

La esperanza sublime de la muerte:
La *elocutio* metatanática de *Poema* (1958)
de Carlos Germán Belli

César Félix Sánchez Martínez

<https://orcid.org/0000-0002-0549-5685>

Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa, Perú

csanchezmar@unsa.edu.pe

RESUMEN

A partir del estudio de la *elocutio* de *Poema*, de Carlos Germán Belli, expresada en un conjunto de desvíos lingüísticos tan peculiares que han llevado a hablar de la «extraña índole» de su poesía, se descubre en este artículo una *etimología espiritual* asociada, tanto en el plano de la expresión como en el del contenido y en todos los niveles de la lengua, a la tradición filosófica clásica. Esta asociación revela al poema como una totalidad consumada donde se da una absoluta correspondencia entre la expresión lingüística y los sentidos metafísicos.

Palabras clave: Carlos Germán Belli, *elocutio*, estilística, retórica, metafísica clásica



The Sublime Hope for Death: The Metathanatic *Elocutio* in *Poema* (1958) by Carlos Germán Belli

ABSTRACT

When studying *elocutio* in *Poema*, a poetry piece by Carlos Germán Belli, expressed in numerous linguistic écartés so peculiar that many have signaled its ‘strange condition’, it can be found a *spiritual etymology* associated with Classical philosophical tradition in expression as well as in content, and also in all linguistic dimensions. Such a link reveals the poem as a consummated totality, in which an absolute correspondence exists between linguistic expression and metaphysical sense.

Keywords: Carlos Germán Belli, *elocutio*, stylistics, rhetoric, classical metaphysics

1. INTRODUCCIÓN: LA EXTRAÑA ÍNDOLE DE LA POESÍA DE BELLI

Carlos Germán Belli (n. 1927) es quizás el último poeta vivo en el Perú cuya obra es unánimemente reconocida como *clásica*, en el sentido de un modelo indiscutible en la producción poética peruana del siglo XX, de por sí colmada de figuras muy significativas.

Cabe señalar, sin embargo, que no siempre fue así. Luis Alberto Sánchez, patriarca de la historiografía literaria peruana —aunque también famoso por su «arcaísmo teórico [al que] se agrega un reiterado descuido en cuanto a la rigurosidad del dato [...] y una arbitrariedad valorativa con frecuencia irritante» (García Bedoya 2004: 16-17)— se refería «al bodeleriano y sartriano Carlos Germán Belli (1927) cuya poesía está hecha de prosaísmos deliberados, blasfemias bien medidas, diatribas de intelectual estirpe, paradojas y voluntaria basura» (Sánchez 1974: 167).

Incluso un crítico premunido de un bagaje teórico mucho más profundo y de una penetración muy singular, como Antonio Cornejo Polar (1980), manifiesta cierta perplejidad ante el lenguaje belliniano:

La poesía de Carlos Germán Belli [...] se define por una curiosa mezcla de lenguaje y formas arcaicas con significados y perspectivas de exacta contemporaneidad. Ciertamente las proporciones de esta combinación no son siempre las mismas (a veces se complica además por la acción en el mismo estrato lingüístico de arcaísmos cultos y vulgarismos del lenguaje cotidiano) pero, en todo caso, la norma básica de la poesía de Belli es su heterogeneidad y desarmonía internas (155).

Antonio Cornejo Polar sostiene que «[n]aturalmente hay fuentes y motivaciones que pueden explicar la extraña índole de la obra de Belli», aunque no las señala, prefiriendo centrarse en el «más importante [...] sesgo crítico» al lenguaje mismo, que corroe las bases idiomáticas y sus codificaciones poéticas y que, al final, acaba resolviéndose «en parodia y sarcasmo» (155).

Al margen de sus significados, asociados, según Antonio Cornejo Polar, «al sufrimiento, a la frustración y a la deshumanización que la sociedad impone al individuo» (156), la poesía de Belli representaría la cumbre y la autodestrucción de la poesía pura: «la articulación crítica más aguda de la poesía pura y tal vez como la instancia final de su proceso histórico» (156).

Sin embargo, la constatación de su «extraña índole» y las múltiples incomprendiones o vacíos hermenéuticos iniciales respecto a sus «fuentes y motivaciones» no fue obstáculo a una recepción inicial entusiasta, incluso por un número no desdeñable de críticos que, muchas veces sin una mayor profundización teórica, reconocían intuitivamente el valor de su obra, como ocurre casi siempre con los grandes poetas que alcanzan a tocar la *mousiké*, «la actividad preconsciente del espíritu en sus fuentes vivas», suerte de *habitus* innato de la poesía (Maritain 2004: 152).

En una reseña a *El pesapalabras: Carlos Germán Belli ante la crítica*, volumen editado por Miguel Ángel Zapata en 1994 y que es uno de los más significativos ejercicios de síntesis y balance definitivos de la mirada crítica a su obra, Jorge Cornejo Polar (1996) resume los avatares de este ejercicio, señalando un arco analítico que va «desde sus inicios a fines de los cincuentas (cuando los textos

críticos eran a menudo registro desconcertado de una voz insólita) hasta los tiempos actuales, en que abundan más bien los análisis sistemáticos, las hipótesis novedosas, las valoraciones de conjunto» (624).

Si bien es cierto que ya no se encuentran juicios semejantes a las peregrinas calificaciones de Luis Alberto Sánchez, parece que tampoco se ha intentado mucho analizar las fuentes y motivaciones radicales de la obra de Belli y de su «extraña índole», ejercicio que requeriría tanto una profundización metatextual como no abandonar la conciencia de las peculiaridades lingüísticas tan esenciales a su poesía¹.

Quizá la relativa escasez de este tipo de intentos subyazga en un cierto olvido por parte de la crítica nacional, tanto de la dimensión lingüística del texto como de la posibilidad de una interpretación trascendente y óptica, cosa paradójica si se tiene en cuenta la perpetua veta metafísica de la poesía peruana que, desde Diego de Hojeda hasta Enrique Verástegui, no deja de manifestarse con intensidad, no solo en cuanto tensión hacia lo divino, sino también como expresión de los conceptos metafísicos fundamentales, en palabras de Heidegger (2007): mundo, soledad y finitud (27-30).

