

REVISTA ELECTRÓNICA DE ESTUDIOS FILOLÓGICOS

El tratamiento de los objetos en tres poetas latinoamericanos: Neruda, Borges y Adán

Marcos Mondoñedo

(Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú)

0. INTRODUCCIÓN

Recientemente, diversos esfuerzos teóricos han intentado precisar el carácter ficcional de la lírica[1]. Esto deriva de un intento por contravenir, fundadamente, una opinión clásica que deja de lado la lírica cuando se trata de categorizar los géneros literarios sobre la base de su ficcionalidad. Todo parece provenir de Platón y su clasificación de los discursos poéticos; como se sabrá, en la *República* el filósofo clasificó a la lírica como un género no ficcional debido a ser una manifestación de intensa posesión divina[2].

Desde una perspectiva semántica, la ficción puede circunscribirse a partir de los criterios de *intensión* y *extensión*; en otras palabras, de la significación y referencia. Se trata, pues, de la relación y la diferencia entre el significado de la palabra "poema" en su dimensión universal y la posibilidad de referirme con ella a, por ejemplo, "Los heraldos negros" de César Vallejo. Según Umberto Eco, la dimensión extensional o de referencia deriva como posibilidad a partir de la intensión[3]. Esto, salvando las distancias, es semejante a la posición de Hjelmslev, según la cual la substancia del contenido solo es verificable a partir la imposición de una forma sobre el sentido nebuloso[4].

Por lo anterior –y un poco a contracorriente de los intentos de ficcionalizar la concepción teórica de la lírica–, resulta sugestivo destacar la referencialidad construida en algunos textos de la lírica latinoamericana de gran importancia. Para ello, hemos elegido verificar las semejanzas y diferencias respecto del tema del tratamiento de los objetos en tres poemas breves de tres fundamentales escritores, tanto de la literatura de nuestra región, como de la universal. Nos referimos a "Arte poética" de Pablo Neruda, que pertenece a su *Residencia en la Tierra*, "Las cosas" cuyo autor, Jorge Luis Borges, seleccionó en una muy conocida antología personal, y "Esquizofrenia" de Martín Adán que pertenece a *Itinerario de primavera*. Si bien es cierto este último poema no asume explícitamente el tema de los objetos, es interesante observar la particular cosificación –o mejor el acto de "densificación" y "extrañamiento"– de las palabras del castellano que se efectúa con procedimientos paradójicamente convencionales.

Este ensayo sigue, además, como principio a dos nociones: primera, la literatura es una actividad no racional (en el sentido positivista) que permite, sin embargo, una ampliación del universo cognoscitivo; y segunda, occidente organiza su universo de conocimientos sobre la base de la relación sujeto – objeto. En consecuencia, relacionando ambas nociones de orientación, el modo en que un poeta asuma, en tanto que sujeto, su relación de objeto, nos proporcionará un medio para comprender la dimensión cognoscitiva de su poesía.

Cabe señalar que el poema de Neruda será analizado con un método comparativo, contrastaremos nuestra descripción y explicación con las definiciones esenciales que el poeta realiza en un conocido artículo publicado en la revista *Caballo verde para la poesía*. Respecto del poema de Borges, hemos elegido una apoyatura de carácter estilístico brevemente planteada al inicio de la parte tres de este trabajo. Finalmente, Adán será examinado a partir de una noción psicoanalítica: la denegación, no sin dejar de lado el contraste.

1. NERUDA O EL YO DESDE LAS COSAS

Para caracterizar semánticamente la obra poética del chileno Pablo Neruda (1904-1973), Javier Ciorda elabora tres conceptos descriptivos derivados de la actitud antropocéntrica que encuentra en el poeta chileno; *autobiografismo*, *terrenalismo* y *nominalismo*. Dentro del primero, el crítico entiende que la poesía de Neruda “fluctúa de continuo entre el intimísimo autobiográfico y la solidaridad socio-política, entre ser y hacer, entre el manifiesto panfletario y la confesión erótica”[5]. Por su parte, el *terrenalismo* se definiría como “una actitud de entrega y de consorcio profundo con la tierra”[6]; en este sentido el poeta en tanto productor de discursos es calificado como telúrico, erótico, el más corporal, e incluso el más gástrico. Mientras que el *nominalismo* de Neruda consistiría en un repudio a la abstracción y al intelectualismo contra los que opone el conocimiento a partir de lo concreto y lo específico, lo tangible, las cosas mismas.

