

ANÁLISIS FIGURATIVO DE TRES POEMAS DE JORGE EDUARDO EIELSON

Jesús Miguel Delgado Del Aguila 

Universidad Nacional Mayor de San Marcos
tarmangani2088@outlook.com

RESUMEN: Este artículo se enfoca en tres poemas del escritor peruano Jorge Eduardo Eielson. La adscripción conveniente para efectuarla se basa en las categorías fluctuadas de la retórica general textual, que ejercen una taxonomía que comprende múltiples figuras retóricas según coincidencias temáticas y axiomáticas. Para este caso, en una primera instancia, recorro al concepto de los campos figurativos, que desarrolla Stefano Arduini. Luego, retomo el paradigma de Pierre Fontanier en torno a la tipología de figuras. Para finiquitar, opto por la adquisición de la metáfora orientacional, fundamentada por Lakoff y Johnson. El objetivo de este trabajo es realizar un análisis pormenorizado, supeditado a cada propuesta mencionada. Así, se explicarán las distintas percepciones que se extraen de la cosmovisión del autor.

PALABRAS CLAVE: Análisis de poemas, tipología de metáforas, figuras retóricas, teoría literaria, interpretación de textos.

FIGURATIVE ANALYSIS OF THREE POEMS OF JORGE EDUARDO EIELSON

ABSTRACT: This paper focuses on three poems by Peruvian writer Jorge Eduardo Eielson. The appropriate ascription to make it is based on the fluctuating categories of textual general rhetoric, which exercise a taxonomy that includes multiple rhetorical figures according to thematic and axiomatic coincidences. In this case, firstly, I resort to the concept of figurative fields, which Stefano Arduini develops. Then, I return to the Pierre Fontanier paradigm around the typology of figures. Finally, I opt for the acquisition of the orientation metaphor, based on Lakoff and Johnson. The objective of this work is to carry out a detailed analysis, subject to each proposal mentioned. Thus, the different perceptions that are extracted from the author's worldview will be explained.

KEYWORDS: Analysis of poems, typology of metaphors, rhetorical figures, literary theory, interpretation of texts.



Copyright © 2022, Los autores. Este artículo está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento 4.0 Internacional (CC BY) (<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)

ANALYSE FIGURATIVE DE TROIS POÈMES DE JORGE EDUARDO EIELSON

RÉSUMÉ : Cet article se concentre sur trois poèmes de l'écrivain péruvien Jorge Eduardo Eielson. L'approche la plus convenable pour le réaliser est basée sur les catégories fluctuantes de la rhétorique textuelle générale, qui appliquent une taxonomie qui comprend de multiples figures rhétoriques selon des coïncidences thématiques et axiomatiques. Pour ce cas, en premier lieu, je fais appel à la notion de champs figuratifs, développée par Stefano Arduini. Ensuite, je reviens au paradigme de Pierre Fontanier sur la typologie des figures. Pour finir, j'opte pour l'acquisition de la métaphore de l'orientation, développée par Lakoff et Johnson. L'objectif de ce travail est de réaliser une analyse détaillée, en fonction de chaque proposition mentionnée. Ainsi, les différentes perceptions qui sont extraites de la vision du monde de l'auteur seront expliquées.

MOTS CLÉS : Analyse de poèmes, typologie des métaphores, figures de rhétorique, théorie littéraire, interprétation de textes.

Recibido: 05/01/2022. Aceptado: 21/11/2022

1. Introducción

Este trabajo adopta como referencia los poemas “Mutatis mutandis”, “Cuerpo enamorado” y “Via della croce” del poeta peruano Jorge Eduardo Eielson para ejercer un análisis retórico de los versos. Para cada uno, se extrapolará una taxonomía diferente, con la finalidad de detectar la posibilidad de confrontar categorías heteróclitas con el discurso lírico. A continuación, argumentaré el modo de operar para cada caso.

Con el primer poema, se toma en cuenta el campo figurativo, estratificado por Stefano Arduini y estudiado por el crítico Camilo Fernández Cozman. En este, se reconoce la estructuración hecha para conformar las figuras retóricas en agrupaciones que poseen un lineamiento en común: la metáfora (constituída por esta, la alegoría, el símbolo y la personificación), la metonimia, la sinécdoque, la antítesis (se hallan esta, el oxímoron, el hipébaton y la ironía), la elipsis (se evidencian esta y la perífrasis) y la repetición (la aliteración, la anáfora, el polisíndeton y la sinonimia).

El siguiente poema se ciñe a la formulación de Pierre Fontanier, que es derivada de su libro *Les figures du discours* (1977), que consiste en clasificar las figuras retóricas según su temática consuetudinaria. Esta se basa en la significación, la expresión, la construcción, la elocución, el estilo y el pensamiento. La primera

comprende la metáfora (se cataloga en metáfora nominal, adjetival, de participio y verbal), la metonimia (sustituye conceptos por contigüidad) y la sinécdoque (un elemento que subyace a un conjunto para aludir solo a la idea que la integra). La segunda radica en identificar la atribución innovadora que se le brinda al signifiante; para ese caso, se encuentran las figuras de la personificación y la alegoría. La tercera se enfoca en la consolidación de la sintaxis. En esta, se ubica la elipsis, que se encarga de omitir términos para generar un sentido. La cuarta asume como eje la *dispositio* (Albaladejo, 1991: 75)¹ y el efecto en la recepción. Por eso, se adaptarán las figuras retóricas de la aliteración y el epíteto. La quinta se compone de la antítesis y la perífrasis. La sexta abarca la etopeya y la prosopografía, que hace descripciones endógenas y exógenas de enclaves, para producir un significado auténtico.

Para el último poema, se opta por la metáfora orientacional, que es desarrollada por Lakoff y Johnson, debido a que es factible designar una dirección a los talentos que se articulan en la composición de los versos, con el objetivo de que se entienda el valor del significado.

El propósito de esta pesquisa es dilucidar la interpretación de los poemas de Eielson en función de las figuras retóricas que se localizan en el texto, además de que los paradigmas empleados revelarán una forma de aprehender la cosmovisión del autor.

2. Análisis de “Mutatis mutandis” (1954)

Al referirme a este poema de Eielson, se evoca a la concepción que él tiene con respecto a la mayoría de su obra en verso, porque él se vale de una estética experimental, propio del carácter neovanguardista del cual se afilia. Esto es debido a que su discurso transgrede lo tradicional. Es una escritura rebelde, temática que también se desarrolla en otro de sus poemarios, tal como *Habitación en Roma*.

Para empezar, es cuestionable la naturaleza de esta producción poética de Eielson. En específico, no se precisa si “Mutatis mutandis” es un poema o un poemario. Además, pese a poseer una organización en cuanto al conjunto de poemas y tener musicalidad, va en contra de las estéticas clásicas, puesto que hace caso omiso a la normativa del castellano; verbigracia, no recurre a los signos de puntuación ni al uso correcto de las mayúsculas. Su prosa contiene diversas repeticiones.

Para Percy Efraín Ramírez Chacpi (2012: 8-12), se trata de una muestra en escena de la dicotomía escritura-realidad; es decir, habría un intento del yo poético en

¹ La *dispositio* es la distribución detallada del texto, que comprende la asociación de una parte con todo el discurso. Su estructura contiene los siguientes elementos: introducción, narración, argumentación y peroración.

transgredir el nivel de comprensión básico de lectura para exigir una forma de captación innovadora. Eielson buscaría generar un efecto visual en su mismo discurso. Este trabajo sería posible por la libertad y la creatividad con las que debe contar un artista, indispensables para originar nuevos significados, por lo que utilizará como tecnicismo múltiples permutaciones. En cambio, el análisis que han hecho Nibaldo Acero y Ximena Figueroa (2022: 102) acerca de “Mutatis mutandis” consiste en ubicar aquel impulso que le permite al autor a producir semánticamente su discurso concomitante con frecuencia y autenticidad. Por ello, sería una preocupación en esa investigación fundamentar la necesidad de Eielson en dar testimonio de una memoria emotiva y nostálgica sobre la realidad y la trascendencia histórica de la misma. Esta tan solo podría construirse desde una dinámica con el cuerpo, tal como lo ha efectuado el autor con el uso profesional de la plástica.

