

El arte de cifrar

Eleonora Falco

"En el invierno son las lágrimas del hombre más altas y sonoras".

Una lectura que vincule el llanto con la oralidad de la queja podría plantear que la manifestación sonora del hombre puede convertirse en lenguaje articulado aunque los elementos que orientan semejante lectura no estén presentes en el epígrafe a *Reinos* sino en el segundo poema de la serie, "Parque para un hombre dormido", en el que el poeta apostrofa al cerebro de la noche y al ojo de cascabel para comunicarles *Yo soy el que llora y escribe en el invierno*. El llanto canto sufre una metamorfosis, su pura sonoridad, secuencia y linealidad se trasladan a la escritura que, aunque lineal, actúa como soporte de figuras, tiempos, personajes y acciones que brotan del canto del poeta. El dolor, la catástrofe, el llanto pueden ser el origen de la construcción, la creación artística. Ecuación entre la transformación natural tal y como se advierte a través del cambio cíclico, estacional, con su incesante movimiento de destrucción y construcción, y la transformación artística que lleva a cabo un poeta demiurgo que elabora su dolor y su catástrofe en el acto de creación.

Consideramos en seguida tres poemas en los que se tematiza el

esfuerzo de la creación poética, búsqueda de la belleza y del orden, en la poética eielsoniana que se advierte en este conjunto. Eielson concibe el movimiento fundamental del esfuerzo poético en tanto que contienda y así lo formula en el texto siguiente, citado en el trabajo de E. Urdanivia:

“Es que todo lo que no está resuelto es, o bien metafísica o bien poesía. Todo lo que anida más allá de cada cosa y somete a pregunta incesante. Pero la naturaleza que es presencia suprema y cuanto nos es dado conocer y amar, es el cabo más brillante concedido a la criatura humana para su propia gloria y asidero. Allí reside entonces la poesía, que es cerebro, ala y corazón de la Naturaleza. La Poesía echa raíces en las tinieblas, es verdad, pero se orienta a la luz, busca la guerra de las más altas clarividencias, el combate puro de las potencias humanas y divinas, donde algo que no es ni Dios ni el hombre se anuncia a solas y transcurre sin decidirse entre la alcantarilla y la nube, entre el relieve grácil –de brisa o mármol– de una columna, y la fuerza negra, alada, de lo que está siempre debajo del corazón y de la vida y nos empuja a amar, a conquistar y morir, impunemente, sin saber por qué. Esto y nada más es la poesía. En ello reside su ser y su existencia aparte, su triunfo es perdurable” (Urdanivia 1981, p. 72).

Leemos de inmediato en tanto que resuenan las anteriores palabras en nuestra conciencia “Parque para un hombre dormido”:

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

Palomas y niveas gradas húndense en mi memoria,
Y ante mi cabeza de sangre pensando
Moradas de piedra abren sus plumas, estremecidas.
Aún caído, entre begonias de hielo, nuevo
El hacha de la lluvia y blandos frutos
Y hojas desveladas hiélanse a mi golpe.
Amo mi cráneo como a un balcón
Doblado sobre un negro precipicio del Señor.

Labro los astros a mi lado ¡oh noche!
Y en la mesa de las tierras el poema

Que rueda entre los muertos y, encendido, los corona.
Pues por todo va mi sombra tal la gloria
De hueso, cera y humus que me postra, majestuoso,
Sobre el bello césped, en los dioses abrasado.

Amo así este cráneo en su ceniza, como al mundo
En cuyos fríos parques la eternidad es el mismo
Hombre de mármol que vela en una estatua
O que se tiende, oscuro y sin amor, sobre la yerba.

Consideramos cuatro movimientos que coinciden con las cuatro estrofas del poema.

