

CARLOS GERMÁN BELLI: UN MUDO FETO QUE HABITA UN HUECO EN LA PERIFERIA

CARLOS GERMÁN BELLI: A MUTE FETUS THAT INHABITS A HOLE IN THE PERIPHERY

Sandro Jaime Castillo Cruz
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
sandro.castillo@unmsm.edu.pe
<https://orcid.org/0000-0003-2657-7652>
DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.129>

Fecha de recepción: 23.03.22 | Fecha de aceptación: 24.05.22

RESUMEN

Considerado el poeta vivo más importante de la poesía peruana, la obra de Carlos Germán Belli se caracteriza por sus reminiscencias clásicas y alusiones contemporáneas, que hacen de ella un encuentro siempre desconcertante. Esto ocurre, por ejemplo, con la figura de su locutor. En esa línea, este artículo pretende identificar las características de la representación del locutor en cuatro poemas bellianos: “Segregación N.º 1”, “El valle de heces”, “Sextina primera” y “Yo pese al paso largo de los años”. Sostenemos que la intención del sujeto lírico¹ de estos poemas es dar cuenta de su trágica unicidad en la sociedad moderna capitalista, que le ha privado de una voz poética, política y lo ha desterrado a habitar los límites de la condición humana.

PALABRAS CLAVE: Poesía peruana, poder y logos, neovanguardia, retórica, metáforas orientacionales.

ABSTRACT

Considered the most important living poet of Peruvian poetry, Carlos Germán Belli's poetics is characterized by its classical reminiscences and contemporary allusions, which make it an always disconcerting encounter. This occurs, for example, with the figure of his speaker. In this line, this article aims to identify the characteristics of the representation of the speaker in four Bellian poems: “Segregación N.º 1”, “El valle de heces”, “Sextina primera” and “Yo pese al paso largo de los años”. We argue that the intention of the lyrical subject of these poems is to account for his tragic uniqueness in modern capitalist society, which has deprived him of a poetic, political voice and banished him to inhabit the limits of the human condition.

KEYWORDS: Peruvian poetry, power and logos, neo avant-garde, rhetoric, orientational metaphors.

¹ En lo sucesivo, utilizaremos de manera indistinta los términos *locutor*, *sujeto lírico*, *yo poético* y *poeta*.

1. INTRODUCCIÓN

La poesía de Carlos German Belli es perturbadoramente extraña, no solo por los cojos, sordos y mancos que pueblan algunos de sus poemarios, sino por la asociación de opuestos que confluyen en su poética. Así, resulta infrecuente que un poeta posvanguardia haya ido en sentido contrario al estilo de la época: el verso libre, que escritores como Jorge Eduardo Eielson, Alejandro Romualdo y otros de la generación del 50 cultivaron. Belli, por el contrario, optó por refugiarse en la forma, en los heptasílabos, la sextina y halló en ellos la tranquilidad y seguridad que el verso libre no le ofrecía. A esa suerte de «retorno de lo reprimido» se le debe sumar el uso de un léxico igualmente residual y coloquial, que se contraponen al léxico arcaico de sus muchos poemarios. Este juego de opuestos continúa con el Hada Cibernética, figura belliana que fusiona —como señala Hill (1985)— la magia de los pueblos del tercer mundo con la tecnología y la racionalidad de los del primer mundo.

La estética belliana ha recibido la atención de muchos estudios, unos más logrados que otros. Pero —aunque probablemente exagere— ninguno de ellos ha pasado por alto el aspecto sintáctico, que reúne lo arcaico con lo nuevo, lo armonioso con lo grotesco, etc., pero ha obviado en cierto modo el estudio del locutor. Si bien algunos autores han destacado el papel del locutor en su intento de dar cuenta de su posición social, económica y existencial en el mundo de la modernidad (singular en su negatividad), este (el rol) aún puede ofrecernos nuevas pistas y asociaciones, entre ellas, con la revuelta: esta como consecuencia del precario lugar que ocupa el locutor y en el que la modernidad capitalista es la responsable. En esa línea, este artículo pretende ofrecerle al lector un panorama de las particularidades de la representación del locutor belliano en algunos textos de sus primeros poemarios, es decir, queremos descubrir el lugar desde el cual se inscribe el sujeto lírico.

Dado que la poesía se comunica a través de figuras retóricas (o campos figurativos, según Arduini [2000]), el análisis y caracterización de nuestro locutor se concretizará por medio de tres de ellas: la metáfora, la sinécdoque y el símil. Así, dividiremos esta investigación en cuatro apartados: el primero presenta algunas herramientas teóricas con las que vamos a interpretar nuestro objeto de estudio; el segundo analiza el poema “Segregación N° 1”; el tercero, el título *El pie sobre el cuello*, y el cuarto, “Yo pese al paso largo de los años”. En el camino, acudiremos a otros poemas con el fin de justificar algunas premisas. Posteriormente, sintetizaremos nuestras conclusiones.

2. LAS FIGURAS (O CÓMO SE CONSTRUYE EL MUNDO)

A diferencia de la tradición que la antecede, Arduini (2000) tiene una particular mirada sobre las figuras retóricas. Estas, para el investigador italiano, nos permiten construirnos, relatarnos, además de hacer que el mundo sea conocido, legible. En ese sentido, las figuras no son puro revestimiento, sino una vía de acceso de conocimiento del mundo: no dice A en lugar de B; a través de ellas representamos el mundo, “no es una lectura que se superpone a una lectura ya existente sino que es lo que permite una lectura posible” (p. 157).