Estas características son palmarias en “Mutatis mutandis”. Y, para esta ocasión, remitiré de modo breve y exclusivo a la segunda estrofa de este poema, con los versos enumerados convencionalmente al lado izquierdo. Todo ello se adapta a este criterio con la intención de analizar las figuras retóricas articuladas en el mismo.

“Mutatis mutandis” (Eielson, 2014a)²

- 1 cifra sin fin cifra sin
- 2 fin cifra que nunca
- 3 principia
- 4 cantidad esplendente
- 5 cero espléndido
- 6 dime tú por qué
- 7 dime dónde cuándo cómo
- 8 cuál es el hilo ciego
- 9 que se quema entre mis dedos
- 10 y por qué los cielos claros
- 11 y mis ojos cerrados
- 12 y por qué la arena toda
- 13 bajo mi calzado
- 14 y por qué entre rayos solo
- 15 entre rayos me despierto
- 16 entre rayos me acuesto

² El poema completo de “Mutatis mutandis” puede consultarse en el siguiente enlace web: <https://bit.ly/3V8kExL>

El fragmento de “Mutatis mutandis” cuenta con múltiples figuras retóricas que respaldan la propuesta planteada en el poema. Se muestra la asimilación y la contraposición de la dicotomía oscuridad-claridad, apreciadas desde los términos “cero” y “rayos”, que equivalen a dos estados anímicos del yo poético, que implican el desarrollo y la comprensión de su ideología y la del alocutario. Para explicar con exhaustividad la pretensión de Eielson, incorporaré la fluctuación relacionada con el campo figurativo y la percepción del escritor.

Antes de iniciar esta investigación, es necesario recordar que Percy Efraín Ramírez Chacpi (2012: 8-12) ha realizado un trabajo similar al recurrir también al análisis de las figuras retóricas desde los campos figurativos. De igual modo, la metodología y los lineamientos retóricos del exégeta se adscribieron a lo expuesto por Fernández Cozman. Su estudio es esencial para la comprensión de lo que Eielson emplea en su discurso. El corolario que se obtiene refuerza la precisión y la objetividad que existe en este tipo de indagación. Todo ello resulta muy diferente de la volición de los críticos Nivaldo Acero y Ximena Figueroa (2022)³, quienes también examinaron al poeta peruano.

Habiendo hecho esa aclaración, empezaré a fundamentar lo propio por Camilo Fernández Cozman (2012). Este investigador considera el campo figurativo como la estructuración que se efectúa mediante un proceso de abstracción en torno a la realidad y las asociaciones que están implicadas en esta. Asimismo, este contiene figuras retóricas o estructuras superficiales, que permiten una expresión más amplia para el enunciador, según lo asume Stefano Arduini (2000: 84); aunque su exposición no será dilucidada, puesto que transgrede el significado original. Al respecto, Quintiliano define este proceso de la siguiente manera: “Un modo de hablar trasladado de la natural y primera significación a otra para el adorno de la oración” (1887b: 83). Según Jacques Lacan (1998: 12), para que este mecanismo sea efectivo, debe procederse a brindarle un propósito explícito y entendible a esa composición establecida del lenguaje figurado.

Las figuras retóricas que comprenden el campo figurativo poseen vertientes distintas entre sí. Su agrupación se basará en la clasificación que desarrolló Stefano Arduini (2000: 103): la metáfora, la metonimia, la sinécdoque, la antítesis, la elipsis y la repetición. Esta se evidencia en “Mutatis mutandis” y se explicará a continuación.

³ El trabajo de Nivaldo Acero y Ximena Figueroa (2022) consistió en examinar “Mutatis mutandis” desde una perspectiva antropológico-andina. Para ello, estos autores se valieron del quipu como una herramienta socioestética que permitiría la incorporación de objetos de la propia cultura, además de ser el único recurso que facilitaría el acceso a la experiencia y la producción de ilimitadas connotaciones y símbolos.

1. Campo figurativo de la metáfora. Este se diferencia por hacer uso de similitudes, que oscilan por medio de las figuras retóricas de la metáfora, la alegoría, el símbolo y la personificación, que se exponen en el poema.

La metáfora se produce al existir un interés por reemplazar el significado tradicional por otro afín (Arduini, 2000: 104), siempre y cuando, contenga patrones que faciliten la semejanza o la analogía entre términos (Fontanier, 1977: 99). Según Aristóteles (1990: 490-494), ese proceso de reincorporación valorativa se origina con un propósito estético, ya que resulta agradable su recepción durante la lectura de estas palabras en un conjunto determinado. Esa alteración convencional del contenido posibilita que se erijan nuevas formas de asumir la realidad y múltiples abordajes para crear significantes disímiles de la manera habitual de comunicarse. Ante ello, se deduce lo que Jacques Lacan (1998: 179) propone al afirmar que el significante termina estando en lugar de otro; de ese modo, la traslación conllevará la comparación entre conceptos (Quintiliano, 1887b: 68). Con respecto a “Mutatis mutandis”, me percaté de dos metáforas que tienen una significancia muy importante a nivel ideológico. En el caso inicial, el 1.^{er} verso hace mención del “cero espléndido”, que se asocia con la nada, el vacío, lo inexplicable, lo oculto y la soledad. Este término se contrapone con otro que es planteado en versos posteriores, ya que el autor postula que este número, no como una idea perenne y absoluta que se halla dentro de una persona, sino que la articula con otras palabras que generan su ruptura y permiten perder ese sentido y ese efecto agudos. Otra metáfora encontrada es la que está en el 8.^o verso, “hilo ciego”, que contiene un significado subjetivo, relacionado con un sentimiento doliente, remoto y casi olvidado; por eso, se le atribuye el adjetivo de “ciego”, en rigor, esa pesadumbre ha provocado un instintivo que destacará en la vida del hombre, a pesar de que se obvie el motivo y se replantee la concepción mostrada como algo insignificante y caduco. Las consecuencias lo conducen a recordarlo sin que se precise cómo.

La alegoría se produce al evidenciar cualidades de un significante que no corresponden con su mundo característico (Quintiliano, 1887b: 76). Esto ocurre con el personaje bíblico Pedro, uno de los discípulos de Jesucristo, a quien se le atribuye el concepto de “piedra”, que a la vez significa en ese contexto que es el encargado de instituir la Iglesia católica. Por tal motivo, en “Mutatis mutandis”, el cero asume en esta ocasión mayor relevancia, pues se refiere a un vacío inexistente, pero valorativo en la interioridad de un sujeto. Este tiene un efecto melancólico y negativo a la vez, pues eso significa que el yo poético, en esta oportunidad, necesita estar lleno, aunque no figura de qué, debido a que podría tratarse del amor, la compañía, el tiempo, los espacios, los recuerdos, las vivencias, etc. Por otro lado, quisiera desarrollar esta imagen que traspone el poeta en los versos 12.^o y 13.^o: “Y por qué la arena toda / bajo

mi calzado”. Esta alegoría es imprescindible, porque supone que el enunciador está encima de la tierra: él es quien deja huellas y tiene esa decisión de obrar con libertad sobre la naturaleza, construye un nuevo mundo y trasciende. La naturaleza (espacial y temporal) obra de acuerdo con las intenciones buscadas por el hombre: él pretende reivindicarse, después de una causa sufriente, que es motivo para alcanzar un objetivo, cualquiera que sea.