Una excepción notable en este posible desfase entre prácticas poéticas y crítica es la interpretación de Ricardo González-Vigil (2004), que reconoce y enfatiza, a diferencia de otros estudiosos, la huella metafísica en la obra de Belli: «Belli ha evolucionado de la crítica sociopolítica a la problematización claramente metafísica

¹ Como una muestra de la relativa escasez de estos intentos en las visiones de conjunto de la poética belliniana, destaca la síntesis bastante exacta realizada por Ricardo González-Vigil (2006): «La riqueza connotativa de esa convergencia ha sido abordada por los comentaristas desde diversas perspectivas: símbolo de la alienación, de la angustia existencial, de la «decadencia» de Occidente, de la desintegración en el arte moderno, del legado «colonial» con sus formas cultistas y engolosinamiento verbal, etc.» (48). Significativamente, no ha habido entre los comentaristas una mayor referencia a la estrecha vinculación entre una *radix* ontológica profunda y la «extraña índole» de las elecciones lingüísticas del poeta, más allá de algunas intuiciones sobre su proyección filosófica por un lado, y, por otro, análisis métricos y rítmicos que a veces vacilan a la hora de incursionar en interpretaciones ontológicas.

con resonancias filosóficas (platónicas, nihilistas o existencialistas) y, sobre todo, religiosas (de filiación católica)» (156)².

Conviene, entonces, intentar un análisis desde una perspectiva teórica que no solo no olvide la condición lingüística del texto en aras de una interpretación de «contenidos» metafísicos, sino que *vaya* en pos de ellos al lenguaje mismo, en su condición de dimensión expresiva del habla del sujeto, en cuyas distintivas desviaciones fonológicas, sintácticas y semánticas pueda hallarse una *etimología espiritual* en palabras de Spitzer. Así, convendrá, para una aproximación radical a la poesía belliana, volvernos hacia la estilística y la retórica. Para tal efecto nos circunscribiremos a analizar la *elocutio* de *Poema*, uno de sus textos más famosos y una de las muestras primigenias de su estilo, perteneciente a su primer libro *Poemas* (1958).

En el siguiente acápite, se procurará ofrecer una justificación teórica de esta elección metodológica.

Estilística y *elocutio*

La legitimidad de toda estilística se encuentra en la posibilidad de una interpretación que *vaya* más allá del lenguaje literario pero que parta del lenguaje literario. Esta interpretación deberá llevarnos a lo que Leo Spitzer llama «centros de excitación espiritual» que capturen el *habla* íntima, previa a toda escritura, del poeta. El medio más idóneo es

leer y leer con atención alerta para las formas que sorprendan con su lenguaje. Si se reúnen varias de estas observaciones lingüísticas, será posible seguramente reducirlas a común denominador y determinar entonces su relación con lo psíquico. Más aún: se podrán relacionar adecuadamente con la arquitectura de la obra, con su proceso de elaboración y hasta con la visión del mundo que le sea propia (Spitzer 1942: 94).

² En lo que respecta a críticos más recientes, el estudio de Elio Vélez Marquina (2002) constituye otra feliz excepción, no solo en cuanto a la preocupación por los aspectos lingüísticos de un texto posterior de Belli, en este caso, por la métrica y la rítmica del poema *Vamos rápido a tu reino*, del poemario *Acción de gracias* (1992), sino también por su interés en esclarecer el carácter anagógico de su simbolismo.

Sería, entonces, la desviación lingüística, el famoso écart, la puerta abierta al mundo interior y a la visión del mundo del poeta a partir del texto. Por tanto, la «extraña índole» de la poesía de Belli, su «voluntaria basura» en palabras de Sánchez, ofrece un espacio muy amplio para el análisis estilístico y para desvelar sus fundamentos y *teloi* metafísicos.

De entre la multiforme peculiaridad de la poesía belliana, nos centraremos en el plano de la *lexis* aristotélica, es decir, la *elocutio*, que es la expresión verbalizada del discurso, con sus artificios y figuras: el «acto de conferir una forma lingüística a las ideas» (Mortara Garavelli 2000: 124). La *elocutio* es «una explicación sistemática de la expresividad retórica y, como veremos, también literaria» pues la retórica, al sustentarla como una de sus fases, «llenaba de este modo una carencia de la poética clásica, que no contaba con una sistematización análoga de los recursos de expresividad de la lengua literaria y por ello tomó de la Retórica el tratado elocutivo como corpus teórico válido para la explicación del discurso literario» (Albaladejo 1991: 122-123).

Y dentro de las llamadas cualidades elocutivas — la *puritas*, la *perspicuitas*, la *urbanitas* y el *ornatus* — será este último elemento en que interesará a nuestro análisis, en cuanto que «la ornamentación lingüística, que está constituida por las figuras y los tropos, es el componente más importante de la operación de *elocutio* y del nivel textual que corresponde a ésta» (Albaladejo 1991:130).

Existe el reparo de que centrarse en el *ornatus* de la *elocutio* y emplearlo en análisis de textos poéticos desde la estilística sería en algo volver a los tiempos en que la retórica, luego del descrédito generalizado en el que cayó por obra del Romanticismo, se conservó como mero catálogo de figuras y tropos. Sin embargo, es ineludible centrarse en la *elocutio*, incluso en el discurso poético, dada su inescapable condición lingüística e incluso performativa. En palabras de Bice Mortara Garavelli (2000): «El ámbito de la *elocutio* ha sido el lugar de encuentro de la retórica y de la poética. El estudio de las cualidades que hacen apropiada y adecuada una expresión, y, en concreto, el análisis de los artificios que se adscriben a cada uno

de los estilos y de los géneros literarios han abierto las puertas de la estilística a la doctrina de la elocución (125)» Más aún, como sostiene Miguel Ángel Garrido Gallardo (1974), las llamadas figuras literarias «no son adornos arbitrarios superpuestos a la cadena normal del lenguaje sino resultado de una investigación sagaz» para hacer del discurso «un medio opaco que recabe atención por sí mismo y condicione en un sentido preciso la interpretación del mensaje». Serían, en suma, «anormalidades», *desvíos* (180).

