

La conciencia de lo que roe: experiencia poética y apuesta fenomenológica en dos poemarios de Jorge Eduardo Eielson y Blanca Varela*

Fecha de recepción: 27 de octubre de 2021

Fecha de aprobación: 27 de febrero de 2022

Resumen

La experiencia del sujeto en la Modernidad tardía parece estar definida por la pérdida de su significado, por lo que el arte y la poesía se presentan a veces desvestidos de sus alcances cognitivos y estéticos. Dos poemarios peruanos sirven de corpus de reflexión para responder a la pregunta por cómo el lenguaje poético hace frente a esta vivencia a inicios del siglo XXI. Para abordar este propósito, se utilizan los postulados fenomenológicos de Merleau-Ponty, los cuales permiten fijar la atención en cómo, luego de haber explorado los límites de su lenguaje, los poetas materializan en estos textos —que finalizan su obra literaria— una experiencia poética condensada en un sujeto-cuerpo que hace del lenguaje una parte esencial de su experiencia vivida. Con esto se valoriza el aporte de la fenomenología a la crítica literaria y se enriquece la lectura de la poesía última de Eielson y Varela en el marco de la poesía contemporánea.


Palabras clave: experiencia poética, fenomenología, modernidad tardía, poesía peruana, sujeto-cuerpo.

Citar: Guardia Hernández, Andrea Milena y Nasli Aguiar Mejía. “La conciencia de lo que roe: experiencia poética y apuesta fenomenológica en dos poemarios de Jorge Eduardo Eielson y Blanca Varela”. *La Palabra*, núm. 43, 2022, e13558. <https://doi.org/10.19053/01218530.n43.2022.13558>

**Andrea Milena Guardia
Hernández**

Université Catholique de
Louvain, Bélgica.


Doctora en Lenguas, letras y traductología. Colaboradora científica de la Université Catholique de Louvain y profesora de la Universidad La Gran Colombia. Université catholique de Louvain, Bélgica. andrea.guardia@uclouvain.be

 <https://orcid.org/0000-0002-8831-7496>

Nasli Aguiar Mejía

Universidad La Gran
Colombia, Colombia.

Licenciada en Filosofía e Historia. Integrante del semillero de investigación en Estudios Literarios *Polifonía* de la Universidad La Gran Colombia. naguiarm@ulagrancolombia.edu.co

 <https://orcid.org/0000-0001-6910-3313>

* Artículo de reflexión.

“Ce qui ronge”: Poetic Experience and Phenomenological Overtures in Two Collections by Jorge Eduardo Eielson and Blanca Varela

Abstract

The subjective experience of the Late Modernity seems determined by the loss of its significance, its cognitive reach and of its possibilities to be expressed in an aesthetic way. Two Peruvian collections serve as corpus to reflect on how poetic language faces this circumstance at the beginning of the 21st century. To achieve this objective, the phenomenological claims of Merleau-Ponty serve to center the attention on how, after having explored the limits of their language, the poets materialize a poetic experience that can be read as that of a subject-body that makes language an essential part of its lived experience. This analysis highlights the contribution of phenomenology to literary criticism and enriches the reading of the late works of Eielson and Varela in the framework of contemporary poetry.

Keywords: late modernity, Peruvian poetry, phenomenology, poetic experience, subject-body.

“Ce qui ronge”: Experiência poética e abertura fenomenológica em duas coleções de Jorge Eduardo Eielson e Blanca Varela

Resumo

A experiência do sujeito na Modernidade tardia parece estar definida pela perda do seu significado, de modo que a arte e a poesia parecem por vezes ser despojadas do seu alcance cognitivo e estético. Duas coletâneas de poemas peruanos servem como corpus de reflexão sobre a questão de como a linguagem poética lida com esta experiência no início do século XXI. Para abordar este propósito, são utilizados os postulados fenomenológicos de Merleau-Ponty, que nos permitem focar na forma como, após ter explorado os limites da sua linguagem, os poetas se materializam nestes textos que completam a sua obra uma experiência poética condensada num corpo de sujeito que faz da linguagem uma parte essencial da sua experiência vivida. Com isto, a contribuição da fenomenologia para a crítica literária é valorizada e a leitura da poesia final de Eielson e Varela é enriquecida no âmbito da poesia contemporânea.

Palavras-chave: fenomenologia, experiência poética, poesia peruana, modernidade tardia, sujeito-corpo.

La experiencia poética contemporánea

En el prólogo a su antología de poesía hispanoamericana contemporánea, el profesor Gustavo Guerrero recuerda el alcance cognitivo que tuvo la poesía en su apertura moderna finisecular, esto es, en el Romanticismo alemán y el simbolismo francés. La poesía, entendida en un sentido amplio que aunaba literatura y filosofía (Sandras 55), encontraba su fundamento en una ontología que servía de refugio al discurso sobre la Verdad y el Absoluto que, en la filosofía, se había fracturado con Kant (Schaeffer 21). Una vocación que se oponía a la secularización y desacralización de una sociedad industrializada, al punto de constituirse en una forma de búsqueda metafísica análoga a la religión.

Imbuida por esta búsqueda esencial, la poesía que nació en el tránsito del siglo XIX al siglo XX estuvo acompañada por una ontología dicotómica entre “el ámbito espiritual de lo poético y la prosaica vida cotidiana” (Guerrero 17). Esta lógica se erosiona y desmantela con el paso de las vanguardias hasta configurar la poesía conversacional que proviene de una voz polifónica e inestable (Orihuela 74). La desintegración de la voz sublime se une al ánimo revolucionario de los años de 1960, con lo que se observa una tendencia en la poesía de corte social e histórico en oposición a las búsquedas metafísicas de principios de siglo XX. Esta manera de construir el poema intenta recuperar la experiencia plural y compleja que tiene el sujeto masificado y marginado enfrentado al mundo social. Se trata de una “actitud anárquica, antirretórica que propone el lenguaje directo y violento, el cual intenta reintegrarle al humano la realidad que había perdido” (Rodríguez 37).

Hacia finales del siglo XX, la tendencia social de espíritu revolucionario se ve mermada por las circunstancias sociopolíticas. Las formas estéticas del arte contemporáneo post-vanguardista delatan la falta de fe en sus alcances metafísicos y, por esto, siguiendo a Lorenc, “rompen con la forma cerrada y estática de la obra de arte autónoma y abren el arte post-aurático a la recepción productiva” (“Theoretical Turn” 63, traducción propia). La experiencia del sujeto de la Modernidad tardía se pone en relación con una realidad que ahora es plural, heterogénea e incierta (66): por un lado, el concepto de experiencia tiene un carácter primordial y pertenece al lenguaje cotidiano; por otro, la cultura moderna tardía ha sido diagnosticada como una condición que disminuye o lleva a la pérdida del sentido de la experiencia. “El énfasis está en la ruptura entre experiencia y experiencia vivida [...] como consecuencia de las transformaciones económicas y sociales” (Lorenc, “Subversive artistic strategies” 19, traducción propia).

