



Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Universidad del Perú. Decana de América
Facultad de Letras y Ciencias Humanas
Escuela Profesional de Literatura

**La poética de la nostalgia. La crisis de la modernidad
histórica y estética en Reinos (1944) de Jorge Eduardo
Eielson y La torre de los alucinados (1949) de
Alejandro Romualdo**

TESIS

Para optar el Título Profesional de Licenciado en Literatura

AUTOR

Diego Manuel BERNAL AMBROSIO

ASESOR

Mg. Milton Alexis GONZALES MACAVILCA

Lima, Perú

2023



Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.

Referencia bibliográfica

Bernal, D. (2023). *La poética de la nostalgia. La crisis de la modernidad histórica y estética en Reinos (1944) de Jorge Eduardo Eielson y La torre de los alucinados (1949) de Alejandro Romualdo*. [Tesis de pregrado, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Escuela Profesional de Literatura]. Repositorio institucional Cybertesis UNMSM.

Metadatos complementarios

Datos de autor	
Nombres y apellidos	Diego Manuel Bernal Ambrosio
Tipo de documento de identidad	DNI
Número de documento de identidad	75435760
URL de ORCID	https://orcid.org/0009-0008-2233-0832
Datos de asesor	
Nombres y apellidos	Milton Alexis Gonzales Macavilca
Tipo de documento de identidad	DNI
Número de documento de identidad	46840699
URL de ORCID	https://orcid.org/0000-0001-6959-0596
Datos del jurado	
Presidente del jurado	
Nombres y apellidos	Santiago Humberto López Maguiña
Tipo de documento	DNI
Número de documento de identidad	31629955
Miembro del jurado 1	
Nombres y apellidos	Camilo Rubén Fernández Cozman
Tipo de documento	DNI
Número de documento de identidad	06637021
Miembro del jurado 2	
Nombres y apellidos	Luis Eduardo Lino Salvador
Tipo de documento	DNI
Número de documento de identidad	42978520
Datos de investigación	

Línea de investigación	E.2.6.6. Literaturas hispanoamericanas: narrativa, poesía y ensayística
Grupo de investigación	No aplica
Agencia de financiamiento	Sin financiamiento
Ubicación geográfica de la investigación	País: Perú Departamento: Huancavelica Provincia: Huancavelica Distrito: Yananaco Latitud: -12.785906 Longitud: -74.978716
Año o rango de años en que se realizó la investigación	2021 - 2022
URL de disciplinas OCDE	Estudios de literatura general https://purl.org/pe-repo/ocde/ford#6.02.03 Teoría literaria https://purl.org/pe-repo/ocde/ford#6.02.04

ACTA DE SUSTENTACIÓN DE TESIS

**PARA OBTENER EL TÍTULO PROFESIONAL DE LICENCIADO
EN LITERATURA**


Reunido el Jurado en sesión presencial, el día 26 de MAYO de 2023 a las 3:00 horas, integrado por el Dr. Santiago López Maguiña (Presidente), Mg. Milton Alexis Gonzales Macavilca (Asesor), Dr. Camilo Fernández Cozman (Informante) y Mg. Luis Eduardo Lino Salvador (Informante) para calificar la sustentación de la tesis titulada **“La poética de la nostalgia. La crisis de la modernidad histórica y estética en Reinos (1944) de Jorge Eduardo Eielson y La torre de los alucinados (1949) de Alejandro Romualdo”** presentado por el bachiller Diego Manuel Bernal Ambrosio, para optar el título de Licenciado en Literatura.


Después de la exposición del tesista, la lectura de sus conclusiones y absueltas las preguntas formuladas por el Jurado, este se retiró a deliberar y acordó la siguiente calificación de acuerdo a lo establecido por el Reglamento General de Estudios de Pregrado.


(19) DIECINUEVE


Habiendo sido aprobada la sustentación de la tesis, el Jurado recomendó que la Facultad proponga que se le otorgue el título de Licenciado en Literatura al bachiller **Diego Manuel Bernal Ambrosio**.

Concluido el acto académico a las 4:30 horas, firman la presente acta por triplicado.


Dr. Santiago López Maguiña
Presidente
Principal T.C.


Dr. Camilo Fernández Cozman
Jurado Informante
Principal T.P.


Mg. Luis Eduardo Lino Salvador
Jurado Informante
Asociado D.E.