De forma semejante, para Tomás Albaladejo (1991) «el *ornatus* proporciona al discurso retórico en su nivel elocutivo una capacidad de desautomatización de la comunicación que diferencia sustancialmente el discurso retórico, como hace también a propósito del discurso literario, del discurso de la lengua común» (131). Así, el *desvío* y la desautomatización, tomados como écarts, no serían más que instancias privilegiadas «de una forma lingüística desviada de lo normal» de la que «ha de inferirse en el espíritu del escritor un centro afectivo determinante» (Spitzer 1942: 92).

Sin embargo, puede hacerse un último reparo a este maridaje entre estilística y retórica, esta vez de parte de los cultores de la primera, especialmente en sus versiones más idealistas: el desvío a través del *ornatus* pertenece a una tradición multiseccular, impersonal y social y esta condición obstaculiza la posibilidad de detectar a través del écart la peculiaridad íntima y singularísima del hablante lírico. Sin entrar en el debate sobre la inefabilidad del individuo y la inevitable naturaleza social de todo lo humano, queda claro que la elección de determinados recursos —aun si tradicionales— por sobre otros y su combinación y jerarquización en un texto serán siempre elecciones singulares, que revelarán un mundo interior y una cosmovisión propia.

De entre las múltiples miradas contemporáneas a la retórica, se distingue, para nuestros intereses, la propuesta del Grupo μ de Lieja en su *Retórica general*. Considerada por Genette como una *rhétorique restreinte* antes que una *réthorique générale* —lo que haría de su título una ironía involuntaria— por su circunscripción solo a la *elocutio* y por su condición de teoría general de las figuras, de

mera «metaforología» (Mortara Garavelli 2000: 56-57), el Grupo μ ha justificado su título, considerándolo una «sinécdoque generalizante» que revela «cómo los procedimientos comúnmente llamados ‘figuras’» también corresponderían a la función poética del lenguaje, que no tiene como fin principal la adhesión del auditorio (Grupo μ 1987: 18-19) y que sería propiamente una función retórica (54). La finalidad de la comunicación artística sería, entonces, el efecto estético o *ethos* producido por el *ornatus* de la *elocutio*, es decir, por las figuras. El *ethos* sería un «estado afectivo suscitado en el receptor por un mensaje particular cuya cualidad específica varía en función de cierto número de parámetros» (234).

Por otro lado, esta retórica general serviría como una suerte de rectificación a la ambigüedad de la estilística, que pretende analizar al texto como único, particularísimo e inconmensurable pero según un método universal y razonable, y que, por tanto, acaba por caer en una hipertrofia de la intuición, que «reina como soberana indiscutida» (232). De ahí la permanente acusación a esta disciplina de ser «la Babel que tantas veces se ha denunciado», condición que nace, según el Grupo μ , de que «cada estilista (o casi) ha tenido la pretensión de aportar una explicación global del fenómeno de estilo, sin resolverse a parcelar previamente el inmenso dominio que se había arrogado» (232-233).

El análisis de la *elocutio* sería entonces una forma de parcelar el texto en un corte significativo que permita tanto acceder, en el plano de la emisión, a una *etimología espiritual* que revela una cosmovisión particular según la estilística, como descubrir, en el plano de la recepción, el *ethos* afectivo producido, permaneciendo siempre en el plano lingüístico. Así, privilegiaremos en los siguientes acápites una opción analítica retórica y una hermenéutica estilística, en la que la primera rectificará a la segunda metodológicamente, mientras que la segunda la fundamentará ontológicamente.

2. ANÁLISIS

Como se sabe, la clasificación de las *metáboles* —«toda clase de cambio de cualquier aspecto en el lenguaje» pero más propiamente en el código (Grupo μ 1987: 62)— corresponderá a una doble división en el plano de la expresión (forma) y del contenido (sentido) y en los niveles de la palabra y menor, y de la frase y mayor (74).

Así, en el plano de la expresión y en el nivel de la palabra y menor tendremos los metaplasmos; en el plano de la expresión y en el nivel de la frase y mayor, las metataxis, ambos recursos considerados en la vieja preceptiva como *figuras de dicción*. En el plano del contenido y en el nivel de la palabra y menor, los metasemas —antiguamente llamados *tropos*— y en el plano del contenido y en el nivel de la frase y mayor, los metalogismos, las llamadas *figuras de pensamiento*.

Siguiendo estas coordenadas, procederemos al análisis.

Poema³

- | | | |
|----|--|----|
| 1 | Nuestro amor no está en nuestros respectivos | |
| 2 | y castos genitales, nuestro amor | |
| 3 | tampoco en nuestra boca, ni en las manos: | I |
| 4 | todo nuestro amor guárdase con palpito | |
| 5 | bajo la sangre pura de los ojos. | |
| 6 | Mi amor, tu amor esperan que la muerte | |
| 7 | se robe los huesos, el diente y la uña, | |
| 8 | esperan que en el valle solamente | II |
| 9 | tus ojos y mis ojos queden juntos, | |
| 10 | mirándose ya fuera de sus órbitas, | |
| 11 | más bien como dos astros, como uno. | |

³ Utilizamos la versión de la monumental *Poesía peruana. Siglo XX. Del Modernismo a los años '50*, Tomo I, selección, prólogo y notas de Ricardo González-Vigil, Ediciones Copé, Lima, 1999, p. 643.

1. Plano de la expresión

1.1. Estructura de la expresión

El poema presenta once versos endecasílabos en dos sintagmas oracionales. El primero va del primer verso hasta el punto final del quinto (*bajo la sangre pura de los ojos.*) y el segundo, del sexto al undécimo (*más bien como dos astros, como uno.*). Como se verá más adelante, esta división también refleja una separación semántica, entre un primer sintagma negativo y un segundo afirmativo.