En este contexto posterior a los años 1960 se observa, “por lo menos tendencialmente, un escepticismo cada vez más pronunciado frente a cualquier teoría poética” (Siebenmann 134). La experiencia del hombre contemporáneo parece desbordar la confianza de la voz sacerdotal abandonada a los poderes del lenguaje poético, al mismo tiempo que no logra ser expresada ya por una antipoesía revolucionaria de inspiración utópica. La poesía de finales del siglo XX es testigo de “la atomización y la diversificación del concepto mismo de poesía que ha acarreado el derrumbe del sistema moderno y el ocaso de la lógica historicista que lo animó durante dos siglos” (Guerrero 22). En este marco y ante lo que parece ser una

condición menguante de la experiencia subjetiva en el sujeto contemporáneo y, por lo tanto, de las posibilidades de condensarla en el lenguaje poético, los últimos poemarios de los peruanos Jorge Eduardo Eielson y Blanca Varela pueden abordarse desde la pregunta por cómo se construye allí la experiencia subjetiva a través de un lenguaje desvestido de la confianza metafísica de la estética moderna, así como de la beligerancia e historicismo de la antipoesía de mediados de siglo.

Tanto Eielson como Varela formaron parte de los jóvenes poetas que, durante la década de 1940 en Lima, participaron en la consolidación de una poesía peruana que se enmarcaba en la herencia francesa del simbolismo y las vanguardias, y se acotaba por el descubrimiento de las culturas precolombinas americanas. En sus inicios, los dos participan en la revista *Las moradas*, dirigida por el poeta Emilio Westphalen (1911-2001), y en las tertulias que él orientaba¹. Los jóvenes poetas reciben de Westphalen cierta influencia surrealista pues este, junto con el poeta César Moro (1903-1956), proponían una poesía centrada en el misterio y la belleza en relación con una realidad social interpelante, mientras rechazaba la figura del “poeta mundano preocupado por su carrera” (Salazar 122). Más que una etiqueta o una técnica, el surrealismo implicaba una reflexión profunda sobre el lenguaje poético y la realidad, una búsqueda por encontrar la significación oculta de la palabra y su configuración de sentido en el mundo simbólico autotélico que es el poema. Esta influencia se enriquece y diversifica con la llegada de Eielson y Varela a Europa, después de salir exiliados a raíz del golpe de estado de Manuel Arturo Odría, en 1948. En París, los nuevos contextos ofrecen discusiones y relaciones con intelectuales y artistas que marcan el progreso de la obra más emblemática de estos poetas peruanos. Ambos construyen amistad, por ejemplo, con Octavio Paz, quien apoya la publicación del primer poemario de Varela, *Este puerto existe* (1959), así como la segunda novela de Eielson, *Primera muerte de María* (1989).

Tras del exilio, Blanca Varela regresa nuevamente al Perú en 1962 y continúa su vida y trabajo colaborando en proyectos editoriales que la llevan a tener estancias en diferentes ciudades, como lo presenta Olga Muñoz en su estudio. En contraste, Jorge Eduardo Eielson nunca volvió de manera definitiva al Perú y permaneció en Italia hasta su muerte, realizando diferentes proyectos como artista plástico en Europa y Estados Unidos. Luego de una rica vida cultural y literaria que navega diversas influencias, los últimos poemarios de estos escritores materializan una experiencia contemporánea en y con el lenguaje, la cual puede ser leída con el apoyo de algunos de los postulados del filósofo francés Maurice Merleau-Ponty.

Maurice Merleau-Ponty: experiencia y fenomenología

El filósofo francés Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) configura en su obra una perspectiva fenomenológica en la que el cuerpo y la experiencia dan sentido a la construcción del lenguaje. Sus primeras reflexiones surgieron del interés por encausar el proyecto fenomenológico de Edmund Husserl y profundizar en algunas de sus ideas, manteniendo así una crítica al

¹ Por este inicio en común, tanto Eielson como Varela son incluidos en lo que se conoce como la *Generación del 50*. Respecto de esta categoría, ver los artículos de Peter Elmore, José Miguel Oviedo (213-225) o Camilo Fernández Cozman.

psicologismo, que pensaba la consciencia como algo mecánico en donde la reflexiones sobre el cuerpo y la percepción no son abordadas con mayor profundidad.

En la última parte de su obra, cobra mayor relevancia el problema del lenguaje en relación con la ontología y la metafísica, el cual se extiende al análisis de elementos estéticos relacionados con el realismo y el naturalismo artístico. De ahí su interés, por ejemplo, en la obra de Paul Cézanne y las perspectivas sobre las formas de percibir. De igual forma, Merleau-Ponty reflexiona sobre la intersubjetividad y la noción experiencia-cuerpo, centrándose en el sentido que se da en la comunicación, en parte, gracias al lenguaje literario. Pensar la intersubjetividad implica el cuestionamiento de lo que le sucede al otro, entendido desde las nociones de percepción, experiencia y corporalidad. La experiencia-sujeto consigo mismo y con el otro implica considerarse como un valor más que como una existencia (Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción* 12), como unidades que superan la idea dicotómica y jerárquica de la consciencia sobre el cuerpo.

Cualesquiera que hayan sido las mutaciones del sentido que han acabado ofreciéndonos el término y el concepto de consciencia como adquisición del lenguaje, tenemos un medio directo para acceder a lo que designa, tenemos la experiencia de nosotros mismos, de esta consciencia que somos; es con esta experiencia que se miden todas las significaciones del lenguaje y es ésta lo que hace justamente que el lenguaje quiera decir algo para nosotros (Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción* 15).

La vinculación entre experiencia, lenguaje y mundo parte de la fenomenología como apertura de todo horizonte de posibilidades a fin de considerar lo que le sucede a la experiencia en el mundo de la vida. “El análisis de la experiencia originaria del lenguaje encuentra en el mundo de la vida (*Lebenswelt*) el origen y la explicación de la manifestación del sentido” (Verano Gamboa 122). Esta premisa explica el interés que Merleau-Ponty demostró en la última parte de su obra por la literatura y por encontrar una relación coherente entre elementos del lenguaje literario, en tanto que expresión o palabra, y las apreciaciones fenomenológicas basadas en nociones como cuerpo-experiencia. En este punto es importante tener en cuenta que el paso a la literatura hace parte de la ampliación de la actitud reflexiva como tarea filosófica, dado que Merleau-Ponty considera que “la filosofía no es paso de un mundo confuso a un universo de significaciones cerradas. Comienza por el contrario con la consciencia de lo que roe y hace saltar, pero también renueva y sublima nuestras significaciones adquiridas” (Merleau-Ponty *La prosa del mundo* 43).

En *La prosa del mundo* la cuestión literaria parte de la perspectiva de que el lenguaje tiene un papel fundamental, pues manifiesta lo que le sucede al cuerpo dentro de un fenómeno determinado y permite la construcción de experiencias que dan lugar a las expresiones y a la percepción como elemento fenomenológico. Se trataría de poder decir algo sobre lo que está en la experiencia vivida, es decir, “expresar no es entonces otra cosa que reemplazar una percepción o una idea por una señal convenida que la anuncia, la evoca o la abrevia. Por supuesto, hay algo más que frases hechas y una lengua es capaz de señalar algo que nunca se había visto” (25). El interés fenomenológico de Merleau-Ponty en el lenguaje se relaciona con lo emergente de ese lenguaje expresado por medio de la palabra y de unas significacio-

nes que construyen un sentido fundamentalmente desde lo vivido y que no deja de lado la reflexión sobre la noción de cuerpo.