El símbolo se forma del uso colectivo y generalizado de un significante, que no necesariamente concuerda con una explicación objetiva, más bien, es convencional. Un caso particular es cuando se recurre a la noción del martillo, que, dentro de su funcionalidad en un juicio, hace referencia a la justicia. En el poema de Eielson, se usa el cero, para definirlo espléndido o “cifra sin fin cifra sin / fin cifra que nunca / principia” (versos del 1.º al 3.º). En este caso, hay que precisar que la nada no posee valor. El efecto que le otorga el yo poético está enfocado negativa y retrógradamente. Ese número insignificante se vincula con la actitud del enunciador: se halla estático, propenso a modificarse para bien o mal. Con el segundo ejemplo, todo es ambivalente: se alude a lo positivo o algo equivalente a lo bueno y lo agradable. Este rasgo es ubicado en el término expuesto por el autor, “rayos”, que se comprende como una esperanza y una alternativa benefactora que mejorará el estado de ánimo.

La personificación permite que se otorgue un sentido a las acciones de la naturaleza sobre la base de aspectos humanos (Lakoff y Johnson, 1995: 72), como cuando se señala que “el amor causa dolor” o “la amistad regresa”. Esta se evidencia en “Mutatis mutandis”, precisamente, en los versos 5.º y 8.º: “Cero espléndido” y “el hilo ciego”. Estas se conforman al atribuírseles composiciones que no tienen coherencia al ser leídos como frases apartadas del poema. En la primera ocasión, se le designa una adjetivación a un término abstracto, que no es referido por su desconocimiento. En la segunda situación, sí hay una concretización del objeto, pero el adjetivo solo es propicio a los sujetos anímicos, no a materias inamovibles.

2. Campo figurativo de la metonimia. Este se caracteriza por la modificación inmediata por la que atraviesan las palabras, de manera no tan directa, puesto que ese tránsito dependerá mucho de la percepción del intérprete, con respecto a la atribución de un nuevo significado o una toma de posición frente a la realidad (Lacan, 1998: 15). Esa idea de imprecisión es la que permite diferenciar la metonimia de la sinécdoque. Por otro lado, esta figura retórica recurre mucho a las díadas continente-contenido, causa-efecto, concreto-abstracto, etc., tal como se evidencia al afirmar que una persona “ganó la de oro”, que de inmediato remite a la obtención del primer puesto. En los versos del 16.º al 18.º: “Y por qué entre rayos solo / entre rayos me despierto / entre rayos me acuesto”, se acota la reiteración de la palabra “rayos”, que alude a un motivo esperanzador, de causalidad.

3. Campo figurativo de la sinécdoque. Este se construye debido a las relaciones eficaces que se patentizan implícitamente a través de asociaciones de todo-parte o especie-género (Arduini, 2000: 81). Su composición es distinta de la que posee la metonimia, porque en esta oportunidad prevalece un alejamiento con el concepto articulado. Esto se aprecia al detectarse la expresión “pedida de mano”, puesto que lo solicitado no es un miembro o un órgano de la mujer, sino su totalidad. Esta figura retórica está presente en los versos 8.º y 9.º: “Cuál es el hilo ciego / que se quema entre mis dedos”, ya que el sustantivo “dedos” se refiere a la vinculación parte-todo, por suponer la alusión a la “mano”.

4. Campo figurativo de la antítesis. Se caracteriza por la articulación de tópicos contrapuestos, hallados en un discurso poético. Esto sucede con las figuras retóricas de la antítesis, el oxímoron, el hipérbaton y la ironía, que están presentes en su totalidad.

Primero, con respecto a la antítesis, es reconocible al presentarse una contraposición, directa o indirectamente en el poema (Arduini, 2000: 121). Verbigracia, el “Poema XX” de *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (1924) del Premio Nobel de Literatura Pablo Neruda expresa los siguientes versos: “Mi voz buscaba el viento para tocar su oído” (verso 24.º), más adelante: “Mi alma no se contenta con haberla perdido” (verso 30.º). De estos, se identifican las oposiciones “buscar” con “perder” para validar el rol de la figura retórica. De forma equivalente, ocurre al aludir a la idea de “mírame con los ojos cerrados”, se revela la no conformidad con la función que desempeña el órgano de la vista. En “Mutatis mutandis”, está la inversión de verbos en los versos 15.º y 16.º: “Entre rayos me despierto / entre rayos me acuesto”; como también, se halla en los versos 3.º y 13.º: “Principia” y “bajo mi calzado”. Segundo, se acota el oxímoron a través de una inversión continua de significados, tal como se aprecia en las frases “tragicomedia”, “viaje a ninguna parte” y “copia original”. En “Mutatis mutandis”, se incluye esta figura retórica en los versos 2.º y 3.º: “Nunca / principia”. Tercero, se desarrolla el hipérbaton, que muestra palabras en un verso de manera desordenada o inversa (Bělič, 2000: 38); asimismo, Quintiliano (1887b: 79) lo asume como el trastoque de las palabras. Tiene como finalidad ocasionar un efecto agradable en el proceso de lectura. Esto se aprecia en el poema “Hoy me gusta la vida mucho menos...” de *Poemas humanos* (1939) de César Vallejo: “Que es verdad que sufrí en aquel hospital que queda al lado / y está bien y está mal haber mirado / de abajo para arriba mi organismo” (versos 23.º-25.º). En el caso de “Mutatis mutandis”, es notorio el desorden sintáctico de la construcción oracional, presente en los versos 12.º, 14.º, 15.º y 16.º: “Y por qué la arena toda”, “y por qué entre rayos solo / entre rayos me despierto / entre rayos me acuesto”. Para finalizar, la ironía se basa en negar una afirmación para suscitar un

efecto sorpresivo, según Stefano Arduini (2000: 81). Un ejemplo de ello es cuando alguien ejerce una acción de forma incompleta y errónea, pero es aludida como si no hubiese sido así: “Nadie pudo contigo en el campeonato” (mientras que en realidad perdió en el primer encuentro). Esta figura retórica está en el poema de Eielson cuando se hace referencia al cero, ya que ese dígito no conforma una cantidad precisa, aunque se la mencione con distinción: “Cantidad esplendente” (verso 4.º).

5. Campo figurativo de la elipsis. Está compuesto por la concepción de obviar elementos en un discurso poético. Este se conforma de las siguientes figuras retóricas: la elipsis y la perífrasis, que se evidencian en el poema de Eielson. Por un lado, la primera obvia palabras, signos de puntuación o normas gramaticales de modo convencional para brindar una orientación particular al poema, tal como acontece con una descripción de la novela *Los tres mosqueteros* (1844) del escritor francés Alejandro Dumas: “D’Artagnan tomó posesión de su grado. Porthos dejó el servicio y se casó con la señora Coquenard al año siguiente. El cofre tan codiciado contenía ochocientas mil libras” (1984: 631). En esta, la presencia del sustantivo “la carroza de Milady” se sobreentiende al aludir que el personaje se encuentra en su interior. Al respecto, está la omisión de la conjunción “y” en los versos 7.º y 8.º: “Dime dónde cuándo cómo / cuál es el hilo ciego”. Por otro lado, se percibe la perífrasis, figura retórica que consiste en el rodeo de palabras para retardar la designación que se hace de un concepto, tal como la fundamenta Marco Fabio Quintiliano (1887b: 79). Esta se muestra al abordar al personaje Don Quijote de Miguel de Cervantes, quien es tratado como “el caballero de la triste figura”. En el poema de Eielson, es notoria esta redundancia, que más se asemeja al epíteto y el pleonasma, a través de la terminación que está en el 10.º verso: “Los cielos claros”.

6. Campo figurativo de la repetición. Se consolida a partir de rasgos reiterativos que permiten la incorporación constante de las mismas palabras. En este, se hallan la aliteración, la anáfora, el polisíndeton y la sinonimia. En el poema “Mutatis mutandis” de Eielson, se detectan las cuatro últimas.