1.2. Nivel fonológico y morfológico: metaplasmos

En lo que respecta a los metaplasmos, que «afectan al significante en la palabra o en unidades inferiores modificando la forma de la expresión al alterar su continuidad fónica o gráfica» (Albaladejo 1991: 137), el poema significativamente no exhibe ninguno.

1.3. Nivel sintáctico: metataxis

Por el contrario, en el nivel de la frase y mayor, respecto de las metataxis —«que conciernen al significante en la oración o en la agrupación de oraciones, con modificación de la estructura oracional» (137)—, el panorama es bastante diferente.

Tenemos, en primer lugar, un zeugma, «una figura basada en la supresión, pero en este caso el elemento cancelado está expresado en el co-texto de modo idéntico o parecido» (141):

- 1 Nuestro amor no *está*⁴ en nuestros respectivos
- 2 y castos genitales, nuestro amor (-)
- 3 tampoco en nuestra boca, ni en las manos

Ha sido suprimido en el segundo verso el verbo estar (-), expresado de modo idéntico en el primero.

⁴ En lo sucesivo, las cursivas son nuestras.

Por otro lado, una repetición compleja con elementos de epístrofe, que es la repetición de elementos a distancia «en el final de un grupo sintáctico o métrico» (143), se encuentra presente en la primera parte del poema, a partir del primer verso:

- 1 *Nuestro amor* no está en nuestros respectivos
- 2 y castos genitales, *nuestro amor*
- 3 tampoco en nuestra boca, ni en las manos
- 4 todo *nuestro amor* guárdase con palpito

El elemento *nuestro amor* del primer verso se repite dos veces más, estando la repetición del segundo verso al final de este y la última, al inicio del cuarto. La repetición más claramente epistrófica —en el segundo verso— da paso, como se vio líneas arriba, a un zeugma, y se constituye en una suerte de núcleo de estructuración de la primera parte del poema —que es el sintagma oracional que va desde el primer verso hasta el quinto— con implicancias incluso prosódicas.

En el segundo sintagma oracional, encontramos, en primer lugar, dos epanalepsis, es decir, figuras «por adición en contacto. Es la repetición de uno o varios elementos idénticos en el comienzo de una oración o de un verso. La epanalepsis es un dispositivo anafórico en contacto» (143). Estas epanalepsis servirán, como se verá, para un segundo núcleo de estructuración:

- 6 *Mi amor*, tu *amor* esperan que la muerte

Hay una repetición en contacto del elemento *amor* al inicio del verso

- 9 tus *ojos* y mis *ojos* queden juntos,

Se repite el elemento *ojos*, también al inicio del verso.

Curiosamente, la cisura entre los dos sintagmas está marcada por el uso de procedimientos de repetición opuestos: al final del primero, una epístrofe —repetición a distancia en el final de un verso (versos

1, 3 y 4)— y, al inicio del segundo, una epanalepsis —repetición en contacto al comienzo del verso (verso 6)—. La *elocutio* afianza así la marca semántica de oposición entre el primer sintagma negativo y el segundo afirmativo.

En el mismo verso sexto se encuentra un asíndeton, «figura de supresión por la que son cancelados los conectivos coordinantes» (p. 141):

6 Mi amor (-), *tu* amor esperan que la muerte

Se ha suprimido el conectivo coordinante *y*, usual en la norma cuando se trata de dos elementos coordinados. Más aún, esta desviación se nota con mayor claridad cuando se le compara con el verso 9 (*tus ojos y mis ojos queden juntos*), con el que, como se verá, forma este verso un paralelismo.

En el verso siguiente, se encuentra una gradación, «una figura de adición; es una enumeración que sigue un orden determinado» (144):

7 se robe los *huesos*, el *diente* y la *uña*

Se observa una agrupación de elementos lógicamente relacionados entre sí y en un grado de complejidad decreciente, en este caso pertenecientes al campo de las osamentas.

Finalmente, entre los versos 6 y 9 se desarrolla un isocolon o paralelismo, una «figura de organización sintáctica consistente en el establecimiento de construcciones semejantes repetidas en dos grupos sintácticos o métricos» (144):

6 *Mi amor*, *tu amor* esperan que la muerte
 7 se robe los *huesos*, el *diente* y la *uña*,
 8 esperan que en el valle solamente
 9 *tus ojos y mis ojos* queden juntos
 10 mirándose ya fuera de sus órbitas,
 11 más bien como dos astros, como uno.

Las construcciones semejantes *mi amor, tu amor esperan que la muerte* (v.6) y *tus ojos y mis ojos queden juntos* (v. 9) forman un paralelismo, mediatizado por el asíndeton en el verso 6. Cabe señalar que tanto el comienzo de este paralelismo, como la epanalepsis que marca el inicio del segundo sintagma y el asíndeton se encuentran en el verso 6. Tal concentración de figuras revela, al igual que el verso 2 del primer sintagma, una condición estructurante del verso 6 en el segundo sintagma, de implicaciones también prosódicas en el resto del poema, merced del isocolon.

2. PLANO DEL CONTENIDO

2.1. Estructura del contenido

Los dos sintagmas oracionales que constituyen el poema no solo se distinguen gramaticalmente, sino reflejan una distinción semántica significativa. El primer sintagma se inicia con una negación —*Nuestro amor no está en nuestros respectivos* (v.1)—, mientras que el segundo comienza con una afirmación: *Mi amor, tu amor esperan que la muerte* (v.6). Tenemos, entonces, una cisura bastante marcada entre los dos sintagmas: desde el plano gramatical señalada por los puntos, desde el plano de la *elocutio* a través del uso de recursos metatácticos opuestos (final del primer sintagma: epístrofe; inicio del segundo sintagma: epanalepsis) y desde el plano semántico por la condición negativa de uno y la afirmativa del otro.