Es la existencia y la experiencia lo que encontramos en el cuerpo al vincularnos con el mundo, y es el mundo lo que se revela por medio del cuerpo. En otras palabras, la existencia se encuentra en correspondencia con el propio cuerpo, desde el momento en que éste se manifiesta entre y con las cosas como forma de encarnarse en el mundo (Ferrada-Sullivan 160).

De esta manera, la expresión está vinculada al cuerpo y a la experiencia de este cuerpo en el mundo. La literatura tendría lugar en esa expresión de lo que emerge, una expresión que evoca y nombra lo que no había visto. La poesía, como manifestación estética que materializa en la palabra la experiencia, la percepción, la observación y la descripción de un fenómeno, configura un lenguaje donde actúa la voz libre de la experiencia y que se condensa en versos, pero que no puede reducirse a ellos. Al centrar la mirada sobre la experiencia del cuerpo en el mundo de lo vivido y la condensación de esta experiencia en el lenguaje, estos postulados potencian la lectura de los poemarios *Del absoluto amor y otros poemas sin título* (2005) de Jorge Eduardo Eielson y *Libro de barro (1993-1994)*, incluido en *Poesía reunida*, de Blanca Varela. En ellos se pone de manifiesto la necesidad de hacer del poema un espacio de experiencia-cuerpo, de ir sobre lo poético ubicado en la posibilidad de materializar en el lenguaje la experiencia vivida. Este ejercicio valoriza los postulados filosóficos del francés y los extiende al análisis crítico literario, así como enriquece la lectura de Eielson y Varela desde una mirada fenomenológica y aporta al diálogo de la poesía contemporánea, luego de las rupturas dicotómicas de la poesía del siglo XX.

Eielson: la experiencia del cuerpo en el presente

Jorge Eduardo Eielson nace en Lima en 1924 y muere en Milán en 2006. Luego de su llegada a Europa en 1948, se mueve entre París y Ginebra, para finalmente fijar su residencia en Italia, primero en Roma, luego entre Milán y Cerdeña. Eielson cuenta con una extensa y plural obra, que se extiende por casi 60 años y que transita por diferentes géneros y disciplinas. En lo que concierne a su obra poética, se observa cierta discontinuidad² y, a finales de la década de 1970, su poesía se acerca a lo que José Padilla llama “un vaciamiento del lenguaje, resultado de la significación totalizante” (*Terreno en disputa* 91). No es sino hasta los años de 1990 e inicios del 2000 que Eielson produce poesía nuevamente de manera consecutiva. En esta última etapa, se encuentran *Sin título*, poemario publicado inicialmente en el 2000 e incluido en *Vivir es una obra maestra*, y *Del absoluto amor y otros poemas sin título*.

Respecto de *Sin título*, y de manera extensible a *Del absoluto amor...*, Eielson afirma en su entrevista con Mario Campaña que se trata de una liberación que conlleva una fragmentación del lenguaje, que desciende en tono y temperatura. El poema “sigue los vaivenes de nuestra vida cotidiana, anota velozmente lo angustioso e irrisorio de nuestra diaria existencia, aunque sin perder nunca de vista la sacralización de cada uno de los actos, las personas y

² Respecto de la cronología de la obra eielsoniana, puede consultarse, por ejemplo, la bibliografía crítica de José Padilla en *Nu/Do. Homenaje a J. E. Eielson o la introducción de Luis Rebaza Soralez en Arte Poética*.

los objetos que nos rodean” (60). La búsqueda existencial del poeta se ha liberado de cargas metafísicas y estéticas, lo que permite al poema convertirse en un lugar de construcción sosegada de la experiencia cotidiana en y con el lenguaje. La actitud del sujeto poético de estos últimos textos resuena con lo que Merleau-Ponty expresa en los ensayos de su colección *Signos*, recopilados en 1960, especialmente en “El lenguaje indirecto y las voces del silencio”, donde afirma que el lenguaje no es una prisión ni un camino para seguir a ciegas, sino una intersección dinámica (90).

La idea del lenguaje indirecto, que Merleau-Ponty construye a partir de un concepto saussuriano, supone una doble liberación. Por un lado, del sentido absoluto de los signos que imponen un significado estático y esencial bajo una perspectiva metafísica heredada de la tradición platónica y cristiana: “los signos uno por uno no significan nada, [sino] que cada uno de ellos expresa al menos un sentido que marca una separación de sentido entre él y los demás” (“Lenguaje indirecto y las voces” 49). Por otro lado, también se libera al sujeto del signo vaciado de sentido que lo somete a una lógica de espejos infinitos, como parte del juego de representaciones producidas por las rupturas metafísicas de finales del siglo XIX. El sentido no está dado, tampoco se ha perdido; surge más bien en los deslizamientos y los silencios. La significación no es totalizante ni vacía, sino siempre dinámica y en devenir, por lo que exige un desciframiento constante. En este sentido, como precisa Kearney, las palabras se ubican en la contingencia del sentido viviente, llenándose de significado en una actividad indirecta, oblicua y silenciosa (188).

Al alejarse de una perspectiva metafísica, el lenguaje se abre al gesto inmanente. Y es este lenguaje indirecto esbozado por Merleau-Ponty el que activa la creación en el arte y, por lo tanto, en lo literario y lo poético; una creación que tiende hacia una conversión sacramental del pan de lo vivido en los pequeños milagros de la expresión pintada o escrita (Kearney 192). Este gesto de hacer sagrado lo que puede considerarse banal a través del lenguaje del arte es cercano a la liberación que describe Eielson, en tanto que la voz del poema se sumerge en lo cotidiano, que resulta contradictorio y angustiante, para sacralizarlo y, en este sentido, revestirlo de un profundo significado en el presente.

Desde aquí puede leerse “Me siento ante mi mesa servida”, poema incluido en *Sin título*, el cual presenta a un yo poético que come de un plato humeante. La atención está centrada en el movimiento de la cuchara que, ante una mirada atenta, revela una conexión cósmica: “No es mi mano que se mueve / [...] Sino todo el firmamento / Que resplandece en mi cuchara / Y me alimenta cada día” (36). Algo similar ocurre en “Tomar un vaso de agua es una operación / luminosa”, también de *Sin título*; allí, beber el agua es una acción que entraña “La transparencia del aire”, “Vestirse de lluvia y granizo” y “Convertir el mundo entero / en un vaso de agua”.