La primera figura retórica de este campo figurativo es la aliteración. Esta se compone por los sonidos similares que emiten palabras que se presentan de forma inmediata en los versos. Esto acontece en los versos del 11.º al 13.º del poema “La moneda de hierro” (1976) del escritor argentino Jorge Luis Borges: “Arrojemos de nuevo la moneda de hierro / que es también un espejo magnífico. Su reverso / es nadie y nada y sombra y ceguera. Eso eres”, en los que se repite la consonante “n”, con las palabras “nuevo”, “moneda”, “también”, “un”, “magnífico”, “nadie” y “nada”. En “Mutatis mutandis”, esta figura retórica se muestra de múltiples formas. En una ocasión, palabras similares son reincidentes: “Cifra sin fin cifra sin / fin cifra” (versos 1.º y 2.º). Enseguida, el verbo “decir” se duplica: “Dime tú por qué / dime dónde

cuándo cómo” (versos 6.º y 7.º). También, la conjunción “y” resulta reiterativa en los versos del 10.º al 12.º y el 14.º: “Y por qué los cielos claros / y mis ojos cerrados / y por qué la arena toda / [...] / y por qué entre rayos solo”. Adicionalmente, el énfasis de “por qué” es repetido en los versos 6.º (“dime tú por qué”), 10.º (“y por qué los cielos claros”), 12.º (“y por qué la arena toda”) y 14.º (“y por qué entre rayos solo”). Para concluir, la palabra “entre rayos” reincide en los versos del 14.º al 16.º, con la duplicación del pronombre “me” en los dos últimos casos: “Y por qué entre rayos solo / entre rayos me despierto / entre rayos me acuesto”.

La segunda figura retórica de este campo figurativo de la repetición es la anáfora. Esta consiste en la iteración que se produce a lo largo de un discurso de una palabra o un conjunto de ellas que se localizan al inicio de un verso, una estrofa o algún otro enunciado. Por lo tanto, la rima y el ritmo son los que prevalecen en el texto, tal como se aprecia en un fragmento del discurso del protagonista de la película norteamericana *Patton* (1970), en el que el adjetivo “bastardo”, junto con los verbos “ganar” y “morir” son repetidos para generar mayor énfasis: “Quiero que recordéis que ningún bastardo ganó jamás una guerra muriendo por su patria. La ganó haciendo que otros pobres estúpidos bastardos murieran por ella”. Se duplican las dos primeras palabras al inicio de “Mutatis mutandis”: “Cifra sin fin cifra sin / fin cifra”, en los versos 1.º y 2.º. Igualmente, acontece con el verbo “dime” en los versos 6.º y 7.º: “Dime tú por qué / dime dónde cuándo cómo”, con la conjunción “y” en los versos del 10.º al 12.º y el 14.º: “Y por qué los cielos claros / y mis ojos cerrados / y por qué la arena toda” / [...] / “y por qué entre rayos solo” y la palabra “entre rayos” en los versos del 14.º al 16.º del poema: “Y por qué entre rayos solo / entre rayos me despierto / entre rayos me acuesto”.

La tercera figura retórica del campo figurativo de la repetición es el polisíndeton. Esta se distingue por la reiteración de conjunciones. Su volición es que sobresalga el ritmo de las palabras y se unan términos afines, tal como ocurre cuando se menciona en el poema “Las amantes del miserable” del poemario *Ninfeas* (1900) de Juan Ramón Jiménez lo siguiente: “Y se ha envuelto entre sus pliegues de oro y rosa, / y ha reñido mil combates y ha vencido como un héroe...” (versos 49.º-50.º). En “Mutatis mutandis”, se acota en dos ocasiones: “Cifra sin fin cifra sin / fin cifra” (primeros versos), como también “y por qué los cielos claros / y mis ojos cerrados / y por qué la arena toda”, “y por qué entre rayos solo” (versos 10.º, 11.º, 12.º y 14.º).

La última figura retórica del campo figurativo de la repetición es la sinonimia. Esta se caracteriza por la inserción de palabras a lo largo de los versos y que presentan un solo significado. Esto ocurre con el “tiempo”. Este en su campo semántico admite toda alusión compatible, como “lapso”, “momento” o “circunstancia”. En el caso del poema analizado de Jorge Eduardo Eielson, esta figura retórica es explícita cuando se

hace referencia al sueño o al acto de quedarse dormido de otra forma, pero con el mismo propósito, como se exterioriza en los versos 11.º y 16.º: “Y mis ojos cerrados” y “entre rayos me acuesto”. De igual modo, sucede cuando se menciona el cero, aunque esta vez es más descriptivo y objetivo, dentro de los tres primeros versos: “Cifra sin fin cifra sin / principia / fin cifra que nunca”.

3. Análisis de “Cuerpo enamorado” del poemario *Noche oscura del cuerpo*

Para empezar, he seleccionado el poema “Cuerpo enamorado”⁴, debido a que es una representación de los distintos poemas que conforman *Noche oscura del cuerpo* en cuanto a descripción subjetiva de la complejidad natural del hombre. Todo ello es siempre plasmado desde la escisión o la incompletitud; es decir, la representación del cuerpo como unidad no será posible. Es así como se desea explorar y representar en este poemario la identidad del sujeto desde una lógica diferente. Eso provocará la génesis constante de significados inusitados. Esa modalidad será un instintivo en este poemario, por lo que no habrá una permanencia ni tampoco estatismo en cuanto a significación de las palabras.

El crítico Chrystian Zegarra (2019: 188-190) es quien estudiará con pormenores esta condición poética de *Noche oscura del cuerpo*. Es más, él considerará que esta obra literaria permitirá acceder a perspectivas plurales. No solo se terminará desentrañando el valor que se le atribuye al cuerpo, sino a todo lo que le rodea. En ese sentido, el cuestionamiento a la acepción tradicional de lo corpóreo se someterá a una interpretación mutable, en la que se aprecia la idea de que el cuerpo está en una colisión periódica con lo espiritual. No se tratará de lo opuesto, sino de lo múltiple.

Por otro lado, para Camilo Rubén Fernández Cozman (2014: 70-71), el abordaje que le brinda Eielson a *Noche oscura del cuerpo* siempre ha sido un motivo para auscultar la actitud innovadora del poeta, ya que él pretende demostrar que es factible el conocimiento del otro a partir de la internalización de cada uno. Es decir, el hecho de que cada quien se autoperciba facilitaría el acceso a saber un poco más de lo que le ocurre a la humanidad. Ese saber al que hace referencia el crítico literario únicamente se extraerá de la interpretación de las figuras retóricas que se emplean en estos poemas.

⁴ “Cuerpo enamorado” aborda el tema de lo corpóreo y de lo humano desde un punto de vista retórico. No obstante, eso no se cerciora solamente en su título y su contenido, sino en el resto de poemas que conforman *Noche oscura del cuerpo*: “Cuerpo anterior”, “Cuerpo melancólico”, “Cuerpo mutilado”, “Cuerpo en exilio”, “Cuerpo transparente”, “Cuerpo secreto”, “Cuerpo de tierra”, “Cuerpo vestido”, “Cuerpo pasajero”, “Cuerpo de papel”, “Cuerpo multiplicado”, “Cuerpo dividido” y “Último cuerpo”.

Asumiendo esta contextualización como preámbulo, procederé a transcribir el poema aludido, que irá enumerado en el margen izquierdo, con la finalidad de que luego sea útil para su análisis y su comprensión.

“Cuerpo enamorado” (Eielson, 2001)

- 1 Miro mi sexo con ternura
- 2 Toco la punta de mi cuerpo enamorado
- 3 Y no soy yo que veo sino el otro
- 4 El mismo mono milenario
- 5 Que se refleja en el remanso y ríe
- 6 Amo el espejo en que contemplo
- 7 Mi espesa barba y mi tristeza
- 8 Mis pantalones grises y la lluvia
- 9 Miro mi sexo con ternura
- 10 Mi glande puro y mis testículos
- 11 Repletos de amargura
- 12 Y no soy yo que sufre sino el otro
- 13 El mismo mono milenario
- 14 Que se refleja en el espejo y llora

Habiendo terminado de segmentar este poema de Eielson, recurriré a otro tipo de análisis: ya no será semejante al que efectuó Percy Efraín Ramírez Chacpi (2012), quien se ciñó a lo articulado por Fernández Cozman, sino que se procederá a realizar una interpretación desde otra perspectiva. Por ende, me valdré del teórico Pierre Fontanier, quien tiene una concepción y un análisis totalmente diferente en torno a las figuras retóricas. Para él, estas son todas aquellas que se respaldan de su composición, a excepción de las figuras de dicción. Lo medular en estas es su escasa ejemplificación y su interpretación escueta en los versos. Para este caso, retomo seis tipologías de figuras que fundamenta Fontanier en *Les figures du discours* (1977): las de significación, expresión, construcción, elocución, estilo y pensamiento.