Estas ideas tienen mucho que ver con la propia propuesta poética de Neruda hecha explícita en manifiestos como “Sobre una poesía sin pureza” y “Conducta y poesía” aparecidos en la revista *Caballo verde para la poesía* que él dirigiera en Madrid en 1935, En esta última, por ejemplo, podemos encontrar afirmaciones como la siguiente; “en la casa de la poesía no permanece nada sino lo que fue escrito con sangre pasa ser escuchado por la sangre”[7], en donde es evidente la llamada postura *terrenalista* del poeta.

Estas definiciones personales de lo poético también las podemos encontrar en un poema titulado precisamente “Arte poética”, que asume la doble función de ser definición y ejemplo, En él podemos observar semánticamente esa inclinación por lo sensorial y su apego a las cosas concretas.

ARTE POÉTICA

*Entre sombra y espacio, entre guarniciones y doncellas
dotado de corazón singular y sueños funestos,
precipitadamente pálido, marchito en la frente
y con luto de viudo furioso por cada día de vida,
ay, para cada agua invisible que bebo soñolientamente
y de todo sonido que acojo temblando,
tengo la misma sed ausente y la misma fiebre fría,
un oído que nace, una angustia indirecta,
como si llegaran ladrones o fantasmas,
y en una cáscara de extensión fija y profunda,
como un camarero humillado, como una campana un poco ronca,
como un espejo viejo, como un olor de casa sola
en la que los huéspedes entran de noche perdidamente ebrios,
y hay un olor de ropa tirada al suelo, y una ausencia de flores,
-posiblemente de otro modo aún menos melancólico-,
pero, la verdad, de pronto, el viento azota mi pecho,*

*las noches de substancia infinita caídas en mi dormitorio,
el ruido de un día que arde con sacrificio
me piden lo profético que hay en mí, con melancolía,
y un golpe de objetos que llaman sin ser respondidos
hay, y un movimiento sin tregua, y un nombre confuso.* [8]

Lo primero que nos parece pertinente es fragmentar el texto en cuatro partes que corresponden a cuatro campos de sentido concretos; fragmento I va del verso 1 al 5; fragmento II, del verso 6 al 11; fragmento III, del verso 12 al 15 y el fragmento IV va del 16 al 21.

En el primer segmento se reúnen palabras como "sombra", "funestos", "pálido", "marchito", "luto", "viudo" y la interjección "ay". Podemos a partir de ellas entender la configuración de un pequeño universo disfórico caracterizado por la negación de la vida. El verso 2, "dotado de un corazón singular y sueños marchitos", introduce veladamente a un yo capaz de soñar y de poseer un corazón, es un yo poético apenas reconocible como humano, viviente, pero inmerso en –y también caracterizado por– ese ámbito de negación de lo vital.

Una vez así introducido el sujeto de este enunciado, su función es la de percibir, sobre todo auditivamente; dicha función se configura a partir de la aglomeración de palabras como "sonido", "oído", "campana". Más preciso es decir que la constitución de este sujeto se produce a partir de su percepción; con ese "oído que nace" (v. 8) podemos vislumbrar un proceso de autoalumbramiento. Es por eso que junto a aquellas palabras encontramos; "temblando", "sed", "fiebre", "angustia" y "ronca", ellas nos permiten observar que dicha percepción produce efectos traumáticos para la entidad de ese sujeto esbozándose entre los versos del poema, siendo parido por su propia percepción y sensibilidad.

En el fragmento III es posible observar la identificación de este sujeto en nacimiento con objetos muy relacionados con lo humano corpóreo y a la vez con lo cultural o civilizado, son objetos trajinados y olvidados, son el "espejo y viejo", la "casa sola" y la "ropa tirada". En este fragmento, de otro lado, la percepción más importante es el olfato; la ropa y la casa son olidas, así como la "ausencia de flores" (v, 14).