En ambos textos hay una ampliación e intensificación de la experiencia habitual o prosaica que surge de la atención sostenida y que puede llevar a comprender de improviso estas conexiones que enuncia el poema entre lo cotidiano y lo cósmico. El sentido que materializa el poema es el de un sujeto que enfrenta su experiencia cotidiana con cierto extrañamiento

y sorpresa que la llenan de significado. Al respecto, Merleau-Ponty afirma que la mejor fórmula para describir la mirada fenomenológica es la del asombro, de manera que la reflexión toma distancia y ve “surgir las transcendencias, distiende los hilos intencionales que nos vinculan al mundo para ponerlos de manifiesto; sólo ello es conciencia del mundo porque lo revela como extraño y paradójico” (*Fenomenología de la percepción* 13).

La experiencia del sujeto no estaría menguada, ni el lenguaje estaría vacío, sino que, al contrario, ambos se potenciarían en el asombro de lo cotidiano que se vive a través de la conciencia encarnada, esto es, de un cuerpo inmerso en el mundo. Así lo muestra la persistencia de las imágenes sensoriales de la cotidianidad en los textos eielsonianos: el humo del plato y el resplandor de la cuchara; la luminosidad del líquido transparente y la cara húmeda por las lágrimas; el peso en las rodillas, el amargor del café, la dulzura de la sangre. Como afirma Merleau-Ponty: “El mundo no es lo que yo pienso, sino lo que yo vivo; estoy abierto al mundo, comunico indudablemente con él, pero no lo poseo; es inagotable” (*Fenomenología de la percepción* 16).

Sin embargo, esta experiencia consciente y sintiente no parece ser común a todas las personas; los poemas sugieren que se necesita una cierta sensibilidad o disposición para poder sumergirse en el asombro en medio de la velocidad de lo contemporáneo. Esta disposición entra en relación con una manera de experimentar el tiempo, el cual se convierte en uno de los ejes temáticos de estos textos. La experiencia consciente requiere cierta lentitud y concentración que le otorgan densidad y significado; una manera de vivir la temporalidad que parece contraria a la aceleración de la Modernidad tardía. El sociólogo alemán Hartmut Rosa afirma que no se puede entender adecuadamente la naturaleza y el carácter de la Modernidad si no se tiene en cuenta la perspectiva temporal, pues esta se define por la aceleración de los procesos tecnológicos, económicos, sociales y culturales que impactan el ritmo general de vida (11). Esta velocidad creciente es paradójica, pues los múltiples avances tecnológicos deberían liberar parte del tiempo y hacerlo abundante, pero este parece siempre escaso. Rosa explica esta contradicción usando el fenómeno de la pendiente resbaladiza (21): ante la multiplicación de las posibilidades, quien se detiene se queda atrás, anacrónico en su propia experiencia y conocimiento, por lo que la gente se siente presionada a aumentar la velocidad de su ritmo de vida para evitar perderse todas las opciones de experiencia ahora disponibles.

La aceleración, determinada por la lógica económica y tecnológica, es puesta en evidencia en los poemas sin título. Por ejemplo, en “Ya todo se hace velozmente” de *Sin título (Vivir es una obra maestra)* se afirma que “La mirada ya no es necesaria / Y en su lugar / Hay una pantalla / Que todo lo sabe”. En “Como toda persona educada”, del mismo poemario, el yo lírico describe una rutina diaria en la que se lava la cara, desayuna velozmente “Con un pie en el automóvil / Y el otro en la almohada” (360), para salir corriendo a perseguir un resplandor y volver a casa con la cara asustada. Mientras que “En los hombres de negocios no respiran”, también de *Sin título (Vivir es una obra maestra)*, se afirma que “Los hombres de negocios / Son tan veloces y tan necios / Que no conocen / El ocio” (404).

Las rutinas cotidianas del yo lírico están marcadas por el asombro, la lentitud y la consciencia sensorial, mientras que las experiencias de los otros se acompañan al ritmo veloz del mundo moderno, lo que da origen a una tensión entre el tiempo individual del sujeto poético y el tiempo colectivo del mundo externo. Él, como dice en “Todas las mañanas me despierto” de *Del absoluto amor...*, se despierta y no sabe si está dormido, por lo que permanece en un estado intermedio de vigilia que cuestiona la dicotomía realidad – sueño. Entretanto, los otros van dormidos en un tren que viaja velozmente y solo se despiertan cuando el tren se detiene, una imagen que evoca la muerte.

A propósito del tiempo en la experiencia fenomenológica, dice Merleau-Ponty: “no digamos ya que el tiempo es un ‘dato de la consciencia’, digamos, más precisamente, que la consciencia despliega o constituye el tiempo” (*Fenomenología de la percepción* 422). Para el filósofo francés, el tiempo no es proceso ni sucesión que el sujeto observa, sino que la consciencia misma es temporalidad (Hoy 69). Del mismo modo, para el yo lírico, el tiempo no es algo que él vea pasar, como lo hace la gente en el tren, sino que la temporalidad es una dimensión que surge de su relación con el cuerpo y el mundo en el presente. Solo en la consciencia que surge en el presente es posible la experiencia del cuerpo sintiente.

El tiempo, no como proceso que se registra sino como una relación con las cosas, implica comprender el presente como síntesis o amalgama de la temporalidad (Huelva Unternbaümen 93), un “ahora” amplio que se anuncia como un pasado en ciernes y que siente sobre él la presión de un futuro que lo quiere destituir (Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción* 422). Quizás por esta consciencia del presente sintético, la muerte es transversal a los textos eielsonianos sin título, como horizonte último de posibilidad. Por ejemplo, la imagen del tren que pasa velozmente con gente dormida resuena con los señalamientos de una muerte que llega de repente en “El señor Pérez amanece se desayuna”, en el que se presenta uno de muchos hombres que llevan su día con afán: “Y cuando menos lo esperan / Es ya hora / De morir”. Estos “hombres de negocios”, como los llama el poema de *Sin título*, son animales veloces y cercanos a la muerte, pues en la contraposición entre las dos maneras de tener la experiencia del tiempo, aquellos sumergidos en la aceleración del mundo moderno serían sorprendidos por un final abrupto, que llega de improviso. Mientras que, dentro del tiempo individual del asombro de un cuerpo sintiente en el mundo, el sujeto puede reconocerse abocado a la muerte y, en esa medida, ampliar la experiencia del presente.

La muerte por venir, que está en el futuro, no sería una realidad a la distancia que fluye hacia el sujeto, siguiendo en la idea del tiempo como una sucesión; más bien, la muerte se experimenta potencialmente en el ahora y modifica la experiencia del presente. La consciencia de la muerte y, con ella, de la destrucción del cuerpo, no produce lamentos por lo que se acabará, ni habrá promesas de la trascendencia que vendrá, sino que lo que se exalta es la experiencia cotidiana de un pasado y un presente que se funden en el recuerdo. Este es el caso, por ejemplo, de “No conoceré el gusano ni la tierra”, en *Del absoluto amor...*, donde el yo poético reconoce su condición mortal y, a pesar de la incertidumbre de lo que pase en ese momento final, enfrenta esta incógnita con la afirmación presente, cotidiana y encarnada de tomar un vaso de vino con Michele.

