de Delboy. En 1973, con útil prólogo de Julio Ortega, la lista de Moro, Oquendo de Amat, Martín Adán, Westphalen, Eielson y Chariarse, se incrementó con nombres como Raúl Deustua y Javier Sologuren, y el libro figuró con otro título 'Surrealistas & otros peruanos insulares' en la colección Ocnos de Barcelona. Con cara al público internacional que apreciaba la convergencia y la intensidad de tales merecimientos, y empezó la segunda experiencia de la celebrada antología.

Poesía escrita figura con útil informe avalado por la solvencia de Rodríguez Rea, quien lidia con la posible ambigüedad que podría generarse en este repentino desborde de información, a riesgo de confundir los años de escritura con años de publicaciones iniciales, o de ediciones ulteriores o con el inventario de republicaciones de los textos, total o parcial, correcciones, ampliaciones etc.

Para los fines de este trabajo, usaré el texto de (1976), pero cotejándolo con la edc. de 'Canción y Muerte de Rolando' 2. edc. de la Rama Florida (1959) y 'Reinos', tanto en la 1.edc. como separata de la revista 'Historia' N° 9 (1945, Enero-Marzo) que consta solamente de nueve poemas; y de la 2da. edc. y definitiva, editada por Clepsidra (1973, Lima) que

aumentará a dieciséis los textos contenidos en dicho libro. Tanto esa edición, como el prólogo y la responsabilidad editorial de 'Poesía escrita', son obra feliz de Ricardo Silva Santisteban, y merece reconocimiento por su real valía.

La versión de 'Rolando' hecha pública por 'Mercurio Peruano' N° 207 (1944, Lima, pp. 347-352) motivó años más tarde, una extensa nota de César Angeles Caballero en 'Mar del Sur' N° 17 (1951, Lima, pp. 74-77). Con ella el autor de la nota se propuso explicar y realzar la manera como el poeta había escrito su hermosa composición, ligándola al poema de gesta francés 'La canción de Rolando' -La Chanson de Roland-. Tal empeño merece al comentarista elogio y admiración y trata de explicar las fuentes del cantar medioeval francés, los documentos y antecedentes históricos, así como los nombres de los personajes involucrados en la historia legendaria, y que aparecen también en la poesía de J. Eielson. Con buen sentido apunta el autor de la nota que el título del poema del peruano, al insertar la palabra 'muerte', deriva el campo semántico del conjunto, pues éste exaltará la del héroe, llorado por los suyos y por quienes conocieron de su valor y sus credos.

Los dos primeros períodos de esta prosa poemática trazan la composición del lugar. La voz del relator ilustra sobre las cualidades del héroe y la circunstancia visible, a tenor del recuento.

1. Dulce Rolando, crecido y muerto sobre la yerba de los corazones, con esplendor de hierro y poma de sueño: santa es tu canción, sabida de Dios y de Eliseo.
2. Luciente copa del cielo se oscurece sobre tu bronca cabeza. Escuchas a Oliveros tras de las cercas, donde su voz, ya derramada, corre cual victorioso vino. Estás tan abandonado sin su voz que aún ya muerto le obedeces. Y sangras solidario.

En el caso primero repárese en la calificación atribuida al héroe: Dulce/crecido y muerto sobre la hierba de los corazones/ con esplendor de hierro y poma de sueño/ santa es tu canción. En el caso segundo, el paisaje se oscurece por contaminación y la voz ya derramada corre cual *victorioso vino* y el héroe *sangra solidario*

3. En el límite de Francia, aquellas casas de provincial amor, dulces casas que sirvieran de espejuelos a la vida, en las rojas comarcas abiertas a los ríos y al perdón divino, aquel crimen confundía a los pastores, aquel incendio sarraceno que nevara de muertos los hogares.
4. De aquella áurea emboscada de torres y de sol, el polvo era lo único visible, el polvo.