Mg. Milton Alexis Gonzales Macavilca
Jurado Asesor
Auxiliar T.P.

Escuela Profesional de Literatura

INFORME DE EVALUACIÓN DE ORIGINALIDAD

- Director: Dr. Marcel Velázquez Castro
- Operador del programa informático de similitudes: Dr. Marcel Velázquez Castro

1. Documento evaluado:

La poética de la nostalgia. La crisis de la modernidad histórica y estética en Reinos (1944) de Jorge Eduardo Eielson y La Torre de los alucinados (1949) de Alejandro Romualdo. (Tesis para optar el título profesional de Licenciado en Literatura)

2. Autor del documento: **DIEGO MANUEL BERNAL AMBROSIO**

3. Fecha de aplicación del programa informático de similitudes: 8/05/2023

4. Software utilizado: Turnitin

5. Configuración del programa detector de similitudes

- Excluye textos entrecomillados
- Excluye bibliografía
- Excluye cadenas menores a 40 palabras
- Otro criterio (especificar)

6. Porcentaje de similitudes según programa detector de similitudes: 3 %

7. Fuentes originales de las similitudes encontradas: 3% (Se adjunta PDF)

8. Observaciones: Sin observación.

9. Calificación de originalidad

- Documento cumple criterios de originalidad.

Fecha del informe: 10/05/2023



UNMSM

Firmado digitalmente por
VELAZQUEZ CASTRO Marcel Martin
FAU 20148092282 soft
Motivo: Soy el autor del documento
Fecha: 10.05.2023 15:03:26 -05:00

Dr. Marcel Velázquez Castro
Director de la Escuela Profesional de Literatura

ÍNDICE

Introducción	1
Capítulo I. Estado de la cuestión	4
1.1 Primera aproximación a la nostalgia en la literatura peruana	4
1.2 Una aproximación a la nostalgia en la poesía peruana de la primera mitad del siglo XX	5
1.2.1 Tres tendencias fundacionales de la nostalgia: Chocano, Eguren y Vallejo	6
1.2.1.1 José Santos Chocano	6
1.2.1.2 José María Eguren	8
1.2.1.3 César Vallejo	10
1.2.2 La nostalgia surrealista del futuro: Moro y Westphalen	15
1.2.2.1 El caso de César Moro	16
1.2.2.1.1 Revisiones panorámicas	17
1.2.2.1.2 Poética	18
1.2.2.1.3 Temas específicos	20
1.2.2.2 El caso de Emilio Adolfo Westphalen	24
1.2.2.2.1 Poética	24
1.2.2.2.2 Revisiones panorámicas	25
1.2.2.2.3 <i>Las ínsulas extrañas</i>	27
1.2.2.2.4 <i>Abolición de la muerte</i>	28
1.3 Una aproximación a la nostalgia en la poesía de los años cincuenta	29
1.3.1 Campo retórico	31
1.3.2 El plano del contenido	33
1.3.3 El plano de la expresión	35
1.4 La recepción crítica de <i>Reinos</i> (1944) y <i>La torre de los alucinados</i> (1949) en torno a la visión del pasado y la nostalgia	36
1.4.1 <i>Reinos</i>	36
1.4.2 <i>La torre de los alucinados</i>	38
1.5 Balance: la nostalgia desde la crítica literaria	40
Capítulo II. Marco teórico	43
2.1 Modernidad	43
2.1.1 Segunda fase. Consciencia histórica	43
2.1.2 Modernidad histórica y modernidad estética	44
2.1.3 Poesía moderna	45

