

notarse en la obra y la conducta intelectual de muchos poetas que nacieron literariamente bajo su influjo. Sus herederos son numerosos: Marco Martos ha confesado que escuchó de sus labios por primera vez los nombres de Mallarmé y Baudelaire (*Llave de los sueños*, 15), y yo tardíamente descubrí la poesía de Francis Ponge gracias a sus traducciones. Pero quizá basten para señalar el grado de su influencia, los nombres y las obras de dos poetas cuya fisonomía espiritual puedo llamar sologureniana: Armando Rojas, tempranamente fallecido en París donde dirigía la revista *Altaforte*, y Ricardo Silva-Santisteban; sobre todo el último parece un fiel discípulo suyo, por su dicción poética, su rigor intelectual y su notable obra crítica y de traductor, una de cuyas últimas muestras es *La música de la humanidad* (Silva-Santisteban 1993), una antología de los poetas románticos ingleses. Que un poeta, viviendo en un país devastado por la violencia y la anarquía moral, dedique sus horas a traducir a Blake, Shelley y Keats no deja de ser aleccionador.

Jorge Eduardo Eielson (1921) representa la gran excepción a la que me referí antes: es el único poeta peruano importante que escribe fuera del país. Lo hace por lo menos desde 1949, cuando se encontraba ya en París; su largo exilio, que dura hasta hoy, lo llevaría luego en una especie de vagabundeo por Ginebra, Roma, Cerdeña y otros lugares europeos. *Reinos* (1945), la primera colección poética que publicó, era apenas una separata impresa curiosamente como parte de la revista *Historia*, una publicación limeña dedicada a esa disciplina, no a la poesía. Asombra pensar que era un joven de menos de 24 años quien había escrito esos poemas, de inigualable perfección y musicalidad, en los que no se sienten los naturales tanteos de un principiante, sino la presencia segura de un verdadero maestro. Este es, por ejemplo, el memorable, magnífico comienzo de «Nocturno terrenal»:

Amo cierta sombra y cierta luz que muy juntas, creo yo, azulan  
las casas profundas de los muertos, amo la llama  
y el cabo de la sangre, porque juntas son el mundo  
y hacen de mí un muro que separa la noche del día. (Eielson 1989, 25)

No menos admirable es otro poema temprano, «Canción y muerte de Rolando», que el crítico colombiano Ernesto Volkening descubrió años después de haber sido escrito y al que llamó sin ambages uno de los grandes poemas del siglo XX. Toda esta primera etapa limeña de su creación tiene un marcado tono simbolista, sobre todo rilkeano, entrecruzado por ecos de la poesía mística española y ráfagas de la imaginería surrealista. Su largo período europeo provocará grandes y profundos cambios en esta poesía suntuosa y altamente refinada, que se anuncian en *Tema y variaciones* (1950) y *Habitación en Roma* (1952). Progresivamente, la poesía de Eielson se va desnudando de su opulencia verbal, buscando una expresión de gran

astringencia, pues está hecha de fórmulas simples, repeticiones, palabras sueltas, obsesiones y fijaciones sombrías; y, al mismo tiempo, la visión se vuelve escéptica, ganada por una sensación nihilista de vivir en un mundo sin sentido, inhumano y condenado a la destrucción. Un gran motivo de este período es el de la precepción del propio cuerpo como una materia oscuramente reclamada por el doble demonio del placer y la muerte.

Hay que hacer dos advertencias al lector de Eielson. La primera es que las fechas de redacción y de publicación de sus obras no siempre coinciden; por ejemplo, «Canción y muerte de Rolando», que fue escrito en 1943, se publicó en forma de libro en 1959; y *Mutatis mutandis*, de 1954, apareció sólo en 1967. Eso contribuyó a dar la impresión de que el poeta había dejado de escribir por un largo tiempo; al recopilar su obra por primera vez bajo el irónico título de *Poesía escrita* (Eielson 1976), se restauró la continuidad y la secuencia cronológica de la misma y se hizo evidente que sólo había dejado de publicar, no de escribir, durante ciertos períodos. La segunda advertencia ayuda a explicar precisamente la ironía de aquel título: escribir poesía no es la única actividad de Eielson, porque es también un artista visual, que realmente no «pinta» telas, sino que las «anuda», en una recreación del lenguaje simbólico de los *quipus* incaicos. Ha experimentado además con la música electrónica y con formas de creación espontánea, efímera y colectiva, como la que llevó a cabo en un metro de París. Todo eso es para él «poesía», lo que revela su filiación vanguardista y el radicalismo de sus propuestas. En verdad, lo que busca es una integración de las artes y, a través de ella, una recuperación de la vida misma, la que solemos perder mientras vivimos. La concepción del poema como un organismo visual y fonético revela el influjo que la poesía concreta —ese movimiento internacional que tiene cultores en todas partes, desde el Brasil hasta Japón— ha tenido sobre él. En la primera edición de *Poesía escrita* incluyó una serie titulada simplemente *Papel* (1960) —ausente en la segunda edición de 1989—, que lleva al extremo esa constante voluntad de experimentación: la serie reproduce fotográficamente las hojas de papel en las que el poeta ha dejado apenas un rastro de su intervención, unas pocas palabras, un dobléz, una quemadura, un agujero; cada poema es, tautológicamente, el soporte material indicado por su título y nada más.