UNO

Un hablante se dirige al *cerebro de la noche* y al *ojo dorado de cascabel que tiembla en el pino*. El segundo elemento se puede interpretar como predicación metafórica, ya que *ojo* y *cascabel* comparten los semas de 'redondez', 'concauidad' e 'inclusión de un círculo dentro de otro'. La sinestesia es especial pues *cascabel* no sólo reproduce el brillo de *ojo* sino que el sonido intermitente que emite resultaría el correlato auditivo del *ojo* cuyo brillo se percibe intermitente, como si su luz titilase. La luz tiembla en el marco de lo eterno si postulamos este elemento subscripcional a partir de una propiedad que caracteriza al elemento pictural *pino*, la de presentar un follaje siempre verde, propiedad que comparte con otros árboles que pertenecen a la familia de las abietáceas y que aparecen en el poema "Reino primero", el cedro y el abeto. *Cerebro* y *ojo* son las primeras de una extendida lista de metonimias de 'cabeza' y ambas se pueden interpretar metafóricamente, la primera como centro del funcionamiento racional de una noche humana que permite la intelección del mundo externo, la segunda como el elemento que aprehende el mundo a través de la visión. El hablante en busca de conocimiento se dirige a ambas. *Noche* es un elemento que se puede descodificar simbólicamente en tanto que caos: la construcción del mundo supone el dominio sobre ella. *Noche* y *ojo* son incapaces de oír y debemos por tanto interpretar los lexemas como casos metafóricos de personificación. En el tercer verso, el hablante/poeta apostrofa a las dos realidades anteriores y emplea un tono solemne y desafiante que inclina

al lector a esperar una transformación. Aunque no exista anomalía semántica en *Yo soy el que llora y escribe en el invierno*, la exhortación del poeta no puede ser aprehendida por las entidades a las que dirige su exigencia. La inserción de *llora* y *escribe* en una estructura paralelística pone de relieve como antes advertimos el juego consecutivo entre la comunicación verbal y el código de la escritura que funciona a manera de transcripción sustitutiva de la palabra-lamento del poeta. El hecho de que ambos términos formen parte de un par paralelo restringe el lexema *escribe* puesto que se excluye la alegría de la creación del poeta. La desolación de éste se ve seguida por la escritura, un acto que está regido por el orden que está destinado a superar la catástrofe de las lágrimas. Las lágrimas humanas y la escritura –conversión ordenada de otro flujo, el de las lágrimas de tinta– penetran la ausencia de vida que es característica del invierno. En el medio del invierno, elemento de la *pictura* que es susceptible de recibir la adjudicación del sentido profundo ‘muerte’ en el nivel de la *subscriptio*, por la muerte estacional que se le atribuye –y si no muerte, vida subterránea, vida que aún no germina– se comienza a construir un cosmos que desafía al caos que representa la noche. La frase posee un tono de revelación y de sentencia. El sintagma *en el invierno* parece aludir a ‘todos los inviernos’ o a ‘siempre que sea invierno’ de manera que la acción del poeta, que dará como resultado una creación, participa del cíclico movimiento estacional, arquetipo del renacer.

DOS

La blancura del *invierno* se repite en el cuarto verso del poema. Las *palomas* y las *niveas gradas*, lo alado y lo fijo, se *hunden* en la *memoria* del poeta. Esta oposición que opera teniendo como trans fondo al caos apunta a una transformación: si tenemos en mente la simbología de la alquimia, el *encendido poema* resulta comparable al áureo hallazgo del alquimista. Una de las dos direcciones a las que las gradas pueden conducir se actualiza en *hunden*, esto es, hacia abajo. Las alas batientes de las *palomas* se funden con las *gradas* inanimadas que ya comparten con las *palomas* el sema de ‘blancura’. La imagen en la que se advierte la relación metonímica de palomas sobre gradas es familiar a nuestra

experiencia pero no podemos postular un referente de esta naturaleza puesto que no se *hunde* en ninguna entidad concreta sino en la *memoria* del poeta, ablativo de lugar figurado. La antigua predicación metafórica del pensamiento alado opera también sobre el caso de las *gradas* debido a la fusión anterior y nos permite descodificar ambos elementos como metáforas de conceptos. La memoria aparece sinecdóquicamente contenida en una *cabeza de sangre* que es capaz de pensar.

La *sangre* se puede leer en forma no literal en tanto que vida y en tanto que sacrificio. El sacrificio del poeta dará, pues, origen a un mundo. Son diversas las tradiciones míticas que conciben el mundo como entidad que se origina en la sangre de los dioses. La tradición cristiana concibe igualmente la salvación a partir de un sacrificio sangriento. La *cabeza* podría incluso percibirse en tanto que vaso ceremonial en el que el poeta ofrece su sangre. El orden nuevo que surge cobra la modalidad de *moradas de piedra que abren sus plumas, estremecidas*, metaforización de la piedra erigida que participa de un movimiento alado que suele atribuirse a las aves.