El primer sintagma empieza en una negación de un estado presente —*Nuestro amor no está...*(v. 1)— que se prolonga en el tercer verso —*tampoco en nuestra boca, ni en las manos*— y finaliza con una afirmación presente: *todo nuestro amor guárdase con palpito* (v. 5).

El segundo sintagma comienza con una afirmación: *Mi amor, tu amor esperan que la muerte* (v. 6) y que se repite en 8: *esperan que en el valle solamente*. Pero es afirmación de un estado todavía no plenamente real, de la esperanza de un estado futuro; de ahí el paso del indicativo al subjuntivo: *se robe los huesos, el diente y la uña* (v. 7) y *tus ojos y mis ojos queden juntos* (v. 9).

Tenemos, entonces, la siguiente estructura semántica verbal en el primer sintagma: negación en presente del indicativo (1 y 3) y afirmación en presente del indicativo (5). En el segundo, por el contrario, tenemos una afirmación en una estructura verbal subjuntiva (6 y 7), que se replica en 8 y 9.

Hay, por tanto, una contraposición entre dos negaciones y una afirmación que señalan un estado de realidad presente y entre dos afirmaciones que indican una esperanza en un estado futuro pero irreal en el presente.

En lo que respecta al plano nominal, el primer sintagma se caracteriza por presentar realidades singulares a las que se le atribuye el pronombre posesivo plural (*nuestro amor* en 1, 2 y 4; *nuestros respectivos / y castos genitales...* entre 2 y 3, y *nuestra boca* en 3). En el segundo sintagma, el posesivo plural se separa en sendos posesivos singulares (*mi amor, tu amor* en 6 y *tus ojos y mis ojos* en 9).

Este contraste tan señalado entre ambos sintagmas necesariamente indicará un punto interpretativo fundamental, como se verá más adelante.

2.2. Nivel semántico *in verbis singulis*: metasememas

En el plano del contenido y en el nivel de la palabra y menor, se encuentran los metasememas o tropos, que «consisten en las modificaciones del significado al ser sustituido un semema por otro» (Albaladejo 1991: 137). La retórica clásica los definió «como *immunitatio verborum*: sustitución de una(s) palabra(s) por otra(s) [...]. En lugar de un término (A) nos encontramos en el texto otro término (B) que lo sustituye» (Pozuelo Yvancos 2010: 184).

A diferencia de la metonimia, que se origina por contigüidad, la metáfora es el tropo «en el que un término (B) sustituye a otro término (A) en virtud de la relación de semejanza existente entre ellos» (187).

Existen, asimismo, otros tropos, pero todos se encuentran incluidos sea en la serie metonímica, sea en la metafórica (191).

En el poema se encuentra un recurso complejo de alegorización de clara base metonímica:

- 4 todo nuestro amor guárdase con palpito
5 *bajo la sangre pura de los ojos.*

Bajo la sangre pura de los ojos simboliza la interioridad espiritual del hablante lírico, el *apex mentis* bonaventuriano, la cúspide del alma. La tradicional relación de la sangre con la vida y, por ende, con el principio de la vida, el alma, es claramente metonímica, en cuanto que el tipo de relaciones basadas en el simbolismo tradicional o en «las convenciones culturales son aún más evidentes en las metonimias del símbolo por la cosa simbolizada» (Mortara Garavelli 2000: 171). Pero esta relación se va perfilando semánticamente más, al añadirse el adjetivo *pura* y el complemento *de los ojos*. Los ojos, por su parte, también están metonímicamente asociados tradicionalmente con el alma, al ser, según el adagio popular, *ventanas* suyas. Finalmente, la proposición *bajo* concluye reforzando más el significado del *apex mentis*, pues expresa una intimidad más recóndita, una *hacceitas*, una mismidad, para utilizar el término de Duns Escoto.

Un segundo tropo metonímico, que hace referencia por el símbolo a la cosa simbolizada y que, siendo más convencional, es, por tanto, más abstracto, se encuentra en el verso 8:

- 8 esperan que en el *valle* solamente
9 tus ojos y mis ojos queden juntos

El valle representa a la vida de ultratumba en el simbolismo bíblico: el valle de Josafat —«Dios juzga», en hebreo— donde tendrá lugar el juicio de las naciones (Joel 3, 2). En la arquetípica tradicional, el valle «es el símbolo de la misma vida, el lugar místico de los pastores y los sacerdotes» (Ciriot 1992: 455) y, por ende, puede extrapolarse a la vida perdurable.

2.3. Nivel lógico-semántico *in verbis coniunctis*: metalogismos

En el plano del contenido y en el nivel de la palabra y mayor, de los metalogismos o figuras del pensamiento, se encuentran varias prosopopeyas o personificaciones, recursos consistentes en atribuir acciones o rasgos de personas a seres inanimados o entidades abstractas (Mortara Garavelli 2000: 301).

En los versos 6 y 7, se atribuye a la muerte —*ens rationis* por excelencia, en cuanto negación de la vida— condición de ladrona:

6 Mi amor, tu amor esperan que *la muerte*
7 *se robe* los huesos, el diente y la uña,

En el verso 2 se encuentra una de las expresiones más llamativas del poema, que contiene también un recurso complejo de personificación:

1 Nuestro amor no está en nuestros respectivos
2 y *castos genitales*, nuestro amor

Aquí se atribuye a los genitales del hablante y receptor líricos la cualidad de castos, siendo que la castidad es una virtud moral perteneciente al género de la templanza, que modera los placeres carnales; es decir, un hábito que perfecciona la voluntad, y estos órganos, al ser en sí físicos, no son susceptibles de adquirirlo. Esta prosopopeya revela también una relación de sinécdoque entre los genitales (parte) y la persona (todo), que justificaría la atribución personificante.

Por otro lado, en el ámbito de lo convencional, la presencia del término «genitales» señala un cierto *desvío* con respecto al tono elegíaco del poema. Más aún, si ese término es calificado con el adjetivo «castos» que, convencionalmente también, podría remitir a asociaciones semánticas opuestas a la genitalidad, se percibe una estructura elocutiva de matices oximorónicos.