2.2	Nostalgia	46
2.2.1	Breve historia	46
2.2.2	Visión negativa. Debate	50
2.2.3	Reconfiguración del sentido	52
2.2.3.1	Consideraciones	52
2.2.3.2	Definición como sentimiento de época o desde quien la siente	55
2.2.3.3	Definición como concepto crítico del fenómeno o desde quien la estudia	56
2.2.3.4	Potencial crítico	58
2.2.3.5	Representaciones literarias. Memoria colectiva y memoria individual	58
2.2.3.6	Estudios literarios	59
2.2.4	Nostalgia moderna	60
2.2.4.1	Nostalgia en la poesía moderna	61
2.2.5	La “expresión nostálgica”	62
2.2.5.1	Las dimensiones de la expresión nostálgica	63
2.2.5.2	Perspectiva psicoanalítica	64
2.2.5.3	Perspectiva psicológica	67
2.2.5.4	Perspectiva sociológica	70
2.3	Herramientas metodológicas	72
2.3.1	Texto y discurso	72
2.3.2	Semiótica del discurso	73
2.3.2.1	Instancia del discurso	73
2.3.2.2	Cuerpo propio	73
2.3.2.2.1	Esquemas de tensión	74
2.3.2.3	Sujeto de enunciación	75
2.3.3	Semiótica de las pasiones. La lógica de las pasiones	76
2.3.3.1	Análisis tensivo	76
2.3.4	Retórica	78
2.3.4.1	Campo figurativo	78
2.3.4.2	Acto comunicativo. Locutor y alocutario	79
2.3.4.3	Las técnicas argumentativas	79
2.3.5	Retórica comparada. El análisis interdiscursivo	81
Capítulo III. Análisis de <i>Reinos</i> (1944) y <i>La torre de los alucinados</i> (1949)		83
3.1	Principio estructurador	83
3.2	<i>Reinos</i> (1944)	83
3.2.1	Estructura	83
3.2.1.1	Recorrido del sujeto de enunciación	84
3.2.1.2	Esquemas tensivos de la presencia de la pasión	89
3.2.2	Contenido	92
3.2.2.1	El amor y la continuidad de las relaciones humanas. Análisis de “Primer reino”	92
3.2.2.1.1	Campo figurativo	93

3.2.2.1.2 Interlocutores y técnicas argumentativas	94
3.2.2.2 El saber de la naturaleza frente a la violencia de la cultura. Análisis de “Librería enterrada”	96
3.2.2.2.1 Campo figurativo	96
3.2.2.2.2 Interlocutores y técnicas argumentativas	98
3.2.2.3 La irrupción de la naturaleza absoluta. Análisis de “Último reino”	99
3.2.2.3.1 Campo figurativo	100
3.2.2.3.2 Interlocutores y técnicas argumentativas	101
3.2.2.4 Visión de mundo	102
3.3 <i>La torre de los alucinados</i> (1949)	102
3.3.1 Estructura	102
3.3.1.1 Recorrido del sujeto de enunciación	103
3.3.1.2 Esquemas tensivos de la presencia de la pasión	109
3.3.2 Contenido	112
3.3.2.1 Continuar la vida. Análisis de “Albica”	113
3.3.2.1.1 Campo figurativo	114
3.3.2.1.2 Interlocutores y técnicas argumentativas	115
3.3.2.2 La relación con el otro. Análisis de “Estreno de lujo”	116
3.3.2.2.1 Campo figurativo	117
3.3.2.2.2 Interlocutores y técnicas argumentativas	119
3.3.2.3 La consciencia sobre la realidad. Análisis de “Teléfono del cautivo”	120
3.3.2.3.1 Campo figurativo	121
3.3.2.3.2 Interlocutores y técnicas argumentativas	123
3.3.2.4 Visión de mundo	124
3.4 Tradición	124
3.5 Análisis interdiscursivo	126
3.5.1 El recorrido cíclico y el recorrido lineal. Entre la experiencia social y la experiencia individual	126
3.5.2 El futuro: optimismo y pesimismo	128
Conclusiones	130
Bibliografía	133
Anexos	142

A mi familia, por su paciencia.

Introducción

El presente trabajo de investigación se propone estudiar la nostalgia en los poemarios *Reinos* (1944) de Jorge Eduardo Eielson y *La torre de los alucinados* (1949) de Alejandro Romualdo. ¿Por qué la nostalgia? Porque es un sentimiento que ha sido ignorado y que, no obstante, se reconoce en los procedimientos poéticos y la visión de mundo de estos poemarios. ¿Por qué estos poemarios? Porque son obras que manifiestan y construyen una nostalgia determinada de intencionalidad muy parecida. Este doble proceder nos ha motivado a llamarlo poética, pues la nostalgia en los poemarios conduce a elecciones que intentan resolver una crisis: la discontinuidad que ha generado la modernización en la existencia humana y en particular, en la identidad individual y en la identidad colectiva. Distinguimos asimismo que esta crisis se da tanto en la modernidad histórica, la posición afirmativa de la modernización, y la modernidad estética, la posición crítica y mediadora sobre este proceso histórico y social.