En el último segmento se produce un repentino distanciamiento del sujeto respecto de las cosas de su entorno, esta separación se da como un hallazgo repentino y como el encuentro o la formulación de una petición dirigida desde tales objetos y circunstancias; es en realidad un mandato –el cual supone una instancia superior– que determina la funcionalidad del sujeto como poeta cuya tarea primordial es la de responder el llamado de esos objetos ignorados. No obstante, tal distinción es aparente debido a que en este fragmento las cosas son capaces de golpear, llamar, pedir por lo que resultan siendo humanizadas.

Esta aproximación de lo humano y de los objetos es el marco de la constitución del poeta a partir de la materia, puesto que el poema se configura como un recorrido que va desde la muerte, pasa por el trauma del nacimiento y termina en la asunción de un rol y una tarea por realizar. Pero si el primer momento es el de la muerte, el poema describe de ese modo el ciclo de la vida y la renovación constante de la materia. Lo fundamental es que en ese proceso el sujeto poeta resulta siendo constituido a través de las cosas, impregnado de ellas y naciendo de su percepción.

Se ha afirmado que el libro al cual pertenece este poema, *Residencia en la tierra*, es de una poesía torrencial procedente del surrealismo. Podría decirse que el fluir del inconsciente, como propuesta poética de esta escuela vanguardista, es actualizado en la enumeración caótica de Neruda

y específicamente de este poema para asimilar la materialidad inmediata, es decir eminentemente sensorial, no determinada ni clasificada por la razón -lo cual supondría un alejamiento. De este modo, el terrenalismo del que hablaba Ciorda se configura como una propuesta poética claramente en oposición a los refinamientos intelectuales, las generalizaciones, la abstracción, pero sobre todo a la exaltación de la razón propias de los movimientos vanguardistas de principios de siglo en general y de, por ejemplo, el creacionismo de su compatriota Vicente Huidobro en particular.

En resumidas cuentas, el "Arte poética" de Neruda se constituye como una plasmación del proceso de gestación y nacimiento del poeta desde las cosas, el cual se ubica, a su vez, dentro del proceso cíclico de la renovación material constante. Es decir que la figura del poeta que se construye en este poema tiene una corporeidad que se presenta como una continuación de lo material[9]. Al final del poema, la existencia de "un nombre confuso" (v. 21) sugiere la función poética y nominativa, aún irrealizada, como punto de partida del reclamo de la materia para adquirir un sentido vívido e inmediato.

2. BORGES Y LA COSIFICACIÓN DEL INDIVIDUO

En un análisis estilístico debemos observar dos principios operatorios: la Cuantificación Estilística y la Radicación Subjetiva[10]. El primero consiste en el inventario y clasificación de los recursos técnico-estilísticos de un texto, el segundo, en la valoración de la obra a través de esos recursos cuya estilización explica semánticamente dicha obra literaria.

En cuanto al principio primero, en el poema que analizaremos, los recursos literarios están casi del todo ausentes; debemos recordar que el último periodo de creación poética del argentino Jorge Luis Borges (1899-1986) es de un casi desnudamiento retórico para presentar -o dar la ilusión de presentar- la esencia poética directamente. Aquí, el lenguaje en sí mismo, sin recursos, es útil poéticamente: "El lenguaje es una creación estética. Creo que no hay ninguna duda en ello, y una prueba es que cuando estudiamos un idioma, cuando estamos obligados a ver a las palabras de cerca, las sentimos hermosas o no"[11], es decir, cada palabra en tanto expresión, es ya un fenómeno estético; mientras que los recursos estilísticos lo serían en segundo grado.

Sin embargo, en "Las Cosas" existen algunos de ellos todavía; la enumeración (que no es propiamente un procedimiento privativo de la poesía pero lo es dentro del poema), la rima, la adjetivación (aquí una especie de reducción de la metáfora) y la metáfora. Pero por el hecho que acabamos de explicar, la descripción que hagamos de tales recursos no será en función de su propia brillantez, sino inmediatamente para relacionarlos con la explicación semántica.