Los tres versos siguientes muestran la destrucción completa de lo que quedaba a manos del poeta quien se revela *caído entre begonias de hielo*, predicación metafórica que alude a la muerte y a la paralización que afecta a la vida durante el invierno. Entre la realización de este verso en esta edición (1976) y la de la primera, advertimos una variante que posee interés:

Y, ante mi cabeza de sangre pensando,
Aun caído, entre begonias de hielo adormecido,
Nuevo el hacha de la lluvia...

Se ha omitido en la segunda y en la tercera edición el participio *adormecido*, de sumo interés. La descodificación sería: "a pesar de que duermo tendido entre begonias de hielo, mi cabeza piensa". El pensamiento que cobra vigencia durante el sueño difiere del pensamiento racional de la vigilia. Es más interesante postular que, por encontrarse dormido, todas las acciones que luego se refieren pertenecen a la esfera del sueño, desde blandir el hacha de la lluvia hasta labrar el poema, con lo cual la creación poética resultaría entendida como actividad de

inspiración y ejecución oníricas, quizás aún como alucinación porque *adormecido* puede sugerir vigilia o sueño parciales. Nos encontramos ante una realidad intermedia, que es el lugar que se le atribuye a la creación artística, a caballo entre el caos y el cosmos, entre el sueño y la vigilia. Este participio nos permite igualmente vincular al poeta con el hombre que se tiende en la yerba en el verso final.

La lluvia es un hacha que se blande para escindir de los árboles que los unían a la vida los *tiernos frutos*, que se resisten en su calor al frío de la muerte invernal, y las *hojas desveladas*, predicación metafórica que se funda en el traslado de la cualidad humana de la vigilia, opuesta al sueño del invierno que lo cubre todo. Los *frutos* y las *hojas* al caer se helarán y sucumbirán al cristalizarse, al petrificarse, a la rigidez, a la ausencia de movimiento, a la suspensión de la vida. Se logra así la destrucción total como paso primero de la creación. Aparece en seguida una nueva metonimia de cabeza, *cráneo*, que esta vez no le pertenece a la simbólica noche caótica, sino al poeta, intermediario entre el caos y el orden. La comparación que hay en *Amo mi cráneo como a un balcón / Doblado sobre un negro precipicio del Señor* nos permite atribuirle a este *cráneo* amado una posición aventajada, elevado tras la anterior caída, en oposición desde lo alto con un caótico precipicio gobernado por alguna divinidad. Aún elevado, el *cráneo*, este *cráneo* de reminiscencias baudelarianas, se inclina sobre tal abismo. Esta extrañante designación metonímica del poeta recuerda en algo la cabeza de Orfeo que, tras la muerte del músico, seguía emitiendo cantos. El poeta se anuncia consciente del orden que puede establecer y en la oposición de la altura a la profundidad del caos advertimos un anuncio repetido de fusión que conducirá a la creación.

TRES

El poeta, demiurgo, *labra los astros*, llena la noche de luz, posible referencia a la lira catasterizada de Orfeo, y llena igualmente la tierra de luz puesto que labra también un *poema encendido*, áurea creación del alquimista, e ilumina el mundo de los muertos, de oscuridad característica, con su encendida creación. El apóstrofe en *Labro los astros a mi lado, ¡oh noche!* nos permite percibir una oposición entre el infinito y

abovedado cielo por un lado y la demarcada y plana superficie terrestre por otro. *Mesa de las tierras* supone una innovación respecto de la lexicalización 'meseta'. Resulta aquí de interés oponer este verso al de la primera edición cuya realización era la siguiente: *Labro los astros a mi lado, joh hielo!* El lexema *hielo* reitera la inmovilidad que cubre la vida y la sustancia que designa se convierte en el material a partir del cual se labran los *astros*. Ambos lexemas comparten el sema de 'brillante claridad'. El poeta otorga forma a lo rígido que de pronto participa del movimiento que poseen los astros y traslada a éstos, de los que se suele predicar calor, la intensa frialdad del hielo. En el poema "El cielo" la oposición cobra la forma de un oxímoron: *fuego y nieve de los astros*.