A pesar de los cambios allegados por los hombres, el papel del polvo material instituye un significado de esencia. Además repárese en el ejemplo 3, la reiteración que a distancia regular provocan ciertas palabras (*casas, aquel*), y los enlaces asintéticos de las proposiciones, en particular. Es también el momento para distinguir el carácter de algunas figuras semánticas usadas por Eielson, que se definen por su discordancia entre miembros de la oración y diferencian en su sentido primitivo y los sentidos derivados. Véase Lausberg (1949 § 39).

Una unidad mayor se construye con los tres períodos que siguen. En la primera quisiera relieves ‘en la oscura diestra de Marsil aquel oro hubo de hacerse interminable espada’.

En esta unidad, en contraste con elementos ya encontrados aparece erguida y ensoñada la figura de Rolando, destacándose frente al espacio físico:

6. En la mañana tu cuerpo era alto y limpio como el mar, pero luego un musgo negrísimo lo ocultaba y por entre su pesado oleaje, a instantes, sólo tu frente aparecía.

7. Un viento de la noche te agolpaba en el granito, ya sin Durandal, sin vida, sin modales, eterno en Roncesvalles.

Esta vez el *tiempo* (de la mañana a la noche, del aquí al mundo, eterno en Roncesvalles y en el orbe). Por eso se escucha la resonancia de la tradición que proyecta y transfiere el clima en el cuerpo del tiempo-vivido y no-vivido. Tiene impacto la repetición de 'sin' por tres casos reiterativos (ya sin-, sin..., sin...). Y acumulativo.

Es posible postular que el discurso poético fluye en dos niveles de manifestación: uno, que desplaza el diálogo con Rolando preguntándole o informándole sobre la situación existencial; y otro, que es la voz del relato, pero en ocasiones, como una escena teatral, en *apartes*, desborda los ejes que la confinan y es marcado en la escritura con signos de apertura y cierre de paréntesis. Tal ocurre en tres momentos a lo largo del poema, los cuales son:

(Hay una voz que llora, que no pertenece a nadie, que embalsama las piedras, que abandona el mundo en una violenta flor y deja su recuerdo zozobrando como un yelmo entre la yerba).

(Brumoso auriga y luz vetusta, a la muerte del corcel quedó, su hermosa barca abandonada por un río de aceite, y en medio de su figura, como una soñadora antorcha, Rolando).

(Rolando conducido por el mar perdió su casco. De su casco quedó un brillo, de ese brillo el sol).

Parece entonces que se escuchara la versión intemporal –repetida por generaciones– como testimonio del paso vivo de Rolando, horadando el tiempo de la historia humana y del poema, creando especies de ámbitos internos y eslabonados.

A través de los párrafos aludidos, vamos a subrayar algunas formas del lenguaje usadas por el poeta:

De lo alto de tu frente ríos de sangre caen, oh
melodía de tus vasos heridos. De tu cepo libre, el
corazón, el amoroso halcón se cierra sobre el cielo.

Entonces cual la noche, Ganelón sobre su negra
espada lloró con la penuria de saberse rey de
tanta muerte.

p. 48

En el caso primero, queremos observar que la música (ritmada) conjuga cursos marcados entre acentos; y, lo que es más importante, el carácter liberador de las figuras: de tu cepo libre/ el corazón, el amoroso halcón /se cierra sobre el cielo.

Quizá también pueda advertirse el paralelismo de esta construcción con la inmediatamente precedente:

De lo alto de tu frente-ríos de sangre caen, oh
melodía de tus vasos heridos.

No es inoportuno guiar el análisis, a fin de contrastar que en el verso primero domina un movimiento de arriba para abajo (alto - caen), y en el que le sigue, el movimiento es al revés, de abajo hacia arriba (halcón - cielo), adensándose la fuerza de la acción con el uso 'se cierra sobre el cielo'. Pero la construcción es paralela en lo formal, se enarca en lo semántico con distinto y adverso sentido de los movimientos, en los desplazamientos. Aparentemente subyuga el matiz de cautiverio frente a la inusitada ascensión del pájaro, la visualización del verbo *cerrarse*, y el horizonte abierto: el cielo infinito.

Otro caso de contraste evidente se da en el período que hemos copiado en segundo lugar:

Entonces cual la noche, Ganelón sobre su negra
espada lloró con la penuria de saberse rey de
tanta muerte.