LAS COSAS

El bastón, las monedas, El llavero,
la dócil cerradura, las tardías
notas que no leerán los pocos días
que me quedan, los naipes y el tablero,

un libro y en sus páginas la ajada
violeta, monumento de una tarde
sin duda inolvidable y ya olvidada,
el rojo espejo occidental en que arde

una ilusoria aurora ¡Cuántas cosas,
limas, umbrales, atlas, copas, clavos,
nos sirven como táctitos esclavos,

ciegas y extrañamente sigilosas!
Durarán más allá de nuestro olvido;
no sabrán nunca que nos hemos ido[12].

En primer lugar la enumeración, que sería en realidad la estructura de todo el soneto: los dos primeros versos parecen describir un movimiento desde afuera hacia el interior de una casa, primero el bastón al detenerse frente a una puerta, meter la mano en un bolsillo descubrir algunas monedas y entre ellas el llavero para que la cerradura se convierta en "dócil"; en estas cosas vemos la cotidianidad realizada por el hecho de estar al principio, pero no solo por eso, como se observará más adelante, los objetos, incluso los más triviales, cobrarán gran importancia en detrimento del hombre.

Desde la última mitad del segundo, hasta la primera del cuarto verso, el yo poético se instala en un escritorio, o algún espacio similar, y contempla los papeles que soportan la inconclusa labor del escritor, inconclusa por el poco tiempo que aún queda, cuyo vencimiento significa la muerte. Los otros objetos enumera dos en el verso 4, implican el juego en sus formas de azar (los naipes) y de cálculo lógico y estratégico (el tablero, de ajedrez probablemente), cuya cercanía con lo anterior, adjudica esas características lúdicas a la labor del escritor. Luego viene (en los versos 5, 6 y 7) la fragilidad de la memoria y la perentoriedad de las cosas al respecto debemos citar lo siguiente: "¿Qué es la muerte de un hombre? Con él muere una cara que no se repetirá, según observó Plinio. Cada hombre tiene su cara única y con él mueren miles de circunstancias, miles de recuerdos"[13]. Es decir que el olvido es una anticipación de la muerte y a pesar de ello las cosas, incluso las más frágiles como aquella violeta, son más perentorias. Estos tres versos son, pues, un descubrimiento del paso acelerado en que avanza hacia el yo poético la muerte. Si al morir un hombre mueren sus recuerdos, el morir un recuerdo tan importante indica un adelanto de la muerte definitiva. Luego viene la metáfora del espejo que veremos poco más adelante. La mitad última del v. 9 y todo el v. 10 es ya el caos en la enumeración, aunque, como se sabe, el hecho de estar en sucesión les adjudica un orden, un orden oculto que no cabe ahora descifrar.

En cuanto a las rimas tenemos: "llavero"- "tablero", "tardías"- "días", "ajada"- "olvidada", "tarde"- "arde", "cosas"- "sigilosas", "clavos"- "esclavos", "olvido"- "ido". De ellas las más significativas, como reforzadoras de lo anterior expuesto, serían "ajada"- "olvidada" y "olvido"- "ido". La primera relaciona lo viejo, lo decadente con el olvido, es decir el paso del tiempo; lo mismo ocurre con la segunda, pero además relaciona al olvido con la ausencia, es decir, una forma de muerte, repudiada en los primeros poemas del autor pero paulatinamente deseada (el paso desde los poemas de las muertes inmortales de sus mayores en las luchas de independencia hacia la inserción de la individualidad en el colectivo para desaparecer, como en el poema "Los Borges").

Otra rima importante es la que se da entre "cosas" y "sigilosas", cuya relación es de sustantivo-adjetivo, lo que da pie al tema de la adjetivación. En el texto encontramos: "Tardías notas"; "Fajada violeta"; tarde "inolvidable" y tarde "olvidada"; "rojo espejo occidental"; "ilusoria aurora"; "táctitos esclavos"; cosas "ciegas y extrañamente sigilosas". Es fácil observar aquí dos tipos de adjetivaciones, las que se relacionan con el tiempo y la decadencia (tardías, ajada, olvidada) y las

ligadas al ocultamiento (ilusoria, tácito, ciegas, sigilosas); como veremos a continuación ambos temas son fundamentales en el poema. Nos importarán ahora "ilusoria – aurora", y "cosas ciegas y [...] sigilosas".