No es ésta la fase que considero más interesante de Eielson, pero creo que era inevitable que pasase por ella: es una manifestación de la conciencia hipercrítica e insatisfecha de un vanguardista tardío. Ese gesto no tiene, entre los poetas de los últimos veinte años, mejor heredero que Enrique Verástegui (1950), poeta que surgió hacia los años 70 entremezclado con los rebeldes de *Hora Zero*. De sus compañeros de entonces es el que ha llegado más lejos, el que se ha atrevido a concebir las empresas poéticas

más ambiciosas y complejas. Empezó a hacerlo en las circunstancias menos favorables para ello: aunque había nacido en Lima y estudiado en la universidad de San Marcos y luego en París, vivía y sigue viviendo en un pobre y pequeño pueblo costero al sur de Lima, donde por cierto no hay libros ni actividades literarias de ninguna especie. En ese desierto cultural, aún más deprimido ahora por la violencia y el deterioro general, estimulado por sus ávidas lecturas de los formalistas rusos, la moderna teoría literaria y el *Tractatus Logico-Philosophicus* de Wittgenstein, Verástegui ha creado una obra desconcertante, muchas veces asfixiante e impenetrable, sobrecargada de sofisticadas referencias culturales que él trata de organizar en un sistema total de interpretación de la historia pública y su vida privada.

Aunque se diferencia profundamente de Eielson por su ardor político y su romántica concepción de la función poética, se le parece en cambio por el carácter irreductible y absolutista de su obra, que inscribe cada una de sus partes dentro de un gran diseño: la interpretación estética e ideológica de la cultura humana vista por los ojos de un hombre que vive en los márgenes de esa órbita, o como lo dice el título de su primer libro, «en los extramuros del mundo» (Verástegui 1972). Verástegui considera que ese desmesurado proyecto constituye una *Ética*, un código moral para sobrevivir en este fin de siglo, cuyos evidentes modelos son nada menos que Dante y Pound. El uso integrado de los mitos prehispánicos, las estructuras musicales (de Mozart a Carl Orff), las alusiones plásticas (Brueghel, Leonardo, Kandinsky), la disposición espacial de los versos y varios elementos gráficos, las fórmulas matemáticas, el multilingüismo y el simultaneísmo del juego metafórico, dan a su obra una densidad extrema que desborda los límites habituales del ejercicio poético y lo confunde con la narración mágica, la experiencia mística o la reflexión ensayística. Verástegui ha completado recientemente, después de una década de trabajo, su *Ética*, que se compone de tres grandes partes o poemas publicados en distinto orden: *Monte de goce*, *Taki Ongoy* y las dos series de *Angelus novus* (Verástegui 1981, 1989, 1990, 1993). Eielson y él comparten la actitud del artista como provocador irreductible e intransigente, que se niega a aceptar la seguridad de lo ya conocido. «La función última de la literatura es la destrucción de lo viejo», ha dicho Verástegui (Verástegui 1987, 172), pero cualquiera de los dos suscribiría ese desafío.

Carlos Germán Belli (1928) comenzó del modo más oscuro posible, publicando a fines de los años 50 pequeños cuadernos con muestras de poesía letrista y fonética de sabor *dadá*, que muy pocos leyeron o apreciaron a pesar de que contenían algunos poemas espléndidos y extraños, como aquel que comienza:

Nuestro amor no está en nuestros respectivos  
y castos genitales, nuestro amor  
tampoco en nuestra boca, ni en las manos:  
todo nuestro amor guárdase como palpito  
bajo la sangre pura de los ojos. (Belli 1971, 9)

Pero ya en 1961, con una breve colección bellamente titulada *¡Oh, Hada Cibernética!*, aparece manejando con maestría un lenguaje auténticamente original que de inmediato fue reconocido como la innovación más profunda desde los tiempos de Vallejo. Paradójicamente, el lenguaje de Belli era un retorno arcaizante a la poesía castellana más venerable —la del cancionero, la pastoril—, pero distorsionando sus fórmulas con neologismos, tecnicismos, vulgarismos (*plexiglás, celofán, supersónico, chasis, feto, lonjas, bofes*) y otras rarezas que le permitían reflejar el horror del mundo contemporáneo, las condiciones de la sociedad peruana y las miserias de su vida privada. En el poema titulado precisamente «¡Oh, Hada Cibernética!» hace este ruego:

¡Oh Hada Cibernética, ya líbranos  
con tu eléctrico seso y casto antídoto,  
de los oficios hórridos humanos,  
que son como tizones infernales  
encendidos de tiempo inmemorial  
por el crudo secuaz de las hogueras... (*Ibid.*, 50)

La plegaria a la nueva diosa de nuestros tiempos tecnológicos es una forma de protesta contra el gris mundo del trabajo, la rígida estratificación social, la indiferencia humana y la insolencia del poder. Éstos eran justamente los temas de la «poesía social» dominante cuando Belli comenzó a escribir, pero que él recreó encajándolos dentro de estrictos moldes literarios con una pátina de siglos; en su caso la protesta no era un fácil *slogan* o una repetición mecánica de un dogma aceptado, sino un grito visceral, exasperado y a la vez metafísico, intensamente estilizado y de poderoso impacto sobre el lector. Puede decirse, sin exageración, que la poesía de Belli vino a poner fin al dilema «poesía social» / «poesía pura», pues él hizo una audaz síntesis de ambas, que le permitía usar el prestigioso vocabulario pastoril para aludir a la injusticia social de un país dividido entre amos y siervos. Como humilde amanuense del Congreso, Belli sufrió en carne propia el destino del «rezagado» —esa palabra es clave en su obra—, condenado a un trabajo embrutecedor y a una vida mezquina, que denunciaba a través de comparaciones zoológicas e imágenes de imperfección o degeneración física («cual un feto no amado, / por tartamudo o cojo o manco o bizco» [1992, 68]).

El mundo de Belli parece atacado por el mal calderoniano: «el delito mayor del hombre es haber nacido». Todo en él es privación, humillación,