Pero la temprana presencia de este recurso (verso 2), al contrastarlo con el tono elegíaco más definido y las figuras que remiten intensamente al espíritu de los últimos versos del poema (9, 10 y 11), revela un proceso de desmaterialización y sublimación constante, que nos traslada desde lo más corpóreo a lo más incorpóreo.

Se observa, asimismo, en este punto un matiz conceptual. Recuerdese que el concepto consistía, según Baltasar Gracián ([1642] 2002), en establecer una «armónica correlación entre los cognoscibles extremos» (1167) y que es el recurso barroco por excelencia. Según Mortara (2000), el conceptismo barroco, la *agudeza*, invertiría el sentido de la medida aristotélica que proscibía metaforizar entidades excesivamente lejanas, reivindicando el *ingenio* de quien «mejor sepa emparejar las circunstancias más distantes, conectar las cualidades y objetos más ajenos: es el gran «oxímoron perpetuo» de la ideología y producciones barrocas» (54). La castidad y la genitalidad, en ciertos códigos semánticos, pueden comprenderse como opuestos o distantes y relacionarlos en un contexto poético revela la estirpe barroca del poema.

En los versos 9 y 10 se observa un recurso complejo semejante al del verso 2, que contiene una prosopopeya naturalizada y una sinécdoque:

9 tus *ojos y mis ojos* queden juntos
10 *mirándose ya fuera* de sus órbitas

A los ojos se les atribuye la capacidad de mirar, siendo que, en sí mismos, los órganos no miran, sino que el conocimiento sensible le corresponde al hombre todo, pues hace uso de diversos órganos, no solo los visuales, que al final no son más que un mero instrumento del sentido. Pero, tanto en la cultura popular como en el lenguaje cotidiano, esta prosopopeya se ha naturalizado hasta el punto de que son siempre los ojos los que miran. Esta naturalización es hasta cierto punto lógica, pues se fundamenta también en una sinécdoque en la que los ojos (parte) representan a la persona (todo).

Por otro lado, tanto en el verso 9 como en el recurso ya visto del verso 5 y en el símil final de los versos 9, 10 y 11, que se verá a continuación, los ojos no solo representan a la persona, sino que son una metonimización de aquello de más íntimo en ella, del alma. Así, la sinécdoque del primer sintagma (2) era corpórea, mientras que la del segundo (9-10) es metacorpórea.

Finalmente, se observa una comparación o símil, recurso usado con «la finalidad de presentar uno de ellos con más fuerza semántica ante el receptor, para lo cual el productor se sirve del término con el que lo compara. Los dos elementos aparecen en el sintagma, lo que diferencia de los tropos esta figura» (Albaladejo 1991: 147):

9 tus *ojos* y *mis ojos* queden juntos
 10 mirándose ya fuera de sus órbitas,
 11 más bien *como dos* astros, *como uno*.

Con este símil concluye apropiadamente el poema: la comparación de los ojos con los astros eleva semánticamente a los *ojos* a los cielos, lugar de los astros, que, al final, acaban fundiéndose en una singularidad única: *como uno*. Tal como se ha señalado, los *ojos* figuran al alma y, en el verso final del poema, las dos almas se unifican en un ámbito celestial, ultraterreno.

Respecto de este punto, puede verse que en el final del primer sintagma (verso 5) se presenta una construcción metonímica donde los ojos, junto con otros elementos, remiten al alma (*bajo la sangre pura de los ojos*). El segundo sintagma, como acabamos de ver (versos 9, 10 y 11), también termina con una referencia al alma, esta vez ya sublimada en el empíreo.

3. HACIA UNA INTERPRETACIÓN: LA ESPERANZA SUBLIME DE LA MUERTE

El ejercicio interpretativo consiste en seguir el itinerario lingüístico hacia un destino hermenéutico que expresa un «centro de excitación espiritual», en palabras de Spitzer, en donde se revela una

visión particular del hablante lírico respecto de las realidades más profundas, por lo general no directamente consciente.

Aunque el plano hermenéutico se ha revelado muy claramente ya en el plano lingüístico, especialmente en las figuras de pensamiento y en los tropos, es preciso realizar una labor hermenéutica de conjunto, que demuestre la justificación y correspondencia ocultas entre los planos de la expresión y del contenido y los distintos recursos de desvío en los diferentes niveles lingüísticos y el sentido metalingüístico y óntico.

En lo que respecta al plano de la expresión, destaca en primer lugar, la ausencia de metaplasmos, de alteraciones en el nivel fonológico y morfológico. Esta ausencia significativa de recursos tan frecuentes durante el experimento poético vanguardista peruano —especialmente en su impostación vallejianana—, nos va revelando una característica tanto de este poema como de la poética belliniana ulterior: la tendencia conceptual, que busca alterar el lenguaje en niveles más abstractos, y que es una de las manifestaciones lingüísticas del carácter *metafísico* de su obra.

En el nivel sintáctico, el zeugma del segundo verso y el asín-deton del sexto verso, como figuras de supresión, imparten un determinado efecto en la expresión, en este caso una fluidez progresiva que recuerda el paso del tiempo y remite, evidentemente, a la llegada inevitable de la muerte. La preceptiva ha señalado siempre a estas figuras como «producto de una deliberada (e incluso elaborada) búsqueda de soltura expresiva» (Mortara Garavelli 2000: 340) y de «vehemencia y celeridad» (Mayoral 1994: 135). En este caso, el efecto queda bastante moderado por la dosificación de ambos recursos (el asín-deton, por ejemplo, suprime el conectivo coordinante en una enumeración bastante corta) y, de esa forma, produce como *ethos* estético-afectivo en el receptor la sensación de un proceso paulatino pero continuo de anonadamiento, una agonía callada, que se refuerza por la preferencia del hablante lírico por los acentos graves.

Pero el écart más significativo en el plano sintáctico, como se vio, se encuentra en la clara distinción entre el primer (1-5) y segundo

(6-11) sintagma, cuya distinción no es meramente oracional sino que es reforzada por el uso de procedimientos de repetición opuestos al final del primer sintagma (epístrofe) y al inicio del segundo (epanalepsis) (véase punto 1.3). Este carácter de oposición se refuerza más en el plano del contenido.