La animada creación del poeta *rueda entre los muertos* y el sema de 'circularidad' presente nos permite vincular la obra creada con el connotado perfección. El poeta participa, a través del objeto que crea, de un movimiento de descenso, desde el elevado cielo hacia el mundo de los muertos en una actitud típica de la estética romántica que concebía al poeta como encargado de conferir la belleza celestial a la tierra e incluso a lo subterráneo. Es posible así percibir un esfuerzo órfico en esta mágica restauración que lleva a cabo la poesía: a través del poemacanto/canto escrito, el creador logra la conquista del reino de los muertos.

Impresiona fuertemente la autorreferencia metonímica al poeta en tanto que sombra que, carente de corporeidad y desdoblada de la entidad de la que es reflejo oscuro, se opone a ésta: cuerpo postrado, fijo, materialísimo, de *hueso, cera* y arcaico *humus*, lo que queda de la inmoliación del poeta y yace compartiendo la majestad de los dioses sobre la yerba, ardiendo en una especie de catasterismo —modalidad de lo eterno— en los dioses cuya creación se atrevió a repetir.

CUATRO

No quedan sino *cenizas* del cráneo que antes urdió y llevó a cabo la creación. Una conciencia que supera la naturaleza material del cráneo consumido (que nos recuerda el *polvo sombrío* de "Reino primero") apunta finalmente a la eternidad. El *cráneo* y el *mundo*, microcosmos y macrocosmos, se vinculan mediante el amor humano que el poeta dice

prodigarles a ambos. El poeta postrado comparte la cualidad de superar la muerte con la estatua de mármol de un hombre que o ha dejado de estar sujeto al tiempo y vela metafóricamente negando así el sueño de la muerte o es un ser oscuro y sin amor que opuesto al bienamado que se yergue en el mármol, se tiende sobre la yerba y, aún vivo, duerme. La eternidad es la herencia de este hombre que duerme, moderno Endimión que le da título al poema. El *parque* del título se resuelve en la pluralidad de los *parques* de la última estrofa, lugar ameno y cercado, finito, en el que la eternidad cobra manifestación. Muerto que vela y vivo que duerme representan aquí dos posibilidades de existencia, transformación en el marco de lo eterno, que se pueden actualizar sobre los muy fijos *fríos parques del mundo*. Una alude a la conciencia encerrada en un bello, pétreo y atemporal continente, lo móvil y abstracto en lo fijo y concreto. La segunda alude a la otra modalidad de funcionamiento que opera en alguien físicamente inmóvil, tendido sobre la yerba. Advertimos aquí una relación con el antes *adormecido entre begonias de hielo* y percibimos la transformación material, el deshielo que se supone en el paso de *hielo* a *yerba*, modificación que se inscribe dentro del cíclico juego estacional, cambio que se manifiesta sobre la fija superficie terrestre.

genitales bajo el vino

Oyeme tierra, así, escribiendo así,
En la espesura de pámpanos dormido:
Mi pecho frío junto a mis intestinos
Se ha cuajado. Mis dedos alhajados
Buscan el Arbol de la Noche, clavan
Sus uñas de imprenta en los racimos
De la Vida y de la Muerte. Oyeme tierra
De grandes frutos áureos y serpientes,
Luciérnaga entre muros de papiro,
Negro universo del quinqué y el sexo,
Justicia del gusano, mal Paraíso.
Mírame tierra, así escribiendo, así
Desnudo, Adán poeta, quieto y triste,
En esqueleto, sierpe y uva convertido.