Según Arduini, no hay un grado cero de significación, por lo que no es factible hablar de un lenguaje estándar y otro figurado; la figura —señala— nace por medio de antítesis, inclusiones, entre otras posibilidades. Como prueba de la inexistencia de un lenguaje neutro, recurre a la noción *busto* (recoge el ejemplo de Migliorini), que —como sabemos— se refiere o bien a una parte femenina o bien a una representación del torso, pero que ha sufrido una constante resemantización. En efecto, tal expresión se refería inicialmente al lugar donde se quemaban los cadáveres; luego, pasó a significar *sepulcro* y finalmente simbolizó una parte del cuerpo del difunto.

Ingresando propiamente al espacio de los campos figurativos, el retórico italiano propone el estudio de seis: metáfora, metonimia, sinécdoque, antítesis, repetición y elipsis. Sobre la metáfora (que incluye a la catacrexis, símbolo, alegoría, similitud, personificación y parábola), recoge las opiniones del grupo de Lieja, Eco, Bottirolí y Genette, que conciben a la metáfora sobre la base de la semejanza, principio que Arduini cuestiona por medio del poema “Vocales” de Rimbaud. La metáfora —afirma— no sustituye, pero sí es una “modalidad autónoma, un universal de la expresión” (p. 109).

En cuanto al campo figurativo de la metonimia, se suma a la idea de Bottirolí, quien vincula a esta figura con el procedimiento de la contigüidad, criterio que se manifiesta en las siguientes tipologías: causa-efecto; efecto-causa; materia-objeto; concreto-abstracto; marca-producto; autor-obra, etc. No obstante, Arduini cuestiona la idea de sustitución de la metonimia, para definirla como expresión de “una relación de contigüidad entre dos significados para crear un tercero” (p. 113). La metonimia, entonces, no es solo una descripción diferente de una realidad objetiva, sino que crea otra realidad.

Emparentada con la metonimia, la sinécdoque tampoco se define a partir del par propio/impropio, como la había afirmado Bottirolí. No hay tal sustitución de un término

por otro; la sinécdoque es la “única manera, la original, de expresar una realidad que de cualquier otra forma la ignoraríamos” (p. 116). Se presenta una sinécdoque en las relaciones de tipo la parte por el todo; el todo por la parte; el género por la especie, etc.

El siguiente campo figurativo es la antítesis, recurso dialéctico que se fundamenta en las contradicciones que rodean a nuestro mundo, y que el común de la gente trata de ocultar. En otros términos, la antítesis se puede definir como la oposición entre dos elementos que se oponen semánticamente. Este campo figurativo incluye a la negación, la inversión, la ironía, el oxímoron y la paradoja.

La elipsis —que incluye a figuras como el silencio, la objeción, la reticencia, la perífrasis, el eufemismo y la elipsis propiamente dicha— se refiere a las ideas suprimidas del texto. La repetición, finalmente, agrupa a diversas figuras como la amplificación, el clímax, el quiasmo, la anáfora, el polisíndeton, la paronomasia, entre otras. De tal modo, esta figura —sostiene Arduini— no es un suplemento banal que busca el ornato formal, sino que es generadora de sentido.

Por otro lado, Lakoff y Johnson ([1986] 1995), desde la lingüística cognitiva, conciben a la metáfora de manera distinta a cómo la retórica tradicional la había considerado, esto es, como un elemento ornamental que se adhiere al lenguaje con el fin de embellecer la palabra. Para estos autores, en cambio, la metáfora es inherente al lenguaje, aunque muchas personas no se den cuenta de ello.

Lakoff y Johnson clasifican las metáforas en estructurales, orientacionales y ontológicas. Sobre las primeras señalan que son aquellas en las que una actividad o experiencia se piensa en términos de otra. Pensemos, por ejemplo, en la expresión «un discurso es un tejido», en la cual el discurso se piensa a modo de tejido: «sus ideas están bien hilvanadas»; «perdió el hilo argumental», etc.

A las segundas las definen como las metáforas que están organizadas tomando como referencia la orientación espacial *arriba-abajo*; *dentro-fuera*; *delante-detrás*, *profundo-superficial*, *central-periférico*. Expresiones metafóricas del tipo «Está con los ánimos en el suelo» se organizan en la metáfora de especialización *arriba-abajo* (feliz es arriba y triste es abajo). Destacan de este tipo de metáforas su base en la experiencia física y cultural. Nuestro ejemplo citado tendría como justificación la postura que adquiere la persona cuando se muestra alegre (erguido, con los brazos en alto) o triste (inclinada, con

la cabeza baja). No obstante, recalcan que aun cuando las oposiciones polares son de tipo físico, las metáforas que se construyen sobre ellas son culturales, esto es, pueden variar.

Las ontológicas, por su parte, también parten de la experiencia, pero en estos casos tales conocimientos previos sirven para tratarlas como objetos o sustancias, ya sea para categorizarlas, agruparlas o cuantificarlas. Los autores toman el caso del alza de precios, que se puede metaforizar como un ser a través del nombre inflación: «Hay que combatir la inflación». Este proceso nos permite ver un concepto abstracto en términos más o menos concretos, lo que nos ayudaría a cuantificarlo, identificar un aspecto, etc.