1. Las figuras de significación. Se relacionan con el desarrollo de la metáfora, la metonimia y la sinécdoque. Para abordar el análisis de la primera figura retórica, tengo en cuenta la taxonomía que argumenta Pierre Fontanier, distinguida por el carácter nominal, adjetival, de participio y verbal.

La metáfora nominal fue tratada principalmente por Aristóteles y el Grupo Mi. Su uso se basa en la sustitución que ejerce sobre las palabras. Para ejemplificar esta premisa, retomo un significante de cualquier índole, como “gallina”, la cual contiene una carga semántica alusiva a “una persona cobarde y que teme afrontar problemas”;

en ese sentido, es posible la construcción de la siguiente oración: “Tu pareja es una gallina: no defendió sus derechos”. En consecuencia, el nuevo significado que se le ha atribuido al sustantivo origina que se asocie la cualidad más pertinente del referente. Esta metáfora se halla expuesta de manera reiterativa en los versos 4.º y 13.º con la siguiente frase: “El mismo mono milenario”, en la que se produce una doble significación (la denotativa y la connotativa). Al aludirse a “mono milenario”, se hace una mención subjetiva dirigida al hombre, distinguido por su proceso histórico (“milenario”), su decadencia y su pesimismo.

La metáfora adjetival parte de una sinestesia, que se define como la vinculación incompatible de particularidades que pertenecen a sentidos heteróclitos. Esto se observa cuando las acciones del hombre (ver, oler, oír, saborear y tocar) no son caracterizadas deliberadamente con propiedad, como cuando se hace referencia a “visión dulce”, “olor áspero” o “sabor ruidoso”. Esta figura retórica se incluye en el 2.º verso por “cuerpo enamorado”. La diferencia se provoca porque un objeto real es catalogado con una descripción ideal, sensible, mas no táctil o visible. Entretanto, si se le brinda otro tipo de interpretación, el sustantivo y el adjetivo constituirían grotescamente una alegoría, vinculada con el órgano genital masculino en una etapa de degradación o en un momento sentimentalmente mortífero.

La metáfora de participio es propicia al modificar la función que tiene un adjetivo por la de un núcleo, tal como se aprecia en las siguientes expresiones: “Saturado de problemas”, “bañado de sangre” o “lleno de energías”. En estas, se muestra un participio junto a un modificar indirecto. Esa vinculación es posible debido a la preposición “de”. En el 11.º verso, se encuentra la frase “repletos de amargura”, en la que “repletos” es el núcleo del enunciado y “de amargura” conforma el enlace y el complemento o, específicamente, el modificador indirecto.

La metáfora de verbo (verbal) trastoca el desempeño particular de un sustantivo, el mismo que es visible desde sus aditamentos, ya sea indirecto, directo o circunstancial. Esta figura retórica se evidencia en casos singulares como al indicar “perder el juicio” (enloquecer), “tirarse para atrás” (no asumir un cargo) y “voltear la página” (actualizar). Este se explica a través del 5.º verso de “Cuerpo enamorado”: “Refleja en el remanso”. En su composición, se halla una contraposición con el verso 14.º, que cuenta con un cambio en el sustantivo: “Refleja en el espejo”. La reiteración permite analizar cuidadosamente el primer caso: “En el remanso”, que no alude a un pozo o un vacío, sino a un elemento más subjetivo, el inconsciente quizá o el pretérito. Esta interpretación se respalda de todo el verso 5.º: “Que se refleja en el remanso y ríe”. Del mismo, se extrae un tema sensible y melancólico, mediante el cual el futuro temporalmente se encuentra indispuerto a exteriorizarse como una posibilidad para reparar sucesos. En consecuencia, se infiere que la configuración se conforma de todo

el tópico. En ese sentido, una risa se vincula exclusivamente con algo festivo e incluso repudiable, según la visión que adopte el yo poético, efectuada en el pasado. Entonces, este verso es catalogado como un apartado distante de toda la temática del mismo, pues no se articula la ironía en ningún instante de esta inclusión de metáfora.

En el segundo momento para las figuras de significación, se ubica la metonimia, que realiza el reemplazo de conceptos por contigüidad. Esta se aprecia en tres ejemplos, notorios en los versos 2.º, 4.º y 8.º. En el verso 2.º: “Toco la punta de mi cuerpo enamorado”, se menciona el glande. Ahora, si se considera la expresión de “cuerpo enamorado”, solo connota al órgano sexual masculino. En el 4.º verso: “El mismo mono milenario”, se adopta la categoría de animal para referirse al hombre como el éxito de un largo proceso histórico, como también logros en campos heterogéneos (ciencia, tecnología, lenguaje, áreas disciplinarias, etc.). Para finiquitar, está el 8.º verso, del que retomo la palabra “lluvia”, que equivale a toda emanación líquida producida por el ser humano, como las lágrimas o el sudor. Estas son manifestaciones de impotencia ante un sufrimiento que temporalmente no se soluciona. En consecuencia, implica una contemplación de ese estado, sin el dominio de una táctica de ruptura por lo fétido.

Sobre la última figura de significación encontrada en el poema, la sinécdoque, caracterizada por el reconocimiento existente de una particularidad de un componente mayor o viceversa, coloco una situación extraída del 10.º verso al recurrir a lo siguiente: “Mi glande puro y mis testículos”. Esta expresión suscita la identificación con el tópico del sexo (al órgano genital), que es mostrado sin actividad, además de que el adjetivo de pureza le atribuye un valor ingenuo e inocente a su función viril y natural. De tal manera que esta figura retórica cumple su función por la relación inmediata de una parte explícita (glande y testículos) con un todo implícito (sexo o composición masculina).

2. Las figuras de expresión. Se asocian con el nuevo valor que se les otorga a las figuras retóricas, manifestadas en el poema a través de la personificación y la alegoría. Para el primer caso, pongo de ejemplo los versos que funcionan en pares: el 4.º con el 5.º, el 10.º con el 11.º y el 13.º con el 14.º. En el primero: “El mismo mono milenario / Que se refleja en el remanso y ríe”, asumiendo una interpretación extratextual, el sustantivo del animal tiene esa libertad de acción y reacción, producto de su control cognoscente, así esta figura retórica produce el efecto proyectado. En el segundo: “Mi glande puro y mis testículos / Repletos de amargura”, los sustantivos que constituyen una clasificación de objetos carentes de raciocinio contienen una metáfora de participio, basada en la posesión de órganos sensibles, que solo posee un hombre con esos elementos. Para finalizar, en el tercero: “El mismo mono milenario / Que se refleja en el espejo y llora” se interpretan de igual manera que en los versos

4.º y 5.º. Para la alegoría, diferenciada por la atribución a un significante de patrones que no se vinculan con su universo referencial, tomo en cuenta algunas frases dispersas en todo el poema que hacen referencia al órgano genital masculino, que forma esta figura retórica anhelada: “Mi sexo”, “mi glande puro y mis testículos”, “mi cuerpo enamorado”. Ahora, para complementar la idea de sufrimiento vinculado con el sexo, se mencionan las siguientes frases: “Amo”, “mi cuerpo enamorado”, “repletos de amargura”, “llora”, “mi tristeza” y “con ternura”. Estas ayudan a la sensibilidad del poema y destacan la concepción de nostalgia por el recuerdo doloroso de una relación sexual que actualmente ya no tiene frecuencia o está imposibilitada.

3. Las figuras de construcción. Se basan en la sintaxis y se insertan en el poema de un solo modo: a través de la elipsis, que consiste en la omisión de términos. Por lo tanto, se recurre solo a la supresión de los signos de puntuación, ya que es explícita la carencia de los mismos (puntos y comas).