Un sujeto que escribe se dirige a la *tierra* y le urge dos veces que lo escuche y finalmente que lo mire en el acto de escribir. Sorprende que del solemne *escuchad* con que apostrofaba al *cerebro de la noche*, el sujeto se traslade al familiar y muy imperativo *óyeme tierra*, cuya reiteración, al igual que la del angustiante *así* —y aquí cabe recordar la sentencia lotmaniana según la cual no existe repetición en poesía (“Hablando estrictamente, la repetición completa e incondicional es imposible en el verso. Por regla general, la repetición de la palabra en el texto no supone la repetición mecánica del concepto. Con más frecuencia, prueba la existencia de un contenido semántico más completo, bien que único” [Lotman 1978, p. 161])— contribuye intensificando el carácter dramático de la solicitud, a la que es imposible que la *tierra* acceda y en la que advertimos un interesante cruce de las isotopías “escritura” y “sonoridad”: se le pide a la *tierra* que oiga a quien está escribiendo y no hay referencia a sonido previo alguno, a no ser que se trate de aquél provocado al *clavar las uñas de imprenta en los racimos de la Vida y de la Muerte*. Aceptación antigua de *imprimir* es la de ‘introducir o hincar con fuerza alguna cosa en otra’ como las *uñas* en los figurados *racimos*. Este acto nos recuerda la etimología de *escribir*, al principio de cuya realización material estuvo el acto de grabar. Le atribuimos a *tierra* los rasgos de entidad material que encierra la vida, lo fijo respecto de lo cual opera el cambio y a la vez sustancia originaria, polvo primero y último, de que está hecho el hombre. “Tú que encierras la vida, óyeme en el acto de crear” podría ser el sentido profundo del fragmento. El poeta crea *dormido*, inconsciente, al igual que el poeta de “Parque para un hombre dormido” que creaba *adormecido, aún caído*. En la *espesura de pámpanos dormido* contribuiría a que vinculemos la inconsciencia con la ebriedad. En todo caso, el poeta lleva a cabo la creación en un estado fuera de sí. Sorprende el siguiente enunciado: *Mi pecho frío junto a mis intestinos se ha cuajado*. El *pecho*, figurado asiento tradicional de los afectos y de la inspiración, se materializa endurecido y en su corporeidad se vincula a los *intestinos* que, lejos del poético ‘entrañas’, actualizan algún rasgo de analidad. El proceso de crear, escribir, detenido, oscila entre la analidad y la genitalidad hacia la que orienta el título del poema. Los *dedos*, elemento a través del cual puede fluir la escritura, se representan *alhajados*, en oposición con la

desnudez final que se predica del creador y cabe imaginar un rasgo de vanidad que se opone a la *justicia del gusano* que todo lo corroerá y a la sabiduría hacia la que el poeta aspira al intentar penetrar los *racimos de la Vida y de la Muerte*, el prohibido árbol paradisiaco de la ciencia del bien y el mal cuyos frutos tomará el hombre tentado de conocer el bien y el mal y ser como los dioses. Tras alcanzar esa sabiduría que no le estaba destinada sino por vía de la transgresión, el poeta cobrará conciencia de su desnudez. El poema juega así con ciertos elementos del relato del Génesis y el poeta usurpa el lugar de su creador al postularse como *Adán poeta*, no criatura sino creador, capaz de engendrar. El poeta apela en seguida desafiante a la *tierra de grandes frutos áureos y serpientes*, de objetos vedados y entidades que tientan a violar prohibiciones. Llama luego a la tierra *luciérnaga entre muros de papiro*, donde *luciérnaga* es todo lo que queda de la luminosa sabiduría inicial, insecto aprisionado, minúscula luz encerrada en endeble papel. Interesa la utilización de *papiro* que supone la superación del anterior grabado. Sabiduría alcanzada y aprisionada que se filtra a través de la fijeza del papel. La siguiente imagen opone la negrura en que ha quedado todo tras la transgresión a dos elementos picturales: el *quinqué*, nueva lámpara que coincide con *luciérnaga* y opone a este elemento natural la artificialidad en que se funda el instrumento cuya luz se filtra a través del cristal que es siempre rasgo de muerte en la simbología cielsoniana como permite postular su recurrencia en *Reinos*, y el *sexo*, condición orgánica en la que se funda la posibilidad de engendramiento de la vida. Ya no reina la justicia divina, sustituido el paraíso original por un nuevo *mal Paraíso*; la única justicia es la del *gusano*, la de la corrupción natural.