3. UN HUECO EN LA PERIFERIA

Un valle de heces; una playa sin arena, mar y peces y un hueco hondo —que nos remiten al exceso y lo maloliente, lo estéril y la profundidad, respectivamente— son las metáforas a las que el sujeto belliano acude para retratar su condición en el mundo de mediados del siglo XX, que bien se puede trasladar a los momentos actuales. Tal valle, playa y oquedad han sido poetizados en diferentes poemarios, lo cual coincide en lo que la crítica ha señalado sobre la poética belliana; a saber: su unicidad temática, que se reitera en poema tras poema. Así, el poema “Segregación N.º 1” (*Poemas* [1958]) es significativo no solo porque reúne los tópicos más recurrentes del autor —como el poder o la injusticia social que luego veremos en otros poemarios— sino, además, porque identifica a los responsables de su precariedad: los jefes y el modelo económico implicado:

Yo, mamá, mis dos hermanos
y muchos peruanitos
abrimos un hueco hondo, hondo
donde nos guarecemos
porque arriba todo tiene dueño,
todo está cerrado con llave.

(Belli, 2008, p. 25).

Al igual que otros poemas, la estrategia retórica que emplea el autor implicado en estos versos, en su propósito persuasivo de representar la asimetría económica entre dos grupos humanos, es el de comparación, y a partir de él se despliega una serie de figuras literarias que buscan graficar de múltiples maneras la desigualdad entre dos grupos sociales y la precariedad de uno de ellos. En ese sentido, el poema acude a una metáfora orientacional del tipo arriba-abajo para describir dos espacios: un *arriba* en el que se

encuentran los dueños (los que detentan el poder y el control) y, por oposición, un *abajo* en el que se ubica el poeta, quien deja en claro su precariedad y la de los suyos, y la posesión total de los otros a través de la repetición de los términos *hondo*, *hondo*, y *todo*, *todo*, respectivamente, esto es, el vacío en uno, y la completitud en el otro. No obstante, a esta doble reiteración debemos añadir el de un significante «vacío»: nos referimos a la letra /h/ y su mudez tanto del sustantivo *hueco* como de su adjetivo *hondo*. En ambas palabras, la /h/ no aloja a ningún sentido (un significante sin voz). Así, no solo hay oquedad en el hueco, en lo material, sino también en el lenguaje, como lo veremos más adelante.

Ahora bien, la oquedad, a decir del poeta, es un espacio de cobijo; sin embargo, esta, lejos de proteger al locutor, limita sus movimientos. Es más, en ella los sujetos se mueven, pero no caminan (Hill, 1985), a diferencia de los de arriba, que habitan sobre la tierra, el llano y pueden desplazarse sin ninguna dificultad (sin tropezón alguno porque los huecos están llenos... de muchos peruanitos). Si el hueco implica un vacío, el llano supone lo lleno. Asimismo, la reiteración del adverbio *todo* no es gratuita: si vemos a la totalidad como un círculo, la primera alusión abre el círculo (“todo tiene dueño), y la segunda la cierra en el mismo punto en que se abrió (“todo está cerrado con llave”).

Empero, como todo Otro, este es no-completo, por lo que siempre hay algo que cae de él, que se escabulle a toda prisa a través de la fisura: el objeto *a* lacaniano²: los cientos de peruanitos o —como veremos más adelante— los cojos, bizcos y mancos que pueblan el arisco valle, y que como todo real «hacen agujero» en las redes simbólicas que estructuran lo que llamamos la realidad. El hueco posibilita la existencia del sujeto lírico: sin hueco no hay sujeto (recordemos que el agujero en el nudo borromeo forma parte de la estructura; sin agujero no hay nudo). Así, ese hueco de lo real en el que habita el objeto *a* (los peruanitos) es lo único propio que posee el sujeto lírico; aquello que el Otro no puede privarlo es un vacío, la nada.

² El objeto *a* es el resto que se obtiene del ingreso de lo simbólico en lo real, pero que en tanto perdido e irrecuperable provoca el sujeto del deseo, inagotable por definición: “porque *a* es irreductible, es un resto, y no hay ninguna forma de operar con él [...] se trata precisamente de lo que resiste a toda asimilación a la función del significante, y por eso precisamente simboliza lo que se pierde en la esfera del significante, se presenta siempre como perdido, como lo que se pierde con la signifincantización” (Lacan, 2006, pp. 189-190). Asociamos esta noción lacaniana con los cojos, mancos y otros desvalidos en tanto estos son irrepresentables por la modernidad del siglo XX, pues apenas gozan de los beneficios de nuestra sociedad capitalista.

Esa posesión de la totalidad no solo se refiere a los bienes físicos, sino, inclusive, a la naturaleza misma que, irónicamente, tiene dueño: la sombra de un árbol, las flores, el agua:

todo está cerrado con llave,
sellado firmemente,
porque arriba todo tiene reserva:
la sombra del árbol, las flores,
los frutos, el techo, las ruedas,
el agua, los lápices,
(Belli, 2008, p. 25).

Además, los de «arriba» han encerrado todo bajo llave, metáfora que delimita el espacio público del privado o de dos modos de entender la sociedad en términos económicos. De tal modo, este dispositivo se contrapone a las sociedades no-capitalistas en las que la naturaleza no tiene dueño. Si la llave impide el acceso de otros no deseados, ¿quiénes son estos no deseados en dichos versos? Los cientos o miles (o tal vez millones) de peruanitos que trajinan todo el día y cuya única propiedad es el hueco hondo que cavan con el fin de protegerse. Por otro lado, la sombra de un árbol a la que alude el poeta está conectada con el tiempo del disfrute, de la contemplación, en buena cuenta con el ocio, y de la que carece el sujeto lírico. Irónicamente, para el poeta la única sombra de la que se puede proveer es del hueco hondo que ha cavado.