La figura de Michele aparece en algunos poemas sin título y es eje central del primer poema del *Del absoluto amor...*, en el cual condensa las capas del pasado que se hacen siempre presentes en la experiencia sensorial de lo sencillo y desacelerado. Este largo poema de la última colección eielsoniana resulta atípico en la obra por su extensión y su configuración cercana a la narración de dos experiencias del yo lírico: por un lado, unas estrofas en tipografía redonda expresan la temporalidad moderna deslucida en donde: “La gente / está llena de prisa” y donde “Hay un floreciente mercado / De llantos y abrazos sinceros / Que las personas solas / Los desocupados y los viejos / Compran todos los días / A precios irrisorios” (7). Por otro lado, unas estrofas en tipografía cursiva condensan las experiencias cotidianas del sujeto poético con Michele en su casa de la playa. En ellas, “*Todo regresaba a su lugar*”, lo viejo parecía nuevo y todo lo sencillo era un festejo. Incluso al enfrentar la enfermedad, “*Michele el bueno / El amigo de todos / El compañero de juegos / Estaba allí*” (11) haciendo sonreír a los enfermos.

Ante la muerte que ronda al yo lírico, y que ya se ha llevado a su compañero, queda el recuerdo de la copa de vino que Michele ofrece nuevamente al sujeto poético en la última estrofa, como un pasado que se hace presente en el poema: “*Michele me dice: / ¿Quieres una copa de vino? / E improvivamente [sic] / Todo está en su sitio / Todo tiene peso forma / Olor y sabor*” (30). Estas experiencias recogidas en la imagen de la copa de vino permanecen en la conciencia como un presente vívido cubierto por los velos del pasado, “como veo al guijarro a través de las masas de agua que se deslizan sobre él” (Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción* 425). En contraste, el futuro que asoma se funde con el pasado en las imágenes del cuerpo y del gozo cotidiano, dando espesor a la experiencia del sujeto en el presente.

De esta forma, los poemas sin título de Eielson ponen en escena a un yo lírico que construye sentido en la cotidianidad a través del asombro y el detenimiento, el cual se materializa en un lenguaje descargado de simbolismos. La experiencia del sujeto-cuerpo en el presente se abre a la muerte y a los recuerdos, intensificando los ecos del futuro y del pasado en el ahora de su sensorialidad.

Varela: la experiencia poética como tensión lacerante

Blanca Varela (Lima, 1926 – 2009) ofrece una obra literaria amplia y diversa que impide inscribirla en una determinada corriente poética o literaria totalizante. Luego de sus diálogos de juventud con los poetas de las tertulias de Westphalen, la estancia de Varela en Francia le permitió verse rodeada de personajes que encuentran relevancia en su vida artística, pensada también desde el exilio. Parte de esta influencia deriva en que, después de 1949, Blanca Varela haya cubierto su obra de una perspectiva surrealista y existencialista por su acercamiento a personajes como Octavio Paz, André Breton, Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, entre otros (Muñoz Carrasco 21). En su pluralidad, como afirma Rivera Yañez (7), la obra de Varela superó los tópicos habituales de la muerte, la religión o el misticismo, y dio un nuevo aire a la poesía del siglo xx.

El lenguaje poético de Varela parece a veces abocado a impulsos oníricos, pero la experiencia no pierde nunca su punto de partida en la realidad. Esta tensión hace que, en un primer acercamiento a *Libro de barro*, incluido en la antología *Poesía reunida*, se ponga en evidencia cierta impenetrabilidad, por lo que parece necesario proceder, como sugiere Muñoz Carrasco, a modo de un tejido: observándolo a veces de cerca para ver los hilos de colores, a veces a la distancia para ver la figura que ellos conforman (14). La construcción de sentido en el texto ocurriría entre la realidad cotidiana y la experiencia subjetiva.

Varela consume en su poesía un proceso obsesivo de auscultación de la realidad. Efectúa así un minucioso y despiadado registro del mundo con el que pretende otorgar sentido a la heterogeneidad. Mediante un esfuerzo de extremada objetividad, acumula datos, hechos, anécdotas. Lo cotidiano convive con la trascendencia, y en sus versos queda siempre espacio para lo aparentemente insignificante. Nada escapa, porque en cualquier momento puede surgir una clave para la comprensión (Muñoz Carrasco 45).

La poesía de Varela parece ofrecer una dimensión implícita que consigue decir algo nuevo con relación a una situación determinada de la experiencia. En este sentido, Merleau-Ponty, en *La prosa del mundo*, señala que el lenguaje es una suerte de “[...] aparato fabuloso que permite expresar un número indefinido de pensamientos o de cosas con un número finito de signos” (26), cuya combinación permite recomponer todo lo nuevo por expresar. ¿No es esto lo que resulta haciendo, finalmente, la poesía? Como los hilos de un tejido, el juego de la configuración de signos y la construcción de un espacio desconocido permiten a la voz poética usar la palabra para la creación imaginativa. De esta manera, la escogencia de los signos que componen un poemario no es fortuita, pero tampoco única y necesaria, sino que encierra lo múltiple y lo posible. Por ejemplo, respecto del poema “Puerto Supe”, la autora rechaza, en una entrevista con Efraín Kristal, la conexión directa con su biografía: “Tengo un poema que se llama ‘Puerto Supe’ y todo el mundo cree que nací o pasé mi infancia en ese lugar. Nada de eso” (4). Con lo que evidencia que el texto es producto, más bien, de distancias, desfases y solapamientos.

Dentro de este movimiento, más que analizar el simbolismo del lenguaje en *Libro de barro*, interesan aquí los modos en que allí se materializan algunos de los elementos fenomenológicos identificados. En primer lugar, en lo que concierne a la relación entre cuerpo, experiencia y creación. En segundo lugar, desde la idea fundamental de lo que le sucede al cuerpo “en términos de lo cíclico-repetitivo”. Y, por último, con algunos aspectos frente a cómo el cuerpo adquiere una experiencia a través de la vivencia ubicada en un lugar-espacio percibido desde un espacio intermedio entre los sueños y lo real.

Libro de barro es una colección escrita entre 1993 y 1994 e incluida en *Poesía Reunida 1949-2000*. Una de las características principales de *Libro de barro* es la forma de su composición, la obra está estructurada en 23 fragmentos en línea corrida, semejantes a la prosa, pero con un estilo discontinuo cercanos al lenguaje poético. Se observa aquí una apuesta por salir de las clasificaciones de los géneros y expandir la poesía más allá del verso. Como recuerdan Marchese y Forradellas, los límites entre verso y prosa son fronteras abiertas donde hay múltiples deslizamientos, de manera que no puede hacerse una simple diferenciación formal para

establecer una definición estática de los géneros discursivos. Para ellos, la diferencia entre el verso y la prosa no es de esencia sino de referencia, pues la prosa alude a una anterioridad textual (332). Una referencia interna que en la colección de Varela es más bien difusa, por lo que el principio aglutinante de la discontinuidad pareciera ser lo poético, ya no asociado al ritmo y al cambio de línea, sino a la abundancia, desborde y energía de la fuerza de la lengua que opera en las figuras creadas con ella (Sandras 52).