Esta vez pasando por alto la marca cromática del 'negro', véase la gradación climática ascendente de 'la penuria de saberse rey de tanta muerte'. Es obvio que la selección léxica encubre el papel del *destino* además de la diversidad de vocablos, se cuela en la perturbación emotiva y afectiva. Pero en uno y otro caso estamos ante recursos con significado que nacen y se consolidan en la forma verbal, ajustada para dar paso a la urgencia expresiva del poeta y del tema.

La secuencia de los períodos siguientes exhibe la actitud que articula, al mismo tiempo, al ciervo como portador del sueño del héroe, y no oculta su herida mortal. Miremos atentamente de qué manera es relatada la situación que atañe a Rolando:

Pues quedaba aún tu nunca herida, ardiendo como una lámpara de miel

Antes de detenerme en la peculiaridad del tipo sintáctico, quiero insistir en las marcas más destacadas de algunos términos:

quedaba,/ aún,/ tu nuca herida,/ ardiendo como una lámpara de miel.

Podría suponerse que el aspecto imperfectivo de la acción verbal de 'queda-ba', enfatizado por el sentido de 'aún', se concilian y refuerzan; y, del modo, que, 'ardiendo' está más cerca, es decir con ligamen más directo con 'como lámpara de miel', toda vez que el miembro mayor se ha formado sobre la figura:

'ardiendo como una lámpara de miel'

en lo que el gerundio predica sobre 'tu nuca herida', en virtud de integrar con

'quedaba aún ardiendo,
separada por la interpolación de

'tu nuca herida'

Es así como se impone la fuerza de la unidad del verso, que se extiende y cubre las aparentes distancias y fisuras entre los miembros del período, el cual refulge por todas sus partes, del comienzo al final, saltando sobre las distancias de la gramática y el sentido usual, pues la 'lámpara' no es de *hiel*, y la alegoría se ha servido del paladeo de un juego verbal: que va del dolor simple hacia el esplendor imaginado en *miel*.

Los tres siguientes períodos o párrafos son un caso ilustrativo de análisis del lenguaje poético del primer Eielson. Insistimos en que se advierta la intensidad que fluye del manejo lingüístico del poeta. Este insufla un intercambio de ritmos frasales, que intentan crear, para luego romper, la melodía que emerge del temple de la lectura. Pero la búsqueda de vocablos usuales o escogidos con cautela, o usados en formas distintas de la primitiva o de las más conocidas, aparece como si fuera un don, con el que el autor edifica una imagen visible, construida y dependiente de las palabras, de su contenido y posición, dentro de la frase o la unidad mayor, y el esquema de acentuación. Pues bien, la composición así lograda se enfrenta a nuestro bagaje o experiencia intelectual, que permite, al lector que somos, re-construir, re-vivir una visión de la sonoridad, ritmos, relaciones, colores y desordenar y rehacer los textos y las lecturas intertextuales, a través de las evocaciones, sentimientos, sorpresas, rechazos, que a la postre son una frontal apelación a los intersticios de nuestro sentido lírico, elegíaco y estético.

- 16 Luego, desde el crepúsculo nacía una larga flor, una avenida embrujada, sembrada de ruinosos capiteles, de ángeles de tumbas rezumando el mediodía.
- 17 Así tendido, entonces, a media luz del cielo, parecías baldeado por una lenta canción. Tu cabeza recibía toda la gloria de Dios en una viva, relumbrante corola de muerte. De tus espuelas subía una última música, cansada.