El primer sintagma empieza con una negación en indicativo presente (v. 1), continuada en el verso 3 y que culmina con una afirmación en indicativo del presente: *todo nuestro amor guárdase con palpito* (v. 4). El siguiente sintagma, por el contrario, está compuesto de afirmaciones (v. 1, 8) que dan paso a subjuntivos (v. 7 y 9). El primer sintagma presenta una realidad singular poseída por el hablante lírico y su destinatario (*nuestro amor* [v. 1, 2 y 4]; *nuestra boca* [v. 3]) que, en el segundo, da paso a una singularidad paralelística (*mi amor, tu amor* [v. 6]; *tus ojos y mis ojos* [v. 9]).

Finalmente, los dos sintagmas comienzan refiriéndose al amor, en el primer caso poseído colectivamente (v. 1) y luego singular y paralelamente (v. 6). Luego continúan con referencias corpóreas (v. 2, 3) y (v. 7), para después dar paso a recursos más complejos que nos refieren a realidades abstractas, como el alma (v. 5) y la vida de ultratumba (v. 8). Ello les imprime a ambos la estructura semejante de un proceso de desmaterialización que va de lo corporal a lo espiritual. Sin embargo, en el primer sintagma las referencias corpóreas (genitales, boca y manos) se refieren a órganos vivos o, por lo menos, no explícitamente muertos, mientras que las referencias corpóreas del segundo (huesos, diente y uña) son de elementos corpóreos asociados a las osamentas, vestigio posterior a la muerte en los seres vivos. Por otra parte, a partir del último verso del primer sintagma que contiene un hermoso recurso metonímico de referencia espiritual (v. 5), el segundo sintagma presenta elementos como la prosopopeya en torno a la muerte (v. 6-7) y la comparación final de los ojos como astros (v. 9, 10 y 11), que intensifican la referencia incorpórea hasta la sublimación, es decir, la elevación súbita hacia una dimensión absolutamente inmaterial. Tenemos, entonces, dos sintagmas de estructura semejante de desmaterialización, pero uno, el primero, en el que los elementos corpóreos son

más intensos, mientras que en el segundo la espiritualización es más intensa y llega a su culminación.

En resumen, el poema se presenta dividido, sintáctica y semánticamente, en dos sintagmas: el primero, colectivo, negativo, indicativo y con mayor énfasis en lo corpóreo en el proceso de desmaterialización, y el segundo, singular, afirmativo, subjuntivo y con mayor intensidad espiritual en el proceso de desmaterialización.

Esta distinción, expresada de manera significativa por la *elocutio* del poema, nos remite al método que la filosofía clásica de Occidente ha utilizado para referirse a las realidades espirituales: el conocimiento analógico. Para Aristóteles, «como los ojos del murciélago respecto de la luz del día, así se comporta el entendimiento de nuestra alma» respecto a lo inmaterial (1994: 993b10). Por tanto, para conocer las realidades espirituales era necesario aplicar un método analógico e indirecto, que consta de dos momentos, uno negativo o *via remotiois*, donde se remueven y niegan del objeto espiritual todo aquello que no pueda convenirle, y otro positivo o *via causalitatis et eminentiae* donde se afirman de manera absoluta sus perfecciones (Verneaux 1981: 109-110).

Así, el hablante lírico, para llegar a la sublimación final celeste y ultraterrena de los amantes, debe de señalar y distinguir claramente estos dos momentos, en el que el negativo precede al afirmativo. Pero el momento afirmativo posee otra característica significativa junto a su sublimidad y mayor espesor espiritual: su carácter subjuntivo. El modo subjuntivo, como se sabe, expresa el deseo. Y, en este caso, el deseo es una esperanza de que la muerte no sea, como en el famoso poema quevediano, un mero obstáculo a ser vencido por la fuerza del amor, sino más bien la condición *sine qua non* gracias a la que el amor se hace finalmente verdadero y pleno.

En este punto se encuentra otra coincidencia con la tradición filosófica clásica, ya no solo metodológico-epistemológica, sino enteramente ontológica. Para Platón, también la muerte es necesaria para acceder plenamente al objeto del amor: «obtendremos lo que deseamos y de lo que decimos que somos amantes [...] una vez que hayamos muerto [...], pero no mientras vivimos» (1988: 67e).

De manera semejante, el poema expresa una esperanza sublime por la muerte como espacio espiritual donde el amor alcanza su objeto. Y es aquí donde podemos encontrar un último recurso, una única metáfora, oculta en el poema: *mirándose ya fuera de sus órbitas* (10). Los ojos —las almas— se miran ya —empiezan a vincularse intrínsecamente de manera profunda— *fuera de sus órbitas*, es decir, fuera de sus ámbitos orgánicos y sensibles, fuera del cuerpo y del mundo físico.

La *elocutio* de *Poema*, que expresa de manera paradigmática la «extraña índole» de la lengua poética belliniana, nos revela un centro de excitación espiritual que exhibe grandes coincidencias epistemológicas y ontológicas con la tradición filosófica clásica de Occidente y que expresa el gran anhelo metatánico y ultraterreno que caracterizó a sus pensadores y profetas. El poeta, como «antena permanente» en palabras de Pound, decodifica intuitivamente estos sentidos últimos de las múltiples instancias culturales directa e indirectamente basadas en esta tradición y de la misma experiencia subjetiva de su propia *fames aeternitatis* y los codifica en la palabra poética, también de manera intuitiva. No es casual, entonces, que, de modo semejante, este poema haya sido uno de los favoritos entre los lectores, ante quienes su manifestación lingüística solo enuncia una «extraña índole» referida a la perennidad del amor, pero que a la vez genera un estado afectivo bastante más sugerente, que anuncia de manera no discursiva su trascendencia ontológica. Y esto se explica por la absoluta correspondencia estructural y semántica entre su expresión lingüística y los temas metafísicos a los que se refiere. De ese modo, *Poema* alcanza a reflejar de forma bastante lograda el único fin que Jean Cohen consideraba esencial en la poesía: construir un mundo que se dé como totalidad consumada, en que la exterioridad y la interioridad de las cosas se confundan (Navarro Durán 1998: 39).