La forma discontinua de *Libro de barro* abre a una riqueza temática indudable. En términos de la experiencia del sujeto, resalta en primer lugar la noción de creación que es materializada por la voz poética como el espacio en donde se encarna la experiencia corporal, en el sentido de lo naciente del mundo humano y animal, asociada, especialmente, al elemento acuático y al océano. Las relaciones que se construyen en las líneas “Danza lo inerte, lo informe se ilumina, el vacío procrea” (224) o “todo esto y algo más en las entrañas del pez y en la sangre que brota por vez primera entre las núbiles piernas” (231) evidencian una afección de las propiedades señaladas inicialmente en objetos o animales, y que se traspasan al cuerpo vivido, un cuerpo que activa la génesis de algo orgánico y, a la vez, de la experiencia.

Las descripciones sensitivas que se construyen en *Libro de barro* evidencian que la voz poética está impulsada por describir lo que le sucede al cuerpo inmerso en la experiencia del origen y el devenir. Esto pone de manifiesto la relación existente y real entre la conciencia-sujeto; pues pensar el cuerpo alejado de lo que le sucede a la conciencia reduce la perspectiva reflexiva a una descripción dividida, no solo de lo que le acontece al cuerpo-sujeto sino también de los escenarios que se están desarrollando en su propio ambiente, lo que fragmenta la unidad experiencia-cuerpo.

En segunda medida, esta voz poética va sobre las cosas mismas desde la perceptibilidad de lo que le sucede al cuerpo en términos de infinitud. Es decir, en la experiencia hay una dimensión en semejanza al *uróboros*³ y que pretende dar cuenta del carácter cíclico y repetitivo que hay en las cosas de la vida humana y animal, las cuales se entrecruzan y se fundamentan en la experiencia vivida en el cuerpo. La conciencia cíclica tiene la capacidad de construir su propia perceptibilidad. Líneas como “Eternidad circular, evasiva. Ahora más lejos, al poniente, fuego destinado a morir tiñe todo lo visible, lo vivo” (*Poesía reunida* 211) o “LENTOS círculos, infinitas islas en un mar interior que gira sin pérdida de ni ganancia” (*Poesía reunida* 219) enlazan la idea principal a la noción de eterno retorno a la que se refirió Nietzsche en *La Gaya Ciencia*:

En el aforismo 341 [...] se expone el eterno retorno como un enigmático interrogante que, en la imagen de un demonio invasor, irrumpe en la mayor soledad personal del lector para revelarle que su vida se repetirá incontables veces sin nada nuevo en ella (Colón 171).

Esta irrupción de la experiencia que vuelve, como un enigma, aparece en el último fragmento de la colección: “A grandes pasos se ha detenido llegando a todas partes y ha repetido siempre lo mismo” (*Poesía reunida* 232).

³ Símbolo de la Antigüedad en la que una serpiente se muerde la cola.

La experiencia creadora o de lo naciente, y de una condición cíclica que retorna, son experiencias pensadas desde el cuerpo y que ponen en evidencia la necesidad de ir sobre el mismo sentido de las cosas que le suceden a ese cuerpo, en tanto su experiencia vivida. Lo anterior, más allá de una fenomenología existencialista, corresponde a la reflexión que deviene de las mismas afecciones que le conciernen a la vida humana y que terminan en una transgresión de la reflexión por lo que sucede en la experiencia. El cuerpo no está conectado con una realidad objetiva, lo que fractura la creencia de una jerarquía entre la mente, el cuerpo y el alma, es decir, se supera la idea de que la superposición del alma dará lugar a la dominación del mismo cuerpo. En ese sentido, Merleau-Ponty se refiere a que el cuerpo no puede ser comprendido únicamente como una máquina obediente y en movimiento (*Fenomenología de la percepción*).

En la voz poética de *Libro de Barro* hay una relación directa del cuerpo con la descripción sensorial que permite la creación proyectada en la conciencia del lector. De esta manera, es recurrente la descripción y representación espacial situada que tiene el cuerpo con la experiencia vivida de ese lugar que se está delineando. Así se manifiesta en las líneas “Ojos susurrantes se abren y cierran donde ni cal ni arena fueron sino edades y cenizas del corazón” (213), “El lugar bajo el árbol, huyendo del sol” (214), “Digo isla y pienso en mar. Digo mar y pienso en isla ¿Son lo mismo?” (218). La alusión a los espacios está dada siempre con relación a una sensación y, por lo tanto, al cuerpo, lo que construye un hilo conductor en la colección en torno a la configuración de la afección del cuerpo como dimensión constitutiva de la experiencia.

No obstante, el cuerpo afectado no es siempre unitario o armónico. Se lee en *Libro de barro*: “EL NIÑO se miró al espejo y vio que era un monstruo” (216) o “Ahora el cuerpo es un arco y la flecha el aliento que aspira su forma” (217), líneas que parecen indicar que hay una tensión de un cuerpo aún sin forma, un cuerpo que no es o un cuerpo que no corresponde con una realidad homogénea ni se vislumbra con facilidad. La alusión constante de la voz poética a lo corpóreo, como base de la experiencia, incluye también lo contradictorio, comprende lo lacerante de esa experiencia encarnada en el cuerpo vivido y puesto en un espacio que poco o nada tiene que ver con una realidad objetiva. “Elemental es el canto de la memoria, como el grano de arena que lacera y florece hecho de carne irisada, fuego precedero, arcano” (231), esto afirma la voz poética en el penúltimo fragmento, enunciando esa tensión entre el origen (lo arcano de la memoria) y su materialización carnal en lo naciente (un florecer irisado) y lo doloroso. O como presenta otro fragmento (215), la experiencia de un “cielo vacío”, de una piel que es “cascarón al revés”, pero que al mismo tiempo es “ocre y luz vertical” y un tesoro para festejar.

Esta contradicción del cuerpo y su experiencia se materializa en el texto poético, el cual está también vinculado a la muerte y a la materia orgánica de la experiencia lacerante, mientras que se ubica en simultáneo en el bullicio y la emoción: “POEMAS. Objetos de la muerte. Eterna inmortalidad de la muerte. Algo así como un goteo nocturno y afiebrado. Poesía. Orina. Sangre. // Muerte fluyente y olorosa. Gran oído de dios. Poesía. Silenciosa algarabía del corazón.” (221).

Libro de barro se construye como un texto heterogéneo desde el aspecto formal, quizás porque allí se condensa una experiencia también en tensión, incluso contradictoria. En la colección se identifica una tensión entre lo real y lo onírico, la cual desborda la pregunta por el límite entre el sueño y la vigilia, entendida esta última como realidad objetiva, pues la frontera está desdibujada. Ya no se trata de la descripción más cercana que se haga sobre el fenómeno, sino que abre la pregunta por lo que significa hacer una reflexión desde la experiencia-cuerpo, pensada desde la realidad. Siguiendo a Merleau-Ponty, únicamente la experiencia propia contiene las partes suficientes para lograr identificar en qué escenario se encuentra lo real y en cuál se encuentran los sueños.