La primera adjudica falsedad a un inicio, a la aurora, esto en contraposición a la "realidad" de lo inmutable de las esencias del idealismo platónico. Es decir a lo cambiante se le declara ilusorio, que puede engañar y no tiene valor; esto obviamente relacionado con la idea de la muerte y el asombro –o el miedo– de su inmediatez.

La segunda adjetivación ("ciegas") atribuye humanidad a las cosas, la ceguera es compartida por ellas y por Borges, lo que conlleva la cosificación de lo humano, de tal suerte que también somos objetos, útiles esclavos de otros seres y designios, aquellos que son inabarcables por la razón. Pero es el adjetivo "sigilosas" lo más importante. Aquí sigilo es tomado en sus dos acepciones, como 'marca' y como 'secreto'. Las cosas tienen marcas, vale decir son símbolos de su utilidad y de las costumbres con ellas de sus dueños, a veces son símbolos de momentos (como aquella violeta); pero a la vez llevarán el secreto de todo esto cuando ocurra la muerte de su poseedor. En otras palabras, los símbolos creados existen mientras existan los usuarios de tales símbolos, luego de esto las cosas guardarán celosamente en secreto su significado; una violeta en un libro es una tarde inolvidable para el poeta, para el futuro, un secreto, cuando llegue la muerte.

Hay solo dos metáforas en el texto –salvo que todo el poema puede ser una metáfora–, la primera que describiremos: "nos sirven como tácitos esclavos", es otra vez la humanización de las cosas, solo que las características humanas adjudicadas a las cosas son aquellas que cosifican al hombre, la esclavitud y la servidumbre; vemos otra vez un acercamiento de ambos niveles para luego destacar a las cosas cuya perentoriedad remarca, acusadora, la fugacidad de la vida humana.

La otra metáfora "el rojo espejo occidental..." es la yuxtaposición de "y su epitafio la sangrienta luna" de Quevedo, y de aquella metáfora persa (sin más alusiones en una famosa conferencia[14]) "la luna es el espejo del tiempo". La luna roja espejo de occidente es otra "cosa" enumerada, por supuesto de mayor duración que el hombre individual y que las otras cosas del texto, como dice el poeta en otro sitio: "la luna de las noches no es la luna / que vio el primer Adán. Dos largos siglos /de la vida humana lo han colmado..."[15].

Los dos últimos versos explican la idea central: el hecho de que las cosas durarán más que nosotros y el de su indiferencia frente a nuestra ausencia; se trata de otra humanización, pero a la vez casi una cosificación: la indiferencia o la ignorancia implican la inexistencia de emociones o conocimientos, como en las cosas.

El poema, pues, instala el concepto de lo efímero de la vida humana frente a la perentoriedad de las cosas, donde una de ellas, la luna, es la de mayor duración. Sin embargo, este poema, a pesar de bello es esencialmente falso –lo que desde luego no importa–, o en todo caso parcial; las cosas no son eternas, y si duran más que un hombre individual, son efímeras en relación al género humano; excepto tal vez la luna, espejo del tiempo del hombre.

Por lo tanto, la preocupación por la muerte no es aquí una preocupación universal, se trata de la muerte individual, lo que lo llevará a la transformación de hombre a cosa, en objeto caduco y efímero que se integrará a las demás cosas 'perentorias' del mundo, como dice el poema. Quizás esta paradoja explique el constante acercamiento de lo humano animado con lo inanimado.