En la tercera modalidad del imperativo se sustituye *óyeme* por *mírame*. Aun cuando es posible que se mire a alguien mientras escribe, nuevamente resulta imposible que la tierra lleve a cabo tal acción. Quien vuelve la mirada consciente hacia sí es el poeta que se descubre desnudo, con los órganos genitales a la vista, avergonzado de su potencial creador. Se descubre *quieto y triste*, lejos de la vida del primer paraíso e invadido por el dolor de la pérdida, *en esqueleto, sierpe y uva convertido*, enunciado en el que *esqueleto* comparte y repite la rigidez de *quieto*, lexema con el que guarda gran semejanza fónica, y *sierpe y uva* pueden

aludir a dos posibilidades de acción humana: la transgresión o la redención, si vinculamos *uva* con la sangre del sacrificio cristiano. El hombre aparece devuelto a la naturaleza de cuyo sueño participa con la posibilidad de transformarse en vino, en sangre de sacrificio o en negación de la conciencia que incita a la creación si recordamos la situación anterior del poeta dormido entre pámpanos. En uno y otro caso permanece la posibilidad de someterse a la transformación que da lugar al renacer de la vida. R. González Vigil señala que *uva* sugiere la caída puesto que se alude a la acción de cubrirse con la hoja de parra (González Vigil 1974, p. 34).

En "Ultimo reino" la gestión del poeta forma parte y repite el cíclico cambio natural.

Aura suprema, besa mi garganta helada,
Confíeme la gracia de la vida, dame
El suplicio de la sangre, la majestad
De la nube. Que en cada gota del diluvio
Haya tristeza, sombra y amor. ¡Oh, romped
Hervores materiales, cráteres radiosos!
El sol del caos es grato a la serpiente
Y al poeta. Las nieves que ellos funden
Caen al fondo del verano, entre aletazos
De gloriosa lava, de luciérnagas
Y cerdos fulgurantes. Nada impide ahora
Que la onda de los aires resplandezca
O que reviente el seno de la diosa
En algún negro bosque. Nada
Sino los puros aros naturales arden,
Nada sino el suave heliotropo favorece
La entrada lila de las bestias y el otoño
En el planeta. Yo quisiera que así fuera
La alta puerta que me aguarda tras el humo
De mi vida, como una grave dalia en pedestal
De piedra, o un esqueleto deslumbrado.

El poema se inicia, haciendo gala de la vocación apostrofica que antes hemos apreciado, con una exhortación al *Aura suprema* a la que un sujeto que luego se revelará poeta le pide que *bese su garganta*

helada. El habitual predicar el táctil *besar* del viento se traslada aquí a la luz matinal que devuelve la vida a lo cubierto por la oscuridad nocturna. *Garganta helada* nos recuerda el *pecho cuajado* de "Genitales bajo el vino". El frío invernal que detiene el flujo vital en los objetos de la naturaleza parece haber detenido aquí el canto del poeta, la vibración de las cuerdas vocales que se lleva a cabo en la garganta. En el poema anterior de la serie, "Príncipe del olvido", el sujeto se pregunta si es él quien besa el rostro puro de la reina muerta en su intento de devolverle la vida actualizando el romántico motivo del beso que rompe el encanto que le niega la vida a la bella amada. El poeta suplica aquí que el roce de la luz le devuelva la posibilidad de cantar. En trimembración cara a Eielson, el sujeto suplica que la luz, en poderosa sinestesia, le otorgue la vida que no le pertenece: *Confiéreme la gracia de la vida, dame el suplicio de la sangre, la majestad de la nube*. Pide el don de la resurrección, pide estar nuevamente sujeto al tormento humano que es lo que sugiere *suplicio de la sangre*, como si el despertar del flujo vital supusiera que despertase también el dolor en que se cifra la condición humana ("devuélveme el dolor de estar vivo") pero pide igualmente estar por encima del dolor, *la majestad de la nube*, la elevación. Recordemos la región "entre la alcantarilla y la nube" a la que se orienta la poesía según las palabras de Eielson antes citadas. Asistimos de inmediato a una catastrófica y purificadora transformación. Purificación por el agua, diluvio, y purificación por el fuego, erupción volcánica. Al agua gélida del diluvio que descende de lo alto se opone el radiante hervor material que brota del fondo de la tierra. La luminosidad del fuego reaparece en el *sol del caos que es grato a la serpiente y al poeta*, los dos transgresores. Es bajo el calor del sol, aunque éste sea un sol surgido de lo subterráneo, que alcanzan su maduración los huevos de la serpiente y el marco del sol del caos se revela igualmente propicio para la actividad del poeta cuyos frutos pretenden superar la oposición entre el caos y el orden. Los dos transgresores contemplan la destrucción natural complacidos. Ellos se encuentran en el centro de la destrucción caótica y en el poema entre dos enunciados referidos a hervores y cráteres. La lava brotada participa de la luminosidad del fuego en que se origina *gloriosa*, dotada de radiante eternidad, y su animación permite que la violencia de su movimiento se describa en metáfora zoomórfica