Si dijera, con el sensualismo, que no hay en todo ello más que ‘estados de consciencia’, y si intentara distinguir mis percepciones de mis sueños por medio de ‘criterios’ perdería el fenómeno del mundo. En efecto si puedo hablar de ‘sueños’ y de ‘realidad’ interrogarme a propósito de lo imaginario y lo real, poner en duda la ‘realidad’ significa que esta distinción ya ha sido hecha por mí antes el análisis, que tengo una experiencia de lo real, así como de lo imaginario [...] (Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción* 15).

En el penúltimo fragmento de *Libro de barro*, afirma la voz poética: “PARA hacer esta casa mortal el barro de los sueños, harina de huesos para el pan y el agua como linde entre lo que no es y lo que no será” (231). Hay aquí una alusión a ese material onírico que hace parte de la experiencia vivida, la cual resulta posible en el cuerpo. Así como al referirse a una memoria cercana a la ausencia: “Entresueño bajo el árbol, en el paraíso desierto del vientre lastrado de visiones” (214), donde el cuerpo en su dimensión orgánica se carga de visiones oníricas que difuminan la oposición realidad-sueño⁴; una condición de la experiencia que fractura la estabilidad formal. Cabe recordar que la transgresión de los límites entre verso y prosa tiene una influencia al surrealismo. Como señala Utrera Torremocha (334), el poema en prosa tiene inspiración onírica pues implica la destrucción del orden lógico frente al referente, así como la inclusión de imágenes extrañas e inquietantes, dos características aplicables a *Libro de barro*.

Esta lectura de *Libro de barro* desde una perspectiva fenomenológica abre nuevas posibilidades de relación entre la materia literaria y filosófica, partiendo, en este caso, a partir de las nociones de experiencia y cuerpo que ofrecen la oportunidad de hacer un despliegue fenomenológico de aspectos vinculados a la descripción sensorial, espacial y existencial de lo que le sucede al cuerpo configurado, desde la experiencia de la voz poética.

⁴ Esta visión distópica del paraíso hace parte de múltiples referencias a intertextos bíblicos y judeocristianos en el poemario. Desde el título, con la imagen del barro cercana al polvo de la tierra con la que se crea al hombre, y la alusión directa a la figura divina, “la mano de dios es más grande que él mismo” (212), o de la encarnación de Jesús, “La sangre del cordero africano es indeleble” (213). De la misma manera, imágenes asociadas a un mundo secularizado donde la creación poética se acerca a la dimensión sagrada: “Soy el dios de un cielo vacío” (215), “dios está sentado allí a la diestra de sí mismo. Lo creo a semejanza mía” (223), “Poemas. Objetos de muerte. [...] Gran oído de Dios. Poesía. [...]”, “El verbo anida excéntrico. [...] Silencio” (225), así como las últimas líneas: “Hasta aquí —seda oscura y ríspida su voz— tu vida. Ha dicho. Ésas fueron sus letras” (232).

Conclusiones

La capacidad del arte, y en consecuencia de la poesía, para materializar la experiencia vivida del sujeto de la Modernidad tardía es una pregunta vigente y relevante, en particular, cuando se pone bajo la perspectiva de una tradición que para acercarse a esta experiencia ofrecía dos comprensiones del lenguaje: por una parte, un lenguaje autotélico cargado de fuerza simbólica y de potencia metafísica; y, por otra, un lenguaje volcado hacia el historicismo y la beligerancia formal. Los poemarios de Eielson y Varela se construyen fuera de los marcos de este binarismo al proponer un lenguaje despojado de afanes sublimes y que no se sumerge en la velocidad de lo contemporáneo. Para acercarse a estas colecciones se hace necesario adoptar otra manera de comprender la experiencia poética, para lo cual la propuesta fenomenológica de Merleau-Ponty se revela productiva. La relación entre conciencia, lenguaje y experiencia, hecha posible por un cuerpo que la encarna, permite acercarse a los poemas desde lo que el lenguaje poético hace emerger en medio de lo vivido, señalando eso que no se había visto a pesar de estar allí presente, en el mundo.

En el caso de Eielson, hay un interés en condensar la experiencia de lo cotidiano, que puede ser contradictoria y angustiante, en un lenguaje sencillo que se carga del asombro constante del yo poético y que dota las acciones del cuerpo en lo pequeño del presente de un profundo sentido. En oposición a la velocidad propia de lo contemporáneo, el sujeto del poema apuesta por la lentitud y concentración que dotan de densidad el presente. Así, habita un tiempo en donde se dan en simultáneo los ecos del pasado y la presión del futuro, materializado en los poemas que hablan sobre la vivencia de la muerte.

En el texto de Varela, el lector participa de un desvelo interpelante de una experiencia situada en marcos en tensión con lo real. La voz poética convoca lo naciente en el cuerpo y la palabra, así como su devenir contradictorio en la conciencia-sujeto. Esta conciencia encarnada no tiene contacto con la realidad objetiva, lo que suspende la jerarquía entre mente, cuerpo y mundo, y ofrece la experiencia de un cuerpo a veces informe, a veces contradictorio, a veces lacerador. No se apuesta en esta colección por la descripción más precisa de los fenómenos, sino de la experiencia-cuerpo que los teje. De allí que la misma forma del texto poético sea inestable, acercándose a la prosa discontinua que se llena de imágenes potencialmente simbólicas.

Los textos de Eielson y Varela se diferencian en el tipo de experiencia que construyen; pues Eielson apuesta por la expresión de lo pequeño y sosegado del presente para darle espesor, mientras que Varela expresa una tensión con lo real y con el cuerpo, incluyendo el espacio que ese cuerpo habita. Sin embargo, ambos se apoyan en un lenguaje que parece haber abandonado la pregunta por el Sentido, con una mayúscula que nombra lo unitario y lo profundamente relevante, y se confronta con el tejido enigmático de la conciencia-cuerpo de los individuos que habitan un mundo siempre desbordante.

En ambos casos, la voz poética no se muestra grandilocuente, ni confiada en su capacidad de trascendencia, pero tampoco abocada a la beligerancia de la experimentación con la

forma o el presente histórico. El lenguaje que se ofrece y que viabiliza la experiencia poética es sencillo y sin ambiciones, incluso contradictorio; simple en el poemario de Eielson, algo hermético en la colección de Varela. No obstante, en ninguno de los dos casos la experiencia del sujeto se muestra menguada ni su lenguaje despojado de potencia para expresarla. Y parece que la razón de esta potencia radica en el vínculo que la experiencia poética establece con el cuerpo y con su apertura al mundo donde se sitúa como unidad orgánica y cognitiva, de manera que es este cuerpo el que activa la expresión y hace posible, siguiendo los postulados de Merleau-Ponty, una reflexión de lo que roe y resalta en la conciencia para renovar las significaciones adquiridas.