3. MARTÍN ADÁN Y SU DENEGACIÓN VANGUARDISTA

En la época de la aparición de los primeros poemas del peruano Martín Adán (1908-1985), la retórica vanguardista llegó a masificarse tanto que los principios de insularidad y de novedad que motivaba a los poetas jóvenes de entonces terminaron diluyéndose. Esa fue la crítica que los intelectuales de la época esgrimían frente a una nueva versión de ese caos tipográfico que para estos era superficial y maniqueo. La demanda de tales críticos era la de que los poetas se comprometieran con los olvidados, los desposeídos a escala mundial. Ante las alternativas elaboradas en esta relación poético-crítica (o juegos tipográficos o emoción comprometida), es factible sostener que la decisión de Adán se estructura en una lógica denegativa: en el nivel del enunciado, los poemas de Adán asumen las formas tradicionales en aparente contradicción respecto del contexto discursivo vanguardista, y en el nivel de la enunciación se realiza una aceptación respecto de la lógica del discurso moderno en su aspecto basal: la identidad del individuo sin remisión a ningún cuerpo de tradiciones vigente, lo que trae como consecuencia extrema la autonegación absoluta o un cierto "delirio de la autodestrucción"[\[16\]](#). En pocas palabras, las circunstancias en las que se vio envuelto y la opción que asumió ante ellas hacen de su poesía una manifestación lograda de los anhelos neutralizados de la vanguardia. De ser así, la tradición clásica estaría adquiriendo con Adán una significación beligerante, innovadora, incluso "posmoderna" y por adelantado.

Como demostración de esta hipótesis, proponemos dar un vistazo a un poema de cada una de las dos posturas que queremos contrastar. Comparemos el poema "jaqueca" de Alberto Hidalgo y de su libro *Química del espíritu* de 1923[\[17\]](#) y el antisoneto de Adán "Esquizofrenia" perteneciente a *Itinerario de Primavera*, de 1928. Observémoslos el uno al lado del otro:

jaqueca

Esquizofrenia

Manicomio del alba, asilante un lucero
friolero, adormilado, tan ave todavía...
-Apenas a la tarde se pone luz ap-te-ro,
cuerto, inmóvil, etcétera, a toda celestía.

En la rama cimera de un arbóreo aguacero,
estrellín, estrellón, anoche se dormía,
el pico bajo el ala, a un grado bajo cero,
sin hembra al lado, al lado de un viento que rugía.

Hora aletea torpe con las alas rociadas;
loco de soledad, se ignora estrella y pía
en tema de ave y topa con las brisas cerradas.

-Avestrella, delirio, patetismo mentales...
Los anteojos de Núñez deploran tu manía

en ciegas adherencias de orvallos lacrimales.

El primer vistazo nos llevaría a sostener que el sentido estaría más del lado del poema de Adán que de la fragmentación explosiva de Hidalgo; también podríamos sospechar que la dificultad de "lectura" se encuentra repartida en el mismo sentido: sería más fácil entender al "antisoneto" –tal como los llamo un contemporáneo de Adán, Mariátegui– que a "jaqueca". Pero la estructura de los dos poemas nos compromete de un modo radicalmente distinto. La dispersión, la sopa de letras del primer poema rechaza, con claridad, cualquier lectura que no sea de carácter plástico, pictórico o en todo caso espacial. Si tuviéramos que hablar de "figuras literarias" en aquel poema, lo haríamos a condición de entender la palabra "figuras" en un sentido *literal*, además del sentido *literario*. Es verdad que se trata de letras y algo queda, a modo de un rezago, de la escritura como código comunicativo; sin embargo, es tanta la distancia que el poema establece con dicho código que la sensación ante jaqueca es menos "dolorosa" respecto de la búsqueda de sentido que ante el poema de Adán. En aquél, se trata de la ausencia del sentido; en éste, el acto de recorrer los versos de sus cuartetos es un compromiso intenso: estamos determinados por la forma de soneto, por la rima A-B-A-B, pero el tránsito a través de sus palabras se hace escarpado debido la calidad casi extranjera del castellano asumido por Adán.

Es factible sostener, entonces, que la "jaqueca" de Hidalgo no produce su sentido sino por una facultad que podríamos describir como representativa u objetivadora –la dispersión de letras "representa" una jaqueca que observamos objetivamente, sin comprometernos, con la ayuda del título. Mientras que la "Esquizofrenia" de Adán nos interpela peligrosamente, llevándonos fuera de nuestro uso habitual del castellano, y comprometiéndonos en una búsqueda del sentido de los cultismos utilizados –por ejemplo "asilante", "ap-te-ros", "orvallos"– que no garantiza, necesariamente, la captación del sentido cabal del poema. El resultado quizás no sea del todo la esquizofrenia pero se puede decir que, de todos modos, genera una cierta "enajenación" lingüística.