4. Las figuras de elocución. Se caracterizan por verbalizar la *dispositio* del autor y requerir un efecto receptivo. En este poema de Eielson, es imprescindible la presencia de la aliteración y el epíteto. La primera se basa en la repetición de sonidos. Para esta clasificación, he tomado en cuenta la reiteración de frases y versos completos. Esta se circunscribe en los versos 1.º y 9.º: “Miro mi sexo con ternura”, que son idénticos. Igualmente, sucede en los versos 7.º y 8.º: “Mi espesa barba y mi tristeza / Mis pantalones grises y la lluvia”, en los que los determinantes coinciden, aunque algunos de ellos no tengan el sonido semejante. Además de estar constituidos con equidad, no poseen un orden similar (determinantes, sustantivos, adjetivos y después conjunciones) y revelan dos versos segmentados: “Y no soy yo que veo sino el otro / El mismo mono milenario / Que se refleja en el remanso y ríe”, del 3.º al 5.º, junto con “Y no soy yo que sufre sino el otro / El mismo mono milenario / Que se refleja en el espejo y llora”, del 12.º al 14.º. En este último caso, las estructuras son idénticas. Solo hay una mínima variación al cambiar verbos y sustantivos, aparte de mostrar ideas contrapuestas. La primera es una resistencia ante el sufrimiento de la segunda concepción (y esta es su consumación). Para terminar, el epíteto se diferencia por la inclusión de un adjetivo inherente de un sustantivo, que en su mayoría se halla al inicio del mismo, tal como se expresa a continuación: “Cristalina agua”, “tóxico humo” o “blanca nieve”. En “Cuerpo enamorado”, esta figura retórica se aprecia con contundencia en el verso 7.º: “Espesa barba”.

5. Las figuras de estilo. En esta se hallan la antítesis y la perífrasis. En la primera, se acota una oposición de términos (esta vez, verbos), situados en los versos 5.º y 14.º: “Ríe” y “sufre”, respectivamente. Estos se conforman de la siguiente manera: “Que se refleja en el remanso y ríe / [...] Que se refleja en el espejo y llora”. La estructura es similar, pero los últimos verbos modifican el significado de toda la oración, como

también lo hacen sus sustantivos alternos. Para la segunda ocasión de figuras de estilo, la perífrasis, distinguida por su función de imprecisión y divagación de palabras para aludir a un término en especial, es percatada en dos momentos particulares y similares: “Y no soy yo que veo sino el otro / El mismo mono milenario / Que se refleja en el remanso y ríe”, de los versos del 3.º al 5.º, junto con “Y no soy yo que sufre sino el otro / El mismo mono milenario / Que se refleja en el espejo y llora”, de los versos del 12.º al 14.º. Igualmente, ambos ejemplos muestran cómo se erige el mono milenario (el hombre), “el otro”, a quien no quiere hacerse mención rápida y directa.

6. Las figuras del pensamiento. Su referencia es imprescindible por la existencia de la etopeya y la prosopografía, que tienen la función de producir un retrato; es decir, se rigen por las descripciones, tanto internas como externas, para constituir nuevos significados. Para empezar, la etopeya, caracterizada por el énfasis en la representación de la personalidad de un sujeto, se aprecia a través de la sensibilidad del yo poético al transmitir sus versos con palabras seleccionadas convencionalmente, que permiten otorgar una idea de la situación y la psicología actual del autor, como las siguientes: “Ternura”, “enamorado”, “ríe”, “mi tristeza”, “amargura” y “llora”. Los sustantivos, los adjetivos y los verbos transferidos a lo largo del poema introducen una sensación más profunda que facilitan que el sentimiento previsto se ostente en la escritura. Para el caso de la prosopografía, respaldada por las descripciones externas, se encuentran las palabras “espesa barba”, “pantalones grises” y “mi glande puro y mis testículos / repletos de amargura”. Estas se caracterizan por la articulación de distintos adjetivos y una metáfora de participio.

4. Análisis de “Via della croce” del poemario *Habitación en Roma*

“Via della croce” también tiene la particularidad de recurrir a un idioma heteróclito del castellano. Es necesario recalcar esta premisa ya que el contenido se presenta con el mismo registro idiomático que con el título. Esto se constata en otros poemas de *Habitación en Roma*, tales como “Via Veneto” o “Capella sistina”. Encima, este rasgo transgresor es propio ya del yo poético que trabaja Eielson, tal como se apreció en el poema analizado “Mutatis mutandis” (con la omisión de la normativa) y en el poema “Cuerpo enamorado” (por la idea de fragmentación y disociación de lo corpóreo y lo espiritual).

Tanto para Mariano Ramírez Moreno (2000: 163-167), como para Nehemías Vega Mendieta (2020: 34)⁵, *Habitación en Roma* significaría una crisis de la

⁵ Nehemías Vega Mendieta (2020) ha publicado un artículo que desarrolla en una de sus secciones un balance de los exégetas que han estudiado la lírica de Eielson. Aun, ha abordado una metodología y una interpretación similares, las cuales se caracterizan por el empleo de los conceptos teóricos de campo

modernidad, la cual se caracterizaba por ser muy dogmática, seria y autoritaria. Es por eso que el yo poético cuestionará la verdad discursiva o los microrrelatos, así como adoptará una postura rebelde, de insatisfacción, malestar y desagrado por esa realidad. En otros términos, lo que se apreciará allí será una actitud posmoderna frente al mundo. Y eso será demostrado sabiamente con el discurso de Jorge Eduardo Eielson. Por ello, se encuentra mucha dedicación en la parte retórica, puesto que el yo poético pretende desarticular ese dogmatismo de la época a través de un lenguaje artístico, el cual se representa con palabras coloquiales y mucha ironía; incluso, hasta de manera irracional.

Con ello, quiero destacar la idea que se ausulta en *Habitación en Roma*, que consiste en la lucha perenne entre el poeta y la ciudad donde confluye. Todo ello será desde una lógica de repulsión, donde el artista será un individuo que no asimila y no acepta ese espacio de opresión donde está desarrollándose. Al respecto, el crítico literario Vega Mendieta añade un patrón primordial a ese lugar donde el poeta se desenvuelve, en la medida de que este lo está marginando. Él lo considera de la siguiente forma: “Espacio urbano deshumaniza a sus habitantes” (2020: 36).

Recapitulando estos rasgos generales de *Habitación en Roma* de Eielson, procederé a transcribir el poema “Via della croce”, con los versos enumerados al lado izquierdo. Todo ello tendrá por finalidad de facilitar el análisis de las figuras retóricas empleadas.

“Via della croce” (Eielson, 2014b)

- 1 frecuentemente
- 2 cuando estoy sentado
- 3 en una silla
- 4 y estoy solo
- 5 y no he dormido
- 6 ni comido ni bebido
- 7 ni amado
- 8 tengo la impresión
- 9 de caer en un abismo
- 10 amarrado a mis vestidos
- 11 y a mi silla
- 12 y de irme muriendo suavemente
- 13 acariciando mis vestidos
- 14 y mi silla

figurativo con sus respectivas figuras retóricas. Incluso, ha efectuado una segmentación de los poemas y ha examinado los interlocutores que intervienen, así como la cosmovisión que fluctúa el yo poético.

15 tengo la impresión
 16 de caer en un abismo
 17 y de improviso asistir
 18 a una remota fiesta
 19 en el fondo de una estrella
 20 y de bailar en ella
 21 tiernamente
 22 con mi silla

Para el análisis de este poema que acabo de transcribir de Jorge Eduardo Eielson, es notoria la metáfora orientacional, que parte de la relación inminente que se establece entre dos conjuntos de significantes que coinciden por sus propiedades. El vínculo se detecta por lo físico (Nubiola, 2000: 73-84) o lo cultural (Lakoff y Johnson, 1995: 50). Este último resulta complejo, ya que la naturaleza humana es ambivalente e idónea. Por esa razón, esta tipología se constituye de patrones que se hallan en oposición, como al aludir a la paradoja arriba-abajo (“ARRIBA ES PERSISTENCIA” y “ABAJO ES DECLINACIÓN”), de la que se pormenoriza el rendimiento de una persona a través de metáforas específicas: “Alcanzó la cima de sus anhelos” o “cayó en lo más bajo de su vida”.