18 Y sobre toda aquella salvia empurpurada se irguió la gloria armada de un reluciente cuerpo, pronta a confundirse entre columnas y bóvedas, bajo verdes bronce cargados de melancolía.

p. 49

En el caso inicial, vale la pena detenerse en la vecindad de: *luego, desde el crepúsculo.*

Luego funciona como una cortina que denota *tiempo* (conjunction consecutiva). También marca *espacio*, es decir, lo demarca. Así en el periodo que nos ocupa, *desde* apunta a resaltar el comienzo de la acción que desarrolla la proposición: 'desde el crepúsculo nacía una larga flor'. Con lo cual se ha abierto la *perspectiva* como el rasgo más saltante de este período, y que terminará caracterizándolo. En efecto, miremos como prosigue: 'una avenida embrujada', 'sembrada de ruinosos capiteles', 'de angeles de tumbas rezumando mediodía'. La ilación y el contagio producen que *larga flor, avenida embrujada, ruinosos capiteles, ángeles de tumbas*, desemboquen en la luminosidad del mediodía, toda vez —repárese— que se viene desde el crepúsculo.

En el párrafo inmediato, creemos estar ante otro recurso sintáctico. Este genera un haz de matices, sobre los cuales quisiéramos llamar la atención, y, por un momento, echar luz sobre ellos:

Así tendido, entonces,/ a media luz del cielo,
parecías baldeado por una lenta canción.//
Tu cabeza recibía toda la gloria de Dios en una viva,
relumbrante corola de muerte.//
De tus espuelas subía una última música,/ cansada.//

El cuerpo del héroe está tendido, no sólo a media luz, sino que analógicamente, a medio camino del cielo; mientras que parece *baldeado*, uso excelente que junta la acción en superficie, el sujeto paciente, invadido lentamente por la melodía de la canción. La proposición que sigue rompe el ritmo y corre

sin detenerse en pausas, salvo un poco entre dos calificativos. Al final 'de tus espuela subía una última música, cansada', quizá haya que marcar pausa antes de cansada; en especial porque el esquema general del periodo o párrafo que hemos imaginado hasta aquí, ha sido uno que se caracteriza por la *lentitud presentativa*, como efecto de los enlaces asindéticos y la rotura del ritmo prosario, y por la alternancia de miembros extensos y cortos.

Por fin en el párrafo siguiente, esta vez divisamos sobre el terreno (plano) horizontal, cómo se yergue, (emerge) la figura reluciente del cuerpo, pronto a confundirse entre columnas y bóvedas, y, esta vez, el ritmo frasal es casi equilibrado, casi simétrico, amoroso y nostálgico, como las formas, colores y luces.

En la separata del N° 9 de *Historia*, revista fundada y dirigida por Jorge Basadre de 1939 a 1945, y que auspició 7 separatas, apareció en una de ellas una selección de *Reinos* en 1945. No puedo compartir con Oviedo el calificativo con que juzga la revista de Basadre como "oscura revista dedicada a la historia, y no a la literatura" (*Escrito al Margen*. México D.F. 1977, p. 202).

La selección de *Reinos* publicada por la revista *Historia* ofrecía nueve poemas: 1. Parque para un hombre dormido, 2. Oda al invierno, 3. Librería enterrada, 4. A un ciervo otra vez herido, 5. En la tumba de Ravel, 6. Reino primero, 7. Nocturno terrenal, 8. Piano de otro mundo, y 9. Los jóvenes sabios en invierno.

En la edición de *Reinos* 1973, cuidada por Armando Rojas y Ricardo Silva Santisteban, aparecen en este orden 16 poemas: 1. Reino primero, 2. Parque para un hombre dormido, 3. Tumba de Ravel, 4. Poesía en la casa entre los pinos, 5. Piano de otro mundo, 6. El cielo, 7. Un ciervo otra vez herido, 8. Los jóvenes sabios en invierno, 9. Librería enterrada, 10. Nocturno terrenal, 11. Genitales bajo el vino, 12. Oda

al invierno, 13. Poesía, 14. Esposa sepultada, 15. Príncipe del olvido, 16. Ultimo reino.

Para los asuntos que vamos a tratar, quisiera invocar la opinión de un maestro de la Escuela de Praga. Mukarovsky dice: "it is now time to ask how classicism treats the set of devices furnished to it by the system of the language, that is, how it treats the internal structure of language. Let us again start with the direct testimony of those who have experienced classicism directly. Here again, Buffon is extremely instructive: 'Style is but the order and rhythm (mouvement) imposed by the author on his thoughts. If he pulls them together closely, the style will be firmer, stronger, and more exact; if, however, his trend of thought is slow and if it is held together by accidental relationships of the words, no matter how select the latter, the style will be splintered, too relaxed, and draggind'".