Pero no solo está ausente de aquello, sino también del poder de la escritura. El lápiz es metonimia del acto de escribir y es el instrumento que cierra la enumeración iniciada con «árbol». Entiéndase, entonces, que el poeta está despojado de la naturaleza propiamente dicha (el árbol y sus frutos) y de lo que deriva de esta, así como de la tecnología, que hace de un objeto un instrumento). Además, la privación del lápiz supone la denegación del poder que a través de aquel se ejerce: la potestad de cuestionar y, en última instancia, del derecho a la educación.

La alusión a las ruedas, por otra parte, remite tanto a la posesión de los vehículos —síntoma de modernidad y en consecuencia de tecnología— como a la idea de libertad de desplazamiento. Si bien en las culturas occidentales capitalistas la libertad es uno de sus más elevados valores, en la práctica parecería que esta es solo el privilegio de quienes no tienen el deber diario de trabajar para sobrevivir; esto es, de aquellos que andan por

puro placer, frente a otros que apuran el paso para llegar a tiempo a uno de los síntomas de nuestra modernidad: el trabajo dentro de las coordenadas del capitalismo.

De tal forma, mientras los que se hallan arriba son dueños de lo material y los “aparatos ideológicos” (Velásquez, 2016, p.111) — y, por tanto, lo tienen aparentemente casi todo, y pueden escribir, cantar y bailar—, los de abajo, en cambio, carecen de aquello:

y optamos por hundirnos
en el fondo de la tierra,
más abajo que nunca,
lejos muy lejos de los jefes,
hoy domingo
lejos muy lejos de los dueños
entre las patas de los animalitos,
porque arriba
hay algunos que manejan todo,
que escriben, que cantan, que bailan,
que hablan hermosamente,
y nosotros rojos de vergüenza,
tan sólo deseamos desaparecer
en pedacititos.
(Belli, 2008, p. 25).

Si la escritura, el canto y el baile implican un goce del cuerpo, el habla (el lenguaje) es el medio por el cual las necesidades y demandas transitan; hablar hermosamente es, en ese orden, hacer del lenguaje un instrumento referencial y poético. El poeta, creemos, tiene lo primero, mas no lo segundo: es un sujeto sin goce en la voz. El locutor da cuenta de su realidad externa, de aquello que lo rodea, pero no puede hacer de una rudimentaria palabra una hermosa metáfora. Su vergüenza, entonces, es la consecuencia de su condición en el mundo moderno: su escritura, su canto, su baile y su habla es puramente funcional. Ahora bien, hablar hermosamente implica también un decir y ser escuchado; sin embargo, nada de ello puede hacer el poeta: él solo habla para quejarse de su dolor, y sin que ello presuponga que su mensaje sea oído.

Si en “Segregación N.º 1” se empleó el hueco como metáfora del espacio en que habita el yo poético, en el quinto poema de *¡Oh Hada Cibernética!* (1962) se recurre a un valle de heces:

En este valle de heces no finible
véome que soy zaguero
de canillas, de cuero, de garguero;
mas hartóme de contento
al tener menos lazos, menos peso,
menos días por delante.
(Belli, 1962, p. 15).

El primer verso recurre a una metáfora que nos recuerda el valle de lágrimas, pero a diferencia de esta, el valle de heces contrapone dos imágenes a través de la antítesis: un valle, que nos remite a la vastedad y a la naturaleza, y *heces*, esto es, desechos humanos; o aquello que tiene vida (y es generadora de vida en tanto es fuente de alimento para otras formas de vida) frente a lo que carece de ella (o restos degradados de otra forma de vida). Además, del primer semema derivan los semas *color* y *olor*: el verdor de la naturaleza y el aroma de las plantas, y del segundo, también *color* y *olor*, pero referidos a la oscuridad y la hediondez. Esta contraposición de colores y olores, nos habla de la experiencia de vida del sujeto lírico, y una lectura sobre la naturaleza: esta ha sido invadida por los desechos (tanto en su sentido literal como figurado) de la modernidad-capitalismo, lo que nos recuerda la lucha constante de la modernidad (lo nuevo) por no dejar restos de lo natural (lo viejo); en suma, la lucha entre cultura y naturaleza. Así, el valle de heces es el de los desechos materiales del capitalismo, pero también de los cojos, mancos y tuertos: los desechos humanos que Bauman (2005)³ nos contaría 50 años más tarde. No obstante, la tragicidad del locutor no solo se muestra por el putrefacto valle en el cual habita, sino también porque este no tiene fin visible, lo que agudiza su frustración y dolor.

Por otro lado, a la metáfora orientacional *arriba-abajo* de “Segregación N.º 1”, se opone esta vez la de *atrás-adelante*, donde el poeta se encuentra —¡para variar!— en la parte posterior. El término zaguero, recordemos, es una expresión típica en el ámbito del

³ En el libro *Vidas desperdiciadas: la modernidad y sus parias*, Zygmunt Bauman (1989) se refiere por residuos humanos a las personas excluidas de los centros de poder económicos, y que, en consecuencia, carecen de los medios para sobrevivir en las sociedades modernas, por lo que muchos se ven obligados a huir de sus países de origen.

fútbol y corresponde al futbolista que juega en la zaga, vale decir, en la parte posterior, y cuya función es defender y rara vez atacar, por lo que suele ser una de las posiciones menos valoradas por los futbolistas y por el público (quien recuerda más a los que hacen goles, que a aquellos que los impiden). Por ello, mientras uno se define por su pasividad, el otro lo hace por su condición activa; además, mientras este recibe loas por un gol, el otro recibe insultos por un autogol.