En “Via della croce”, prevalecen diversos momentos en los que la metáfora orientacional destaca. Primero, se le atribuye una connotación general al poema expuesto; en rigor, se percibe la composición de la temática transferida: se deduce la melancolía, la soledad y otros sentimientos melancólicos que expresan una direccionalidad descendente, en la que “lo bajo” (lo negativo) expresa “tristeza”. Una vez que ya se ha tomado en cuenta este factor, son imprescindibles unas reiteraciones y unas frases que enfatizan el carácter hipocondríaco del yo poético. Del mismo modo, las reiteraciones se ubican en los versos 8.º, 9.º, 15.º y 16.º (“tengo la impresión / de caer en un abismo”). Además, se agregan frases repetidas en el discurso poético, como la palabra “silla”, expuesta en los versos 3.º, 11.º, 14.º y 22.º, junto con “mis vestidos”, desarrollados en los versos 10.º y 13.º. Como ya se mencionó, estas reiteraciones matizan el enfoque del poema en torno al autor, pues, mientras más se repitan las frases o los versos, más quedará en la conciencia del lector: su frecuencia ampliará los límites de la dicción de la lectura. Una vez que se asume “Via della croce” en su totalidad, se acota que no todo está enfocado de manera decadente, pues si se adoptan algunos versos independientemente o con frases convencionales, se exterioriza una contradicción de significados. Verbigracia, hay un enfoque positivo en las siguientes instancias: “Frecuentemente” (1.º verso), “tengo la impresión” (versos 8.º y 15.º), “acariciando mis vestidos” (verso 13.º) e “y de improviso asistir / a una remota fiesta / en el fondo de una estrella / y de bailar en ella” (versos del 17.º al 20.º). Estas por sí

solas demarcan una significación óptima, esperanzadora o altruista. Sin embargo, si se les agrega los versos continuos, son opuestos a esa estructuración valorativa, lo cual les otorga un perfil negativo. En el transcurso del poema, existe esta presencia de no dejar de ser el mismo, el de no desligarse del pasado, ni de la historia, ni el sufrimiento distinguido desde la propioceptividad. Los sentimientos de soledad y la concepción de no querer olvidar proyectan esa posibilidad de retraso a un entorno preestablecido y conocido, donde la esperanza se difunde a través del lenguaje y es dominada conscientemente por el hombre. La idea de no separarse de lo negativo está implícita en las siguientes situaciones: “Cuando estoy sentado / en una silla” (versos 2.º y 3.º), “amarrado a mis vestidos / y a mi silla” (versos 10.º y 11.º), “acariciando mis vestidos / y mi silla” (versos 13.º y 14.º) y “con mi silla / y de bailar en ella / tiernamente” (versos del 20.º al 22.º). Simbólicamente, se alude a querer apoderarse o inmiscuirse en la tristeza (emociones asociadas con lo bajo o lo negativo). Para finiquitar, a lo largo de “Via della croce”, se diferencian tres segmentos en los que la sensibilidad poética se reafirma más que en otros versos. Allí el sentimiento de nostalgia, cercana a la percepción de la muerte, asume una aproximación letal para el yo poético. Esa agudeza es notoria en los versos 8.º y 9.º, que se repite en 15.º y 16.º (“tengo la impresión / de caer en un abismo”), junto con el 12.º (“y de irme muriendo suavemente”) y del 4.º al 7.º (“y estoy solo / y no he dormido / ni comido ni bebido / ni amado”).

5. Conclusiones

Este artículo se basó en tres poemas de Jorge Eduardo Eielson para efectuar un análisis retórico con distintos paradigmas. El objetivo fue validar el panorama de la interpretación que se establece con la teoría afín.

En “Mutatis mutandis”, se recurrió a los seis campos figurativos, que fueron corroborados anteriormente por Camilo Fernández Cozman y postulados por Stefano Arduini. Este concepto estratificó las figuras retóricas de acuerdo con el tópico más conveniente. El primer campo figurativo contiene la metáfora. Esta es notoria al evidenciarse una analogía, como en el verso 1.º: “Cero espléndido”. También, se halla la alegoría, que consiste en la alusión a un patrón que no pertenece al mundo oscilante, como se observa en los versos 12.º y 13.º: “Y por qué la arena toda / bajo mi calzado”, en los que se constata una claudicación que colisiona la organización de la naturaleza. Se ubica el símbolo, que es empleado ante una denominación previamente construida y generalizada, como se aprecia en los versos 1.º, 2.º y 3.º: “Cifra sin fin cifra sin / fin cifra que nunca / principia”, en los que se infiere la inacción del hombre a través de los dígitos. Asimismo, se encuentra la personificación, que revela un acto ejecutado por parte de una entidad inerte, como se profiere con un objeto al otorgarle

sensibilidad: “Hilo ciego” (verso 8.º). El segundo campo figurativo es el de la metonimia, que trata de la evocación de un referente desde la exposición de un significante que se concatena por convicción del intérprete, tal como ocurre a continuación: “Y por qué entre rayos solo / entre rayos me despierto / entre rayos me acuesto” (versos 16.º, 17.º y 18.º), en los que la palabra “rayos” se ha asociado con la idea de conflicto. El campo figurativo de la sinécdoque se trasluce en el vínculo de todo-parte o especie-género, que se muestra en el verso 9.º: “Que se quema entre mis dedos”, en el que se confronta con las proporciones de la mano, que emula una totalidad. El siguiente campo figurativo comprende la antítesis, que afronta la inclusión de términos ambivalentes. Por ejemplo, se asume que una persona logrará la calma y la tranquilidad ante el silencio de lo externo; sin embargo, ese efecto no se consigue con la presencia de esta figura retórica: “Entre rayos me despierto / entre rayos me acuesto” (versos 15.º y 16.º). Encima, está el oxímoron que se rige de la inversión en cuanto significados, tal como acontece en los versos 2.º y 3.º: “Nunca / principia”. Está el hipérbaton, que es conocido por el desorden sintáctico, tal como se cerciora en el verso 12.º: “Y por qué la arena toda”. Para terminar, se localiza la ironía, que se supedita a la negación de una afirmación, como es contundente en el verso 5.º: “Cero espléndido”, en el que se adhiere con incongruencia esa valoración a un dígito sin contenido. El otro campo figurativo está integrado por la elipsis, que se exhibe cuando se omiten palabras, como al obviarse la conjunción en los versos 7.º y 8.º: “Dime dónde cuándo cómo / cuál es el hilo ciego”. En conjunto, se reconoce la perífrasis, que se encarga de enunciar palabras sin ser directo, como suscita en el verso 10.º, en el que el yo poético se vale de una descripción innecesaria, que impide el avance del discurso: “Los cielos claros”. El campo figurativo de la repetición utiliza la figura retórica de la aliteración, que se consolida por sonidos semejantes, tal como se patentiza en los versos 1.º y 2.º: “Cifra sin fin cifra sin / fin cifra”. Adicionalmente, está la anáfora, que se ciñe a la duplicación. Esta impera en el verbo “dime”, que se repite en los versos 6.º y 7.º. Se detecta el polisíndeton, que se constituye por la reiteración de las conjunciones, tal como acaece con la “y”, en los versos del 10.º al 12.º y el 14.º. Para finiquitar, se ubica la sinonimia, que consiste en el cambio de palabras que significan lo mismo. Verbigracia, en el poema, es perentorio el “cero”, al igual que la frase “sin cifra”. Ambas alusiones poseen la misma designación.