Verifiquémoslo con el primero de los tres ejemplos mencionados: "asilante". Este adjetivo puede provenir del sustantivo *asilo*; de este modo, *asilante* designaría a quien realiza el asilo, es decir el que alberga o acoge a alguien. En el verso "Manicomio del alba, asilante un lucero", esa cualidad parece adjudicada al último sustantivo. A "lucero" también le pertenecerían los adjetivos "friolero" (es decir aterido, muy sensible al frío), "adormilado" y la frase adjetival "tan ave todavía...". Pero el resultado de esta atribución semántica es paradójico: el lucero es protector pero también es digno de protección. Sería más coherente –con el sentido común– que en vez de "asilante" se dijera "asilaste"; así, el "alba", como espacio de albergue, cobijaría a un lucero friolero y adormilado. Una hipótesis mejor –porque no intenta la modificación del verso, pero que permite cierto sentido común– es la de que se habría producido una elipsis, es decir, se habría suprimido la preposición "de" por razones métricas y de eufonía: "Manicomio del alba, asilante [de] un lucero". En otras palabras, para no repetir la sonoridad *de* y para que el verso sea alejandrino, se suprimió una de las dos apariciones de la preposición que serían obligadas en el lenguaje estándar.

Este breve análisis demuestra que la utilización de la lengua castellana por parte de Martín Adán termina convirtiéndola en una materia casi despojada de toda su codificada carga semántica. Visiblemente, en la poesía del peruano se diluye la significación convencional, se descompone en una sonoridad que de este modo adquiere relieve, volumen y obtura el tránsito hacia el sentido.

Para significar estos procedimientos en relación con el momento de su producción, proponemos que lo fundamental de su alternativa discursiva no es que el poeta se niegue a dejarse deslumbrar por las novedades europeas y que, de este modo, constituya para su "clasicismo" una significación que no es posible sin tales novedades; lo que le da un relieve singular en el campo de la literatura peruana y latinoamericana es, más bien, el hecho de haber logrado por un camino denegativo lo que los vanguardistas procuraban de un modo afirmativo. Más precisamente, lo que habría conseguido Adán es obtener algunos de los valores de la vanguardia (la novedad, la insularidad trascendente), e incluso transitar por los mismos fracasos (los de la estetización del mundo, por ejemplo) con procedimientos contravanguardistas.

4. CONCLUSIÓN

Para finalizar enunciaremos los evidentes contrastes. En general, se trata de distintos modos de extensión a partir de las diversas, y muy singulares, formas de la intensión poética.

Neruda construye un hablante lírico determinado por el mandato de las cosas; aparentemente, la poesía para este autor es aquel que surge con la demanda de las cosas aún no nombradas. Pero a diferencia de lo que ocurre en el poema de Borges, en "Arte poética" de Neruda, "cosas" equivale a formas específicas y concretas; no son abstracciones, sino materialidades no simbolizadas, no capturadas por la imagen poética.

El poema de Borges, pese a tener un título más "terrenalista" en apariencia, deriva en una reflexión metafísica. "Las cosas" también están marcadas por la contingente aproximación de lo humano; sin embargo, se convierten en símbolos de la ausencia, en significantes de la muerte del género humano —lo cual, como dijimos, puede ser considerado falso. Mientras que en el poema de Neruda las cosas son el punto de partida del nacimiento de un sentido vital y poético, en el soneto de Borges son una suerte de tránsito hacia la dilución del poeta individual —cuya pretensión es la de la universalidad, como se nota, hacia el final, en el pronombre colectivo y en el plural: "Durarán más allá de **nuestro** olvido; /no sabrán nunca que **nos** hemos ido".

Si bien el poema de Borges muestra un proceso de simbolización de las cosas contingentes, en el de Martín Adán, al contrario, lo que se observa es una cosificación de los símbolos, específicamente de las palabras. El procedimiento de la inclusión de cultismos en su poema lleva a la opacidad de nuestro propio lenguaje; de este modo, la habitual búsqueda de la significación del poema se topa con obstáculos, que son palabras, pero cuya singularidad para el promedio de los lectores las convierte en objetos de semántica pétrea.