como *aletazos*. Si el poeta participa de este movimiento, la espuma de la lava sugeriría la ebullición de la inspiración poética. En la lava, y en la creación del poeta, se funde lo que vuela y emite luz y lo no alado que no emite luz alguna. El débil insecto alado se funde con el omnívoro asqueroso iluminados ambos por la fuerza purificadora que presagia la armonía de los contrarios –luz y humedad– en el arco iris, *onda de los aires*. Es el tiempo de brotar de la vida encerrada en el estallido del seno de la diosa, madre naturaleza, al dar a luz e iluminar de color la negrura del bosque en contraste violento semejante al desorden hirviente que brota del volcán. La luminosidad es total en *nada sino los puros aros naturales arden*, sinestesia habitual, brillo celestial bajo el cual el encendido florecer del verano se disipa y en el planeta que se aleja del sol ingresan las bestias y el otoño. La tonalidad elegida para el cambio es el lila, color de la tensión entre la plenitud encendida de la vida y el negro de la muerte, color semejante al azulado del heliotropo, planta que se vuelve al sol cuya cercanía o lejanía determina el cambio estacional, color que suele connotar dolor y penitencia y color del otoño en esta ciudad, previo a la muerte invernal que coincide con la muerte que le espera a quien habla en el poema.

Antes que el esperable 'umbral de la muerte', se elige *alta puerta* pues no hay sombra en este paso a la transformación de la vida, no hay aquí muerte sino transmutación. En el sintagma *Yo quisiera que así fuera* advertimos la repetición anagramática de *quisiera en que así fuera*, con lo cual lo deseado aparece incorporado fónicamente en el acto de desear. La vida antes sujeta a cíclicos renaceres parece haber llegado finalmente al *Ultimo reino*, a la morada final. En el *humo de mi vida*, podemos advertir una variante de *polvo* y reconstruir 'cuando mi vida se haya convertido en humo' recordando el verso final del célebre soneto gongorino: "en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada". Lo que el poeta compara a lo que espera que le aguarde cuando no quede nada de su vida es *una grave dalia en pedestal de piedra o un esqueleto deslumbrado*. La movilidad de la vida y la luz se relacionan con la inmovilidad representada a través de la rigidez que comparten *piedra y esqueleto*. La dalia se yuxtapone al pedestal pero comparte su gravedad. El esqueleto parecería animarse ante la excesiva luz que recibe por la exigencia de un sujeto animado que presenta el verbo 'deslumbrar'. La

infinidad de pétalos de variadísima coloración que caracteriza a la flor de la dalia puede representar la suma de las modalidades de existencia que se anclan por fin en lo fijo tras la superación de la vida. El deseo de que el rígido esqueleto se vea penetrado por la luz puede aludir a un deseo de divinización del esqueleto cuyo dueño desea que no se corrompa, que no se convierta en polvo sombrío, sino en iluminado permanente.

Volvamos ahora sobre los poemas, los poemas solamente, encierro mágico del arte de cifrar.

REFERENCIAS

EIELSON, Jorge Eduardo

1976 *Poesía escrita*. INC, Lima, 1976.

GONZALEZ VIGIL, Ricardo

1974 "Eielson, doble reino", en *Post data* Nº 3, Lima, marzo-abril.

LOTMAN, Yuri M.

1978 *La estructura del texto artístico*. Istmo, Madrid.

REISZ DE RIVAROLA, Susana

1977 "Predicación metafórica y discurso simbólico", en *Lexis*, vol. I, año I.