Para “Cuerpo enamorado”, empleé las taxonomías realizadas en torno a las figuras retóricas estudiadas por Pierre Fontanier. Para empezar, se tomaron en cuenta las figuras de significación que contiene a la metáfora. A la vez, esta es nominal (según lo proponen Aristóteles y el Grupo Mi) al reemplazar palabras, como cuando se aborda al hombre desde la acepción “mono milenario” (versos 4.º y 13.º). También, la metáfora es adjetival, cuando se otorga una cualidad heteróclita a una entidad, diferente de la tradicional, como al mencionar “cuerpo enamorado” (verso 2.º). Está

la metáfora de participio, en la que la acción es transmutada, como en la caracterización siguiente: “Repletos de amargura” (verso 11.º). Está la metáfora verbal, que se acota cuando una acción no es correlativa, como en el verso 5.º: “Que se refleja en el remanso y ríe”. La siguiente figura de significación subyacente es la metonimia, que sustituye conceptos por contigüidad. Esta se percibe en el poema cuando se retoma el órgano sexual de la siguiente manera: “Toco la punta de mi cuerpo enamorado” (verso 2.º). Otra figura retórica más es el de la sinécdoque, que denota la relación parte-todo. Por ejemplo, se opta por particularidades para abarcar la totalidad, como en el verso 10.º: “Mi glande puro y mis testículos”, que hacen referencia al sexo. Por otro lado, se encuentran las figuras de expresión, que se supeditan a la atribución de un valor innovador a las figuras retóricas. Esto se expone con la personificación, en el verso 4.º: “El mismo mono milenario”, en el que se le brinda la condición de libertad inmanente del ser humano a un animal. Asimismo, está la alegoría, que se atisba con el órgano genital masculino con una direccionalidad que involucra la imposibilidad de aparear y desenvolverse como hombre. Además, se localizan las figuras de construcción, que reanudan la sintaxis, como la elipsis, que evita términos con un propósito, tal como ocurre en el poema de Eielson, que suprime signos de puntuación, puesto que no se plasman comas ni puntos. Por otra parte, se hallan las figuras de elocución, que se estriban en la *dispositio* y el efecto en la recepción. En ese caso, está la aliteración, que es la repetición de sonidos, que se evidencia en una circunstancia en la que se conforman los versos con estructuras y sonidos semejantes: el pronombre posesivo “mi” y la oración “no soy yo”. Igualmente, se ubica el epíteto, que consiste en exteriorizar un talante inherente, como “espesa barba” (verso 7.º). Otra figura formulada por Pierre Fontanier fue la de estilo, que comprende la antítesis, que surge cuando se oponen términos, como se observa en versos con una distribución similar, pero que concluyen en “ríe” (verso 5.º) y “sufre” (verso 14.º). Está la perífrasis, que es notable cuando se hace referencia a otra entidad por convención del autor, como cuando enuncia al “otro” (verso 3.º) y “mono milenario” (verso 4.º), en vez de aludir al hombre. La última figura es la de pensamiento, que se enfocó en la etopeya y la prosopografía, que tienen por función retratar para consolidar nuevos significados, como suscita con la expresión “repletos de amargura” (verso 11.º), que expone un sentimiento ofuscado que se complementa con peculiaridades de la naturaleza, como “pantalones grises” (verso 8.º).

En “Via della croce”, se consideró el concepto de metáfora orientacional, desarrollado por Lakoff y Johnson. Este argumentaba el vínculo explícito por componentes de dos conjuntos, que revelaban direcciones (arriba-abajo), con un valor pertinente, como cuando se sostiene “tengo la impresión / de caer en un abismo” (versos 8.º y 9.º), que se entiende a partir de las emociones de tristeza o pérdida del yo poético.

Referencias bibliográficas

- ACERO, N. y FIGUEROA, X. (2022). “El *kipu* como diálogo nostálgico entre poesía y plástica: una lectura intermedial de la obra de Jorge E. Eielson”. *Lingüística*, 38 (1), 91-104. <https://doi.org/10.5935/2079-312X.20220006>
- ALBALADEJO, T. (1991). *Retórica*. Madrid: Síntesis.
- ARDUINI, S. (2000). *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*. Murcia: Universidad de Murcia.
- ARISTÓTELES (1990). *Retórica*. Introducción, traducción y notas por Quintín Racionero. Madrid: Gredos.
- BĚLIČ, O. (2000). *Verso español y verso europeo. Introducción a la teoría del verso español en el contexto europeo*. Santafé de Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- BORGES, J. L. 2017 (1976). “La moneda de hierro”. *Poemas del Alma* (blog). <https://www.poemas-del-alma.com/la-moneda-de-hierro.htm>
- DUMAS, A. 1984 (1844). *Los tres mosqueteros*. Traducción de Mariano Orta Manzano. Colombia: Editorial La Oveja Negra.
- EIELSON, J. E. 2001 (1955). “Cuerpo enamorado”. *Poeticous* (blog). <https://goo.gl/yVzAbr>
- EIELSON, J. E. 2014a (1954). “Mutatis mutandis”. *Otra iglesia es imposible* (blog). <https://goo.gl/zD1PzE>
- EIELSON, J. E. (2014b). “Via della croce”. *Lee por gusto* (blog). <https://goo.gl/bSQB7i>
- FERNÁNDEZ COZMAN, C. R. (2014). “Noche oscura del cuerpo, de Jorge Eduardo Eielson”. *Tinta Expresa*, 69-72. <https://repositorio.usil.edu.pe/handle/usil/1509>
- FERNÁNDEZ COZMAN, C. R. (2012). “La teoría de los campos figurativos”. *Cuerpo de la metáfora* (blog). <https://bit.ly/38bU3Z7>
- FONTANIER, P. (1977). *Les figures du discours*. París: Flammarion.
- JIMÉNEZ, J. R. (2022). “Antología de textos juanramonianos”. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. <https://bit.ly/3Vgn7qj>
- LACAN, J. (1998). *El seminario. Libro 5. Las formaciones del inconsciente*. Comp. Jacques-Alain Miller. Buenos Aires: Paidós.
- LAKOFF, G. y JOHNSON, M. (1995). *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra.

- NERUDA, P. 2021 (1924). “Poema XX”. *Archiletras* (blog). <https://www.archiletras.com/poemassentidos/poema-20-de-pablo-neruda/>
- NUBIOLA, J. (2000). “El valor cognitivo de las metáforas”. *Cuadernos de Anuario Filosófico*, 103, 74-84.
- QUINTILIANO, M. F. (1887a). *Instituciones oratorias*. Tomo I. Madrid: Librería de la Viuda de Hernando.
- QUINTILIANO, M. F. (1887b). *Instituciones oratorias*. Tomo II. Madrid: Librería de la Viuda de Hernando.
- RAMÍREZ CHACPI, P. E. (2012). *Poesía operativa, cuestión técnica y retórica. Interpretación de Mutatis mutandis de Jorge E. Eielson*. Tesis para optar el grado de magíster en Literatura Hispanoamericana. Lima, Perú: Pontificia Universidad Católica del Perú. <http://hdl.handle.net/20.500.12404/4480>
- RAMÍREZ MORENO, M. (2000). “Una aproximación a la escritura de *Habitación en Roma* de Jorge Eduardo Eielson”. *Revista Studium*, 1, n.º 1, 163-175. <https://doi.org/10.35626/sv.1.2000.267>
- SCHAFFNER, F. J. (Dir.) (1970). *Patton* [película]. Estados Unidos: 20th Century Fox.
- VALLEJO, C. 2013 (1939). “Hoy me gusta la vida mucho menos...”. *Poemas del Alma* (blog). <https://www.poemas-del-alma.com/hoy-me-gusta-la-vida.htm>
- VEGA MENDIETA, N. (2020). “El poeta y la ciudad en *Habitación en Roma* de J. E. Eielson”. *Tierra Nuestra*, 14 (2), 34-43. <https://doi.org/10.21704/rtn.v14i2.1658>
- ZEGARRA, C. (2019). “Eielson y su *Noche oscura del cuerpo* (sin órganos)”. En Fernández Ulloa, Teresa (coord.), *La identidad en el mundo hispano: igualdades y desigualdades en los siglos XIX, XX y XXI a través de diversos textos*. Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, pp. 188-201. <https://bit.ly/3tA02mm>