"Even a cursory analysis reveals that these statements point to the sentence as the major center of interest of classicism, as the linguistic element which maintains the semantic continuity, the sentence not only as a grammatical unit, but also as a unit of meaning, rhythm, intonation, and euphony". (*A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure and Style*. Selected and translated from the original Czech by Paul L. Garvin Georgetown University Press. 1964 pp.57-58).

Al leer "Parque para un hombre dormido" podemos percibir algunos rasgos del estilo de Eielson en *Reinos*. Importa reparar en las proposiciones que conforman los versos, que no son solamente unidades gramaticales, sino al mismo tiempo, oraciones o parte de oraciones que operan como una unidad, y que sostienen, impulsan o retardan el flujo del orden, el ritmo y el esquema entonacional. Véase en seguida:

En los versos 1 y 2, el primero se proyecta sobre el segundo, y ambos reclaman la atención del enunciador:

1. Cerebro de la noche, ojo dorado
2. De cascabel que tiembles en el pino, escuchad:
3. Yo soy el que llora y escribe en el invierno

Estas construcciones están constituidas por un proceso de modificación, que se cumple a través de una base: 'Cerebro...', 'ojo' sobre las que inciden los modificadores: 'de la noche', 'dorado de cascabel que tiembles en el pino'. El enunciador dice en el verso 3 'yo soy el que escribe'. De los versos 4 al 9 se muestran los elementos vistos en la memoria del enunciador y en la acción o teatro del poema. A saber 'palomas' 'gradas' 'memoria' 'cabeza' 'moradas de piedra' 'plumas'. En el verso 7 dice el enunciador aún caído mueve el 'hacha de la lluvia', y frutos y hojas 'hiélanse a mi golpe'. En el verso 10 se representa o se relabora una historia bíblica 'labro los astros a mi lado' y en la mesa de las tierras del poema que rueda entre los muertos y 'los corona'. Los versos 15 a 17 trazan una imagen que mezcla la sombra y la gloria del poeta, que se postra en el césped en los dioses abrasado.

La historia concluye, el poeta ama este cráneo en su ceniza como al mundo, donde vela la estatua que se tiende, oscuro y sin amor sobre la hierba.

El poema siguiente 'Esposa sepultada' nos permite una lectura casi corrida, del comienzo al final. Lo más saltante lo constituye la repartición de cada uno de los versos en dos partes:

1. Encerrado en tu sombra, / en tu santa sombra
2. Con el agua en las rodillas, / te pregunto
3. Es el peso del manzano, / claveteado de estrellas,
4. Sobre mi corazón oscuro, /o eres tú, cabeza
5. Fugitiva de las horas, / novia mía enterrada,
6. La que arrastras / tu cabellera incesante
7. Como una botella rota, / por entre mi sangre?
8. Yo no sé, señora mía, / luto de mi amor,
9. Si eres tú la que reinas / sobre tanta ceniza,

10. O si es sólo tu sombra, / tu velo de novia en el aire,
11. –Poblando de perlas, naves / y calaveras–
12. El que inunda mi alcoba, / igual que un océano.

De modo que el flujo rítmico corre del verso 1 al verso décimo segundo de manera ininterrumpida. Esta bipartición resalta la presencia tenue, casi inmaterial de los objetos o cualidades de los mismos:

Encerrado en tu sombra / en tu santa sombra,

La heterogeneidad de las palabras y su contraste repentino y agudo:

Botella rota / por entre mi sangre

O los versos finales del poema:

–Poblando de perlas, naves y calaveras–
El que inunda mi alcoba, igual que un océano.

La misma lectura discurre sobre un esquema acentual que pone de relieve la sensualidad y la plasticidad del hacerse la figura musical de la palabra poética.

Los estudiosos y los lectores de la poesía escrita de Jorge Eduardo Eielson tienen ante sí, el testimonio desgarrado y honesto de un gran creador: su voluntad de silencio y el horizonte de otras bellas artes.