Podría argüirse que algo de lo que se ha demostrado en este artículo, a saber, que la poesía de Belli tiene un componente metafísico de resonancias platónicas, ya había sido notado, especialmente por críticos posteriores más abiertos a la dimensión espiritual, como Ricardo González-Vigil en el pasaje citado líneas arriba. Pero aquí

no se trata simplemente de revisar en una lectura superficial aquellos *semas* más asociados con conceptos metafísicos tradicionales, sino de demostrar una correspondencia más profunda a partir de la condición lingüística del texto. Por otro lado, el ejercicio realizado sirve también para matizar la afirmación de que el poeta «ha evolucionado de la crítica sociopolítica a la problematización claramente metafísica» (González-Vigil 2004: 156), puesto que *Poema*, uno de los primeros textos publicados por Belli, lleva ya en sí esta dimensión metafísica de manera clara y quizás más elevada que en su producción ulterior. Sea lo que fuere, el *Zirkel in verstehen*, inevitable en todo estudio de la *res humaniora*, nos lleva a ir siempre sobre lo previamente intuido, fundamentándolo y accediendo a estratos cada vez más profundos, anunciados ya desde el inicio *per speculum in aenigmate*. Al crítico corresponde encontrar allí el entramado oculto de relaciones entre el nivel lingüístico y la pulsión metafísica. Y quizás en eso consista la condición poética específica de la labor filológica.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBALADEJO, Tomás
1991 *Retórica*. Madrid: Síntesis.
- ARISTÓTELES
1994 *Metafísica*. Trad., Tomás Calvo Martínez. Madrid: Gredos.
- CIRLOT, Juan-Eduardo
1992 *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Editorial Labor.
- CORNEJO POLAR, Antonio
1980 «Historia de la literatura del Perú republicano». En *Historia del Perú*. Tomo VII. Coord., Fernando Silva-Santisteban. Lima: Mejía Baca, 9-188.
- CORNEJO POLAR, Jorge
1996 «Reseña. Huamán, Miguel Ángel, comp. *El pesapalabras: Carlos Germán Belli ante la crítica*. Lima: Ediciones Tabla de Poesía Actual, 1994». *Revista Iberoamericana*. LXII, 175, 624-626.

GARCÍA-BEDOYA, Carlos

2004 *Para una periodización de la literatura peruana*. Lima: UNMSM-Fondo Editorial.

GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel

1974 «Retórica». *Gran Enciclopedia Rialp*. Tomo XX. Madrid: Ediciones Rialp, 1974. 178-182.

GONZÁLEZ-VIGIL, Ricardo (ed.)

1999 *Poesía Peruana. Siglo XX*. Tomo I. Selección, prólogo y notas de Ricardo González-Vigil. Lima: Ediciones Copé.

GONZÁLEZ-VIGIL, Ricardo

2004 *Enciclopedia temática del Perú. Literatura*. Tomo XIV. Lima: Orbis Ventures.

GONZÁLEZ-VIGIL, Ricardo

2006 «Belli: De la alineación (sic) a la esperanza». En *Asir la forma que se va: nuevos asedios a Carlos Germán Belli*. Ed., Miguel Ángel Zapata. Lima: UNMSM Lima, 2006, 47-54.

GRACIÁN, Baltasar

[1642] 2002 *Agudeza y arte de ingenio*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Consultado: 8 de septiembre de 2020. <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc639p4>>

GRUPO μ .

1987 *Retórica general*. Trad., Juan Victorio. Madrid: Paidós.

HEIDEGGER, Martin

2007 *Los conceptos fundamentales de la metafísica. Mundo, finitud, soledad*. Trad., Alberto Ciria. Madrid: Alianza Editorial.

MARITAIN, Jacques

2004 *La intuición creadora en el arte y en la poesía*. Trad., Alberto Luis Bixio. Madrid: Ediciones Palabra.

MAYORAL, José Antonio

1994 *Figuras retóricas*. Madrid: Síntesis.

MORTARA GARAVELLI, Bice

2000 *Manual de retórica*. Trad., María José Vega. Madrid: Cátedra.

NAVARRO DURÁN, Rosa

1988 *Cómo leer un poema*. Barcelona: Ariel.

PLATÓN

1988 «Fedón». En *Diálogos III. Fedón. Banquete. Fedro*. Trad., Carlos García Gual. Madrid: Gredos 7-142.

POZUELO YVANCOS, José María

2010 *Teoría del lenguaje literario*. Madrid: Cátedra.

SÁNCHEZ, Luis Alberto

1974 *Introducción crítica a la literatura peruana*. Lima: P. L. Villanueva Editor.

SPITZER, Leo

1942 «La interpretación lingüística de las obras literarias». En *Introducción a la estilística romance*. Karl Vossler, Leo Spitzer y Helmut Hatzfeld. Trad., Amado Alonso y Raimundo Lida. Buenos Aires: Instituto de Filología-Universidad de Buenos Aires, 91-148.

VÉLEZ MARQUINA, Elio

2002 «Símbolo y verso bellianos en ‘Vamos rápido a tu reino’: Nueva exégesis del Hada Cibernética». *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*. 36, 163-178.

VERNEAUX, Roger

1981 *Filosofía del hombre*. 1967. Trad., L. Medrano. Barcelona: Herder.

ZAPATA, Miguel Ángel (ed.)

1994 *El pesapalabras: Carlos Germán Belli ante la crítica*. Lima: Ediciones Tabla de Poesía Actual.

ZAPATA, Miguel Ángel (ed.)

2006 *Asir la forma que se va: nuevos asedios a Carlos Germán Belli*. Lima: UNMSM.

Recepción: 21/09/2020

Aceptación: 21/07/2021