Como hemos mencionado, la nostalgia ha sido ignorada por la crítica literaria, pues se la ha entendido como un sentimiento regresivo y nada moderno. Calificar a una obra de nostálgica significa descartarla por completo. Nada parece ser más condenatorio. No obstante, la nostalgia no solo es un sentimiento muy común en nuestros tiempos, sino que es sobre todo un fenómeno cultural constitutivo de la modernidad. La nostalgia, pues, posee un doble carácter, es tanto un sentimiento como un fenómeno. Por esta razón, puede constatararse en múltiples situaciones y es difícil determinarla.

En ese sentido, cuando nos propusimos estudiar la nostalgia nos enfrentamos a dos problemas centrales: no existen estudios sobre la nostalgia en la poesía peruana y no existe un marco teórico específico sobre la nostalgia en la literatura. Sobre el primer problema, nos planteamos rastrearlo en los estudios que se refieren de manera directa o indirecta a la nostalgia y a la visión del pasado en la poesía peruana moderna. No pudimos ser exhaustivos, porque esta tarea habría conllevado revisar todos los estudios, sin excepción, sistemáticamente. Nos centramos en tres poetas que consideramos representan tres tendencias fundacionales de la nostalgia en la poesía peruana moderna: José Santos Chocano, José María Eguren y César Vallejo. Asimismo, decidimos enfocarnos en dos poetas representativos de la poesía surrealista peruana: César Moro y Emilio Adolfo Westphalen, que desarrollan una forma de nostalgia particular del surrealismo.

Para distinguir y dar nombre a las formas de nostalgia que se nos presentaran debimos establecer una primera aproximación. Determinamos, basándonos en una perspectiva de la nostalgia en la poesía como una expresión cultural (la cara de la nostalgia como fenómeno), llamarla implícita o explícita, según sea el motivo secundario o central del poema; reflexiva y restaurativa, si se centra en el proceso de recuerdo o en el referente; y, del pasado, presente o futuro, de acuerdo se proyecte el regreso del “pasado” deseado en una de estas temporalidades. Asimismo, consideramos reconocerla en el campo retórico de las obras, el plano del contenido y el plano de la expresión. Esta clasificación de la nostalgia nos permitió sistematizar las observaciones sobre la visión del pasado en la obra de los poetas señalados, con la finalidad de establecer las tendencias y particularidades de este fenómeno en la poesía peruana moderna.

Respecto del segundo problema, que no exista un marco teórico de la nostalgia en la poesía, nos propusimos revisar las fuentes de lo que se ha denominado los estudios sobre la nostalgia, procedentes de distintos campos del conocimiento, como la sociología, la medicina, la psicología, el psicoanálisis, los estudios sobre la media e incluso los estudios literarios. Muchos de estos proceden de manera hermenéutica y desarrollan marcos teóricos metodológicos ceñidos a su objeto de estudio. Sin embargo, lo que nos ha permitido la revisión de estas fuentes es poner por escrito los puntos en común sobre la nostalgia. Así, hemos sistematizado muchas de las observaciones de estos estudios para realizar nuestro marco teórico: desarrollar su historia, problematizar su empleo como concepto crítico y establecer una definición. Al fin, hemos definido a la nostalgia según como ha sido comprendida a lo largo de su historia (patología y pathos), como se expresa desde quien la siente (manifestación y construcción) y como es concebida desde la perspectiva de quien la estudia (estado mental y expresión cultural).

Dada esta definición desarrollamos una segunda aproximación a la nostalgia en la poesía, que contempla esta vez tanto su lado de estado mental como de fenómeno cultural. Proponemos llamar a su realización en el discurso literario “expresión nostálgica”, que se comprende en cuatro dimensiones: principio estructurador, estructura, contenido y tradición, basadas en las propuestas de Sandberg (2019). Cada una de estas dimensiones comprende una realización de nostalgia específica. Para comprenderlas debimos basarnos en desarrollos teóricos provenientes del psicoanálisis, la psicología y la sociología. De este modo, podemos comprender a la nostalgia en la poesía tanto en su sentido de

manifestación y construcción, en otros términos, en tanto enunciación y en tanto enunciado.

Para el análisis recurrimos a nociones de la semiótica y la retórica, la primera para dar cuenta de la estructura y la segunda, del contenido de los poemarios de J. E. Eielson y A. Romualdo. De la semiótica empleamos el concepto de sujeto de enunciación y los esquemas tensivos de la presencia