Esta metáfora del poeta-zaguero, por otro lado, no está exenta del sustrato de poder. Ser defensa o arquero son las posiciones a las que los niños poco habilidosos suelen estar destinados por sus compañeros con mayores recursos futbolísticos, quienes, a su vez, son los que «arman» el equipo, y deciden quién juega y quién no. Si adelante se ubican los habilidosos (los que deciden por los demás), atrás se encuentran los «defectuosos», los que nunca saben para qué equipo van a jugar, pero sí que lo harán o de arquero o de zaguero. Ahora bien, ¿en qué aspecto el poeta se siente relegado? El tercer verso es bastante claro al respecto: las canillas es una metonimia de las piernas, de la movilidad; el garguero, del cuello, de la voz; y el cuero, del tono de piel. Así, nos encontramos con un poeta sujeto a algo (lo que limita sus movimientos), de precaria voz y racialmente distinto de los que «juegan arriba».

Asimismo, esta vez el antagonismo no se establece con el amo, sino entre otros semejantes a él y que habitan igualmente el pútrido valle belliano. Como ya lo habíamos señalado en párrafos anteriores, hay una pulsión del sujeto lírico por demostrar la singularidad de su dolor y su condición. Si bien hay otros que como él habitan ese hueco en la naturaleza que supone el valle de heces, él es único porque se encuentra en una situación peor que la de otros: al final de entre tantos cojos y mancos. En efecto, la poética belliana, entre otras singularidades, recurre a la comparación como estrategia para destacarse en su negatividad. No solo se compara con aquellos que tienen verdadero poder, sino con otros (incluido su hermano) que se hallan en un inhóspito valle, aunque mejor situados. En esa línea, el poema “A la zaga” da luces sobre la ideología belliana en relación con el poder: no hay un solo amo, esto es, los amos no son únicamente los jefes capitalistas, también los hay pequeños:

¡Oh Alfonso!, desde feto ya otros fetos,
Por quítame esas pajas tal ahora,
Con su innato poder te avasallan;

y, en verdad, yo al primer lustro siquiera
llegar pude y la hazaña coronar
de ser de los menores amo dulce;
mas pasando los años me he quedado
a la zaga, ¡oh hermano!, y ya a tu par,
codo a codo, pie a pie, seso a seso,
hoy me avasallan todos y amos tengo
mayores, coetáneos y menores,
y hasta los nuevos fetos por llegar
a esta boca de lobo niquelada
(Belli, 1964, p. 15).

El interlocutor de este poema, el hermano Alfonso, es utilizado por el locutor para graficar el grado de sometimiento en el que se encuentra, pues mientras la subordinación del hermano se debe a su condición motriz (invalidez), la postración del sujeto lírico no tiene, en apariencia, justificación. Es más, mientras que a Alfonso lo superan fetos constituidos, nuestro poeta es superado incluso por fetos que están por llegar.

Retomando la metáfora del valle de heces, y en contraposición a los «amos» que habitan un espacio idílico, el poeta habita un vacío: su espacio es un hueco en la naturaleza donde nada puede florecer y, por tanto, no hay qué ofrecer. Recordemos que el hueco hondo, que cava el sujeto poético, está privado parcialmente del sol que hace florecer las plantas al tiempo que está saturado de exceso de humedad, condición atmosférica que pudre las semillas.

Al valle de heces hay que sumarle otro espacio vacío que habita: “playa sin arena, sin mar, sin peces, / do me hallo mal mi grado” (Belli, 1962, p. 12), versos que ponen en juego la figura retórica de la ironía. Esta re-significación de los conceptos es un fiel reflejo de las contradicciones de los tiempos actuales porque “todo lo sólido se disuelve”⁴.

Así, el hueco hondo, el valle de heces y la playa sin arena, mar y peces —los espacios físicos que habita el poeta— están caracterizados por su infecundidad: uno por su exceso de humedad, el otro por la demasía de desechos orgánicos y el último por la

⁴ Esta expresión es en clara alusión al bello título del libro de Marshall Berman: *Todo lo sólido se desvanece en el aire: la experiencia de la modernidad* (2008), texto que evalúa a través de la estética de Baudelaire, la teoría de Marx y los cambios urbanísticos de ciudades como Nueva York las contradicciones de la modernidad.

falta del medio natural de la vida marina. De este modo, el poeta, utilizando otra metáfora para representar la precariedad del sujeto, habita un hueco en la periferia.

4. UNA MUDA VOZ BAJO LOS PIES DE UN ROLLIZO AMO

El análisis de “Segregación N.º 1” nos permitió reconocer la verticalidad respecto del poder que unos pocos ejercen sobre otros muchos y cómo ello se ve reflejado en las limitaciones del poeta en el uso del lenguaje. El análisis de *El pie sobre el cuello* (1964) nos servirá para graficar que la precariedad del sujeto ahora está ligada a la función referencial del lenguaje, además de caracterizar las singularidades de su alocutario.

La sinécdoque empleada en el título del poemario (*El pie sobre el cuello*), aparte de la orientación arriba-abajo (arriba: pie; abajo: cuello), acude a otra oposición: la verticalidad con que se ejerce el poder (de arriba-abajo) frente a la horizontalidad de quienes la padecen, pues los cuellos situados unos tras otros —y a la espera de ser pisoteados— tienen en común el ser de un manco, un cojo, un mudo, un tullido o un tuerto.

La fortaleza del pie representa a las élites políticas y económicas, y la delicadeza del cuello a los desvalidos como el poeta (o los muchos peruanitos que viven en un hueco). Ahora bien ¿qué tipo de poder es el que representa este título? El cuello está en el lugar de la voz por ser el canal físico que permite la articulación del lenguaje oral (el cuello como sinécdoque de la voz), mientras que el pie se relaciona con aquellos que censuran y que poseen el control del poder. De este modo, la única voz que podría emitir el sujeto lírico es la de pena y dolor, propia de seres inferiores:

Pues la voz es signo del dolor y del placer, y por eso la poseen también los demás animales, porque su naturaleza llega hasta tener sensación de dolor y de placer e indicársela unos a otros. Pero la palabra es para manifestar lo conveniente y lo perjudicial, así como lo justo y lo injusto. Y esto es lo propio del hombre frente a los demás animales: poseer, él sólo, el sentido del bien y del mal, de lo justo y de lo injusto (Aristóteles, 1988, p. 51).

De este modo, el sujeto lírico ha sido animalizado, reducido a una pura emisión de significantes vacíos, a un cuerpo sin voz, sin *logos* y, por tanto, sin acto político, puesto que, como lo sostiene Rancière (1996)

El destino supremamente político del hombre queda atestiguado por un indicio: la posesión del *logos*, es decir de la palabra, que manifiesta, en tanto la voz simplemente indica. Lo que manifiesta la palabra, lo que hace evidente para una comunidad de sujetos que la escuchan, es lo útil y lo nocivo y, en consecuencia, lo justo y lo injusto (p. 14).

En el fondo, dice Mladen Dollar (2007), Aristóteles opone dos formas de vida: una reducida a la animalidad, y otra habitada por la comunidad, la vida política. Así, una voz sin logos —que solo emite sonidos guturales de sufrimiento debido al rollizo pie del amo— no puede servir para discernir lo correcto de lo incorrecto, lo justo de lo injusto, porque un grito lastimero expresa un dolor; pero no una disconformidad. De este modo, ¿qué rol político puede cumplir quien solo emite ruidos (*phone*) y no palabras (*logos*)? Esta idea de censura continúa en los primeros versos de “Sextina primera”:

Ya sordo, manco, mudo, tuerto, cojo
con el chasis yo vivo de mi cuello
bajo el rollizo pie del hórrido amo...
(Belli, 1964, p. 17).

A diferencia de los ayes de dolor del cuello bajo el pie, la mudez es irrecuperable y, por ende, aunque menos grotesco que la sinécdoque del título, es peor que un cuello apretujado entre la bota y el suelo, puesto que la mudez anula la voz política toda vez que esta es enteramente oral y pública. Por tal motivo, correlacionamos el par *buen orador-buen político*, hecho que supone que sin el soporte de la voz no hay acto político.

Así, dos oquedades se expresan en el lenguaje del sujeto belliano: la de la función poética del lenguaje y la de la voz política. Pero la voz no únicamente es soporte del logos, sino también es portadora de goce (a través del canto, por ejemplo) y, en tal razón, portador de la feminidad (Dollar, 2007). Por otro lado, los labios del mudo sirven para cubrir una necesidad (alimentarse), pero no transmiten una demanda de amor ni generan en su interlocutor los afectos que solo las palabras producen a través del ritmo, entonación y melodía, es decir, la capacidad de enamorar a través de la belleza de la voz, de su «textura». La mudez, por el contrario, es un robo del acto político, del goce del canto y de los afectos, y también de la identidad, de aquello que singulariza al sujeto: “La voz es como una huella digital, reconocible e identificable al instante” (Dollar, 2007, pp. 34-35).

A la mudez del sujeto lírico, le acompaña un oído que no escucha, un ojo que no ve, un miembro que no palpa y otro que no anda, lo que conlleva a que este sujeto sea el paradigma de la precariedad política, social y humana, ya que está privado del derecho a opinar y de cuestionar, de oír, de ver y de andar por sus propios caminos (salvo los que lo conducen al trabajo); es un ser incompleto. La figura abyecta del sordo, manco, mudo, tuerto y cojo expresa, además, una gran verdad: el capitalismo moderno agota a los sujetos

independientemente de su lugar en lo social y en lo económico. Así, todos estamos obligados a participar de él y trabajar para él, ya sea como obrero, profesional o funcionario, y nadie puede escapar del goce de la modernidad capitalista. Aunque parezca atrevida la conclusión a la que estamos llegando, esto es, correlacionar al sujeto abyecto con el modelo económico de la modernidad, la figura del chasis es crucial en la justificación de lo dicho porque este es un pequeño guiño al modelo fordista. De este modo, el poema pretende dar cuenta de la transformación que la industria moderna ha originado en el sujeto, cuyo esqueleto pareciera ser el chasis de un viejo auto.

Esta idea de lenguaje y acto político-poético también es abordada en el poema “El cráneo, el árbol, los plagios”:

Un cráneo arbolado
o un árbol craneal,
tal es lo que quiero,
para poder leer
mil libros a la vez;
(Belli, 1962, p. 37).

Este deseo del poeta —de tener un cráneo que le permita leer mil libros a la vez—, está vinculado con la necesidad de recuperar el tiempo perdido, uno de los tópicos preferidos en la obra de Belli:

un árbol con cráneos
sobre cada rama,
y en el seno hambriento
de cada cráneo romo
un bolo alimenticio
armado de plagios,
mas de plagios ricos.
(Belli, 1962, p. 37).

El plagio es irónicamente uno de los deseos del poeta. ¿Por qué el sujeto lírico buscaría un cráneo lleno de plagios, que supone la anulación de la creatividad? En verdad, el poeta no aspira al plagio o a un rico plagio, pero al parecer es lo único a lo puede anhelar en su sociedad. Así, en vista de que el poder (a través del trabajo capitalista) le ha privado del tiempo para el ocio de la lectura y de la originalidad poética (premisa que

justificaremos en los siguientes apartados), solo desea un rico plagio. Si bien se puede objetar la idea de precariedad del tiempo como razón del deseo del árbol craneal, la línea argumentativa de los poemas estudiados apunta a ello, más aún si nos percatamos de que el poema que antecede a “El cráneo, el árbol, los plagios” refiere al paso del tiempo.

Por otro lado, la alusión al plagio no está exenta de su relación con libertad de opinión, del ejercicio de ser escuchado. Si entendemos al plagio como la repetición que hace A de lo dicho por B, y por tanto de la nula originalidad de A, veremos en este a un mero repetidor de lo que otros dicen: son otros los que hablan por él y este hace suya una voz que no le corresponde porque no puede ejercer la propia. Así, A es un simple «amanuense» de la voz política y poética de B. Ahora bien, la ironía puesta en el adjetivo «ricos» nos permite darnos cuenta de lo que verdaderamente quiere el poeta: no un cerebro armado de ricos plagios, sino uno que pueda pensar libremente, uno que disponga del tiempo para el goce del ocio de la lectura.

Un lector de Spivak (2009) habrá notado, en nuestro análisis, el empleo de la hipótesis central que se desarrolla la autora en *¿Puede hablar el subalterno?* Justificamos este uso en tanto el sujeto poético que se presenta en muchos poemas bellianos dialoga de manera fecunda con la noción de *subalterno*, entendida como aquel individuo que no pertenece a la élite socio-económica y que habla para no ser oído por quienes ostentan el poder. Así, podemos clasificar a nuestro locutor, en cuanto voz, de dos maneras: un mudo sin logos y, como consecuencia, sin voz política y poética; y otro con voz, pero repetidor de la de otros, los que tienen el poder. En ese sentido, ¿puede hablar un mudo?; y si lo hace, ¿desde dónde habla?

5. EL LOCUTOR POÉTICO: CUAL UN SER FETAL

Además del sujeto fracturado de “Sextina primera”, el locutor recurre a otra figura para capturar lo real de su condición: la del poeta-feto. En otras palabras, al creador que cae sin rumbo desde lo alto del monte, al manco, mudo y cojo, se le suma la del ser indefenso que depende de otro:

Yo pese al paso largo de los años
aún hállome en cuclillas,
cual si fuera un flamante ser fetal,
en tanto que en vosotros
¡qué de alturas, qué de pesos, qué de ocios!;

mas os digo que cuando al fin no existan
en los valles del orbe
estos chiles, perúes o ecuaadores,
que miro y aborrezco,
nadie habrá entonces en fetal postura
sobre el ya liso suelo.
(Belli, 1960, p. 40).

Al igual que en “Segregación N.º 1”, se recurre a la comparación entre un «yo» y un «vosotros» como estrategia retórica. Este contraste pone en juego lo efímero frente a lo tangible, lo que aún no es frente a lo que tiene tamaño, forma y peso; es decir, uno es un ser en potencia (no-ser) y el otro es ser en acto. Inicialmente, el sujeto lírico acude a la metáfora orientacional *agachado-erguido* para contrastar su situación (los agachados), enunciado desde la primera persona, frente a un vosotros (los erguidos). De esta imagen inicial del poeta en cuclillas, que transmite la idea de sumisión y pequeñez, se pasa a la del feto, que asimila los semas que derivan de aquella e incorpora otros más. Así, el locutor acude a una nueva figura para graficar su indefensión y precariedad: el símil, figura que se repetirá en otros versos, y que en este alude no solo a la disposición del cuerpo-feto, sino a su condición neonatal: la dependencia ante otro (la madre), por un lado, y la situación liminal entre el ser y no ser, entre un ser vivo y un no-nacido; es más, repárese en el uso del adjetivo *flamante* (nuevo en una actividad). En este orden, no estamos ante un feto ya constituido plenamente, sino frente a uno que apenas acaba de serlo, lo que agudiza la fragilidad del locutor. Esta figura (sujeto=feto) y otras tienen el propósito de graficar las circunstancias precarias del poeta en comparación con otros sujetos.

El propósito, como ya lo decía Marcos Matos (2006), es dejar en claro que no hay un ser más desvalido que él, que su singularidad se debe a su desamparo absoluto. Así, ser el peor de todos es una forma de individualización (Cisneros, 1967), de obtener su ser por medio del fracaso y la postergación, dado que la vía del éxito le está negada (Higgins, 1994). En términos lacanianos, diríamos que el sujeto belliano (al menos, el de los primeros poemarios) intenta a toda costa traer lo real de su condición en el mundo —develar lo real que habita en este y en él—, y, para ello, se vale de una serie de metáforas y otras figuras (habitando un hueco, sufriendo el rollizo pie del amo o rodando cuesta abajo), cuya finalidad, insistimos, es revelar su precario lugar en una sociedad

injusta y privativa de goce (al menos para él). Sin embargo, nada de esto es posible porque toda representación atraviesa los códigos del lenguaje (recuérdese que lo real, lo imaginario y lo simbólico forman un nudo), razón por la que nuestro locutor reitera de muchas formas su lugar en el mundo moderno. En tal sentido, cada poemario es un vano intento de representarse en su dolor.

6. CONCLUSIONES

- Además de acudir a la comparación entre un yo (el locutor) y un ustedes (un rollizo amo) para graficar la asimetría entre dos grupos humanos —el poeta y muchos peruanitos, que están privados de muchas cosas materiales y no materiales, y los jefes, que ostentan el poder y pueden, ellos sí, cantar bellamente, hablar hermosamente y gozar del ocio en toda su extensión—, el yo poético de los poemas estudiados apela a variadas figuras retóricas con el fin de representar su padecimiento, y con ello su lugar en el mundo moderno.
- A través de la metáfora del *hueco hondo*, así como de la metáfora orientacional *arriba-abajo*, el locutor da cuenta de su precariedad humana y de las injusticias que padece, pues mientras hay quienes lo tiene casi todo, otros tienen casi nada. Esto incluye la imposibilidad de transformar el lenguaje referencial (denotativo) en otro connotativo o puramente estético.
- La metáfora *valle de heces*, por otro lado, deja el *nosotros* del «hueco hondo» y se singulariza en el *yo*. Por medio de esta figura, el locutor comunica su funesto lugar en el mundo: a la zaga de ese pútrido valle. Con ello, el poeta quiere dejar en claro la singularidad de su dolor.
- La sinécdoque del título *El pie sobre el cuello* grafica la situación de aquellos que, como él, tienen anulada la voz y, con ello, el *logos*, el canto y la identidad, pues el pie de los amos aprieta el delgado cuello de los desvalidos. De este modo, del apretujado cuello solo puede emitir gritos de dolor, y no melodía, ritmo o *logos*.
- El poema “Yo pese al paso largo de los años” recurre al símil para representar al locutor. Este, en efecto, se compara con la figura del feto, pero no cualquiera, sino uno que recién acaba de serlo. El propósito del yo lírico, al igual que en otros textos, es hacerse ver como un sujeto singular en su dolor, pues ¿quién puede ser más indefenso que un feto que recién acaba de serlo?

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARDUINI, S. (2000). *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*. Universidad de Murcia.
- ARISTÓTELES (1988). *Política* [Introducción y notas de Manuela García Valdés]. Gredos.
- BAUMAN, Z. (2005). *Vidas desperdiciadas: la modernidad y sus parias*. Paidós.
- BELLI, C. G. (1958). *Poemas*. Edición del autor.
- BELLI, C. G. (1960). *Dentro & fuera*. Ediciones de la Escuela Nacional de Bellas Artes.
- BELLI, C. G. (1962). *¡Oh Hada Cibernética!* Ediciones de la Rama Florida.
- BELLI, C. G. (1964). *El pie sobre el cuello*. Ediciones de La Rama Florida.
- BELLI, C. G. (2008). *Los versos juntos, 1946-2008. Poesía completa*. Sibila-Fundación BBVA.
- BERMAN, M. (1989). *Todo lo sólido se desvanece en el aire. la experiencia de la modernidad*. Siglo XXI.
- CISNEROS, A. (1967). Por el monte abajo. *Amaru*, (1), 89-92.
- DOLLAR, M. (2007). *Una voz y nada más*. Manantial.
- HIGGINS, J. (1994). No me encuentro en mi salsa: alienación y poesía en Carlos German Belli. En Miguel Ángel Zapata (ed.), *El pesapalabras: Carlos German Belli ante la crítica* (pp. 87-117). Ediciones Tabla de Poesía Actual.
- HILL, W. N. (1985). *Tradición y modernidad en la poesía de Carlos Germán Belli*. Pliegos.
- LACAN, J. (2006). *El seminario de Jacques Lacan. Libro 10: la angustia* [Seminario dictado originalmente en 1962-1963]. Paidós.
- LAKOFF, G. & JOHNSON, M. ([1986] 1995). *Metáforas de la vida cotidiana*. Cátedra.
- MARTOS, M. (2006). Tradición y modernidad en la poesía de Carlos German Belli. *Bira*, (32), 263-277.
- RANCIÈRE, J. (1996). *El desacuerdo. Política y filosofía*. Ediciones Nueva Visión.
- SPIVAK, G. (2009). ¿Pueden hablar los subalternos? [Traducción y edición crítica de Manuel Asensi Pérez]. Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona.

VELÁSQUEZ, F. (2016). Eléctrico seso, casto antídoto: el Hada Cibernética de Carlos Germán Belli como antídoto contra la tecnología. En Luis Correa-Díaz y Scott Weintraub (eds.), *Poesía y poéticas digitales/electrónicas/tecnos/new-media en América Latina: definiciones y exploraciones* (pp. 171-181). Ediciones Universidad Central.