5. BIBLIOGRAFÍA

Bobes, Carmen (et. al.): *Historia de la teoría literaria*. Madrid, Gredos, 1995.

Borges, Jorge Luis. "La poesía". En: *Siete noches*. México, Fondo de Cultura Económica, 1988.

Borges, Jorge Luis. *Antología poética 1923-1977*. Bogotá, Oveja Negra, 1986.

Bovero, Miguelangelo. "Modernidad". En: Cruz, Manuel. *Individuo, modernidad, historia*. Barcelona, Tecnos, 1993.

Ciorda, Javier. "Neruda; teoría y praxis". En: Flores, Ángel (Comp.) *Nuevas aproximaciones a Pablo Neruda*. México D. F., Fondo de Cultura Económica, 1987.

Eco, Umberto. *Semiótica y filosofía del lenguaje*. 4ª. ed. Barcelona, Lumen, 2000.

Hjelmslev, Louis. *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*. Madrid, Editorial Gredos, 1971.

Neruda, Pablo. *Residencia en la tierra*. Barcelona, Seix Barral, 1981.

Pozuelo Yvancos, José María. "Lírica y ficción". En: Garrido D. A. *Teoría de la ficción literaria*. Madrid, Arco, 1997.

Reis, Carlos. *Fundamentos y técnicas del análisis literario*. Madrid, Gredos, 1981; pp. 188-189

Varios. *9 libros vanguardistas*. Lima, Ediciones El Virrey, 2001.

Verani, Hugo J, *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*, Roma, Bulzoni editores, 1986.

[1] V. gr. Pozuelo Yvancos, J. M. "Lírica y ficción". En: Garrido D. A. *Teoría de la ficción literaria*. Madrid, Arco, 1997.

[2] Cf. Bobes, Carmen (et. al.): *Historia de la teoría literaria*. Madrid, Gredos, 1995; p. 73.

[3] Cf. Eco, Umberto. *Semiótica y filosofía del lenguaje*. Barcelona, Lumen, 2000; p. 80.

[4] Cf. Hjelmslev, Louis. *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*. Madrid, Editorial Gredos, 1971; pp. 79 – 84.

[5] Ciorda, Javier. "Neruda; teoría y praxis". En: Flores, Ángel (Comp.) *Nueva aproximaciones a Pablo Neruda*. México D. F., Fondo de Cultura Económica, 1987; p. 19.

[6] *Ibidem*, p. 20.

[7] Verani, Hugo J, *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*, Roma, Bulzoni editore, 1986; p. 261.

[8] Neruda, Pablo. *Residencia en la tierra*. Barcelona, Seix Barral, 1981; p. 38.

[9] Podría pensarse en una imagen cubista donde un cuerpo humano se halla fragmentado y a la vez unido con partes de objetos cotidianos como en una mezcla entre lo orgánico y lo inanimado. Un ejemplo concreto es la escultura cubista llamada Fusión de una cabeza y una ventana, de Umberto Boccioni, o el famoso *Desnudo bajando una escalera* de Marcel Duchamp.

[10] Reis, Carlos. *Fundamentos y técnicas del análisis literario*. Madrid, Gredos, 1981; pp. 188-189

[11] Borges, Jorge Luis. "La poesía". En: *Siete noches*. México, Fondo de Cultura Económica, 1a. ed., 5a reimpresión, 1988; p. 105

[12] Borges, Jorge Luis. *Antología poética 1923-1977*. Bogotá, Oveja Negra, 1986; p. 85.

[13] *Ibidem*, p. 112

[14] *Ibid.*, p. 103

[15] Borges, Jorge Luis. *Antología poética 1923-1977*. Bogotá, Oveja Negra, 1986; p. 110.

[16] Cf. Bovero, Miguelangelo. "Modernidad". En: Cruz, Manuel. *Individuo, modernidad, historia* Barcelona, Tecnos, 1993; p 111.

[17] HIDALGO, Alberto. *Química del espíritu*. En: Varios. *9 libros vanguardistas*. Lima, Ediciones El Virrey, 2001; p. 39.