URDANIVIA, Eduardo

1981 "Los 'Reinos' de Jorge Eduardo Eielson", en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Nº 13.

Colaboradores

Fernando Silva-Santisteban, doctor en Historia y decano de la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad de Lima. Con el presente ensayo Silva-Santisteban propone una clasificación de los geoglifos de Nasca así como una interpretación de las funciones de éstos, ateniéndose a las formas de pensamiento propias de la cultura Nasca.

El "Cuaderno de diseño Raphael" de César Moro es la muestra de la simbiosis entre poesía y dibujo. Esta obra fue realizada entre 1930 y 1937. Las versiones de estos textos pertenecen a Armando Rojas y Ricardo Silva-Santisteban. Publicamos la secuencia completa tal como el autor la concibió.

El ensayo sobre los *Cuentos yanquis* de Valdelomar pertenece a Paul Firbas, quien actualmente tiene a su cargo la sección literaria del suplemento cultural del diario *Expreso* y se desempeña como profesor auxiliar de literatura de la Universidad Católica.

José Ramón Álvarez, español, doctor en Historia de la Filosofía, especialista en taoísmo, desempeña el cargo de director de la Facultad de Idiomas Extranjeros de la Universidad de Fujen (Taipei).

Su artículo "El valor del no ser" es la conclusión de su tesis doctoral *Pensamiento político y de gobierno en el Tao Te Ching*. La versión que publicamos del Tao Te Ching fue traducida directamente del chino al español.

Santiago López Maguiña (profesor sanmarquino) actualmente hace un doctorado en la Universidad de Minnesota. Artículos suyos han aparecido en distintos diarios y revistas locales. El presente ensayo semiótico forma parte de un libro en torno a la obra de Julio Ramón Ribeyro.

Como un homenaje al artista, amigo y fotógrafo José Casals, *Lienzo* reproduce una muestra de sus fotografías que pertenecen a dos series: fotografías del Cusco, Puruchuco y la secuencia "Corola parva" (flores del Perú), esta última acompañada de textos de Javier Sologuren.

Próximamente se editará *Natura viva*—donde también se fusiona la fotografía con la poesía— que fue el último proyecto editorial que Casals ideó.

Jorge Aladro, español especialista en literatura medieval y del renacimiento. Actualmente realiza un doctorado en Albany-Nueva York. Recientemente ha publicado "Fray Luis de León y el *Cantar de los cantares*" en la *Revista Agustiniiana* de Madrid, 1991.

En el presente año Hernando Cortés ha publicado *Ciudad de los Reyes*. En torno a ésta y a *Tierra o muerte* giran los temas de esta entrevista, además de tópicos de la dramaturgia: creación colectiva, individual, teatro popular.

Jaime Urco realiza tareas docentes en la Universidad de San Marcos y se desempeña como editor de CICOSUL (Centro de Investigación en Comunicación Social de la Universidad de Lima).

Con "Diario de viaje" Enrique Verástegui retoma un género poco frecuentado en la actualidad, haciéndole variaciones que dotan al texto de un particular interés.

El artículo sobre "La literatura de ficción estadounidense en la actualidad" se debe a Robert Dunn, escritor independiente de Nueva York. Las nuevas vertientes de la narrativa actual, entre las que se encuentra la tradición de una fuerte literatura negra de ficción, así como la de autores norteamericanos de origen hispano, ilustran este ensayo.

El poema "PTYX" de Jorge Eduardo Eielson es un homenaje a Mallarmé por su "Soneto en X". El texto fue escrito en 1980; sin embargo está referido a vivencias de los años 48 y 49. Así como "Primera muerte de María", el que publicamos es de los pocos poemas predeterminados que Eielson ha hecho.

El texto sobre Jorge Eduardo Eielson es una conferencia dada en francés por el recordado poeta Armando Rojas en la ciudad de París, y que hasta la fecha ha permanecido inédito. La traducción ha sido realizada especialmente para *Lienzo* por Eleonora Falco.

Eleonora Falco, magister en Literatura Comparada, es profesora de la Facultad de Humanidades de la Universidad Católica. El texto que se publica es un fragmento de un estudio más amplio sobre *Reinos* de Jorge Eduardo Eielson.