Referencias

- Colón Simbolín, Mario. “La sed del anillo: Nietzsche y las evocaciones del eterno retorno”. *Diálogos*, núm. 107 (2021): 173-205.
- Eielson, Jorge Eduardo. *Sin título*. Madrid, Pre-Textos, 2000. Impreso.
- . “Entrevista con Jorge Eduardo Eielson”, entrevista de Mario Campaña. *Guaragua* vol. 5, núm. 13 (2001): 51-63. Impreso.
- . *Vivir es una obra maestra: poesía escrita*. Madrid, Editorial Ave del Paraíso, 2003. Impreso.
- . *Del absoluto amor y otros poemas sin título*. Valencia, Pre-textos, 2005. Impreso.
- Elmore, Peter. “El cauce y el caudal: Emilio Adolfo Westphalen y José María Arguedas en la cultura moderna del Perú”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 38, núm. 75 (2012): 229-51. Web. 27 Oct. 2021. <https://www.proquest.com/docview/1353315101>
- Fernández Cozman, Camilo. “La poesía de los años cincuenta y un poema de Eielson”. *La casa de cartón de OXY*, vol. 6 (1995): 11-18. Impreso.
- Ferrada-Sullivan, Jorge. “Sobre la noción de cuerpo en Maurice Merleau-Ponty”. *Cinta de Moebio: Revista de Epistemología en Ciencias Sociales*, núm. 65 (2019): 159-166. Web. 27 Oct. 2021. <https://doi.org/10.4067/s0717-554x2019000200159>
- Guerrero, Gustavo. *Cuerpo plural. Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea*. Madrid, Pre-textos, 2010. Impreso.
- Hoy, David Couzens. *The times of our lives. A critical history of temporality*. Cambridge (MA), MIT Press, 2009. Impreso. <https://doi.org/10.7551/mitpress/9780262013048.001.0001>

- Huelva Unternbaümen, Enrique. “En los vértices del tiempo. Metáforas conceptuales del tiempo y sus variaciones en la poesía y el pensamiento filosófico”. *Cultura, Lenguaje y Representación*, vol. 22 (2019): 75-97. Web. 27 Oct. 2021. <https://doi.org/10.6035/CLR.2019.22.5>
- Kearney, Richard. “Écrire la chair: L’expression diacritique chez Merleau-Ponty”. *Chiasmi International*, vol. 15 (2013): 183-198. Web. 27 Oct. 2021. <https://doi.org/10.5840/chiasmi20131517>
- Lorenc, Iwona. “‘Theoretical Turn’ in post-avant-garde art and the aesthetic of de-differentiation”. *Art Inquiry. Recherches Sur Les Arts*, vol. 17 (2015): 59-68. Web. 27 Oct. 2021. <http://journals.ltn.lodz.pl/index.php/Art-Inquiry/issue/view/45/131>
- . “Subversive artistic strategies of the avant-garde and the crisis of modern experience”. *Art Inquiry. Recherches Sur Les Arts*, vol. 19 (2017): 17-31. Web. 27 Oct. 2021. <http://journals.ltn.lodz.pl/index.php/Art-Inquiry/article/view/115>
- Marchese, Angelo y Joaquín Forradellas. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona, Editorial Ariel, 2013. Impreso.
- Merleau-Ponty, Maurice. “El lenguaje indirecto y las voces del silencio”. *Signos*. Barcelona, Seix Barral, 1964, pp. 47-98. Impreso.
- . *La prosa del mundo*. Traducido por Francisco Pérez. Madrid, Taurus, 1971. Impreso.
- . *La fenomenología de la percepción*. Traducido por Jem Cabanes. Barcelona, Planeta-De Agostini, 1993. Impreso.
- Muñoz Carrasco, Olga. *Sigiloso desvelo. La poesía de Blanca Varela*. Lima, Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú, 2007. Impreso.
- Orihuela, Juan Carlos. “La poesía peruana de los 60 y 70: dos etapas en la ruta hacia el sujeto descentrado y la conversacionalidad”. *A Contracorriente: Revista de Historia Social y Literatura de América Latina*, vol. 4, núm. 1 (2006): 67-85. Web. 27 Oct. 2021. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2093004>
- Oviedo, José Miguel. *Historia de la literatura hispanoamericana. De Borges al presente*. Vol. 4. Madrid, Alianza Editorial, 2001. Impreso.
- Padilla, José Ignacio (ed.). *Nu/Do. Homenaje a J. E. Eielson*. Lima, Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002. Impreso.
- . *El terreno en disputa es el lenguaje: Ensayos sobre poesía latinoamericana*. Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2014. Impreso.

- Rebaza Soraluz, Luis. “Una escalera sostenida sobre la arena: la construcción poética escrita y no-escrita de Jorge Eduardo Eielson”. *Arte Poética*. Lima, Fondo Editorial Pontificia Universidad católica del Perú, 2004, pp. 9-50. Impreso.
- Rivera Yañez, Fausto. “María Auxiliadora Balladares ensaya la poesía de Blanca Varela”. *Letras del Ecuador*, núm. 204 (enero 2016): 7-8. Web. 27 Oct. 2021. https://issuu.com/libreriacce/docs/letras_del_ecuador_204
- Rodríguez, Francisco. “La poesía posvanguardista latinoamericana: notas para un acercamiento a la lírica conversacional”. *Revista de Filología y Lingüística*, vol. 19, núm. 1 (1993): 35-47. Web. 27 Oct. 2021. <https://doi.org/10.15517/rfl.v19i1.20912>
- Rosa, Hartmut. “Aceleración social: consecuencias éticas y políticas de una sociedad de alta velocidad desincronizada”. *Persona y sociedad*, vol. 25, núm. 1 (2011): 9-49. Web. 27 Oct. 2021. <https://doi.org/10.53689/pys.v25i1.204>
- Salazar, Ina. “El surrealismo en el Perú”. *Historias de las literaturas en el Perú. Poesía peruana: entre la fundación de su modernidad y finales del siglo xx*. Coordinado por Luis Fernando Chueca y Giovanna Pollarolo. Vol. 4. Lima, Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú; Casa de la literatura; Ministerio de Educación del Perú, 2019, pp. 109-140. Impreso.
- Sandras, Michel. *Idées de la poésie, idées de la prose*. Paris, Classiques Garnier, 2016. Impreso.
- Schaeffer, Jean-Marie. *La naissance de la littérature: La théorie esthétique du romantisme allemand*. Paris, Presses de École Normale Supérieure, 1983. Impreso.
- Siebenmann, Gustav. *Poesía y poéticas del siglo xx en la América hispana y el Brasil. Historia, movimientos, poetas*. Madrid, Gredos, 1997. Impreso.
- Utrera Torremocha, María Victoria. *Teoría del poema en prosa*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 1999. Impreso.
- Varela, Blanca. “Entrevista con Blanca Varela”, entrevista de Efraín Kristal. *Mester*, vol. xxiv, núm. 2 (1995): 133-150. Web. 27 Oct. 2021. <https://bit.ly/3IYt0CL>
- . *Poesía reunida, 1949-2000*. México D.F., Fondo de Cultura Económica, 2017. Impreso.
- Verano Gamboa, Leonardo. “La experiencia del lenguaje en la literatura: anotaciones a la filosofía de Merleau-Ponty”. *Cuadernos de Filosofía Latinoamericana*, vol. 26, núm. 92 (2005): 121-136. Web. 27 Oct. 2021. <https://doi.org/10.15332/s0120-8462.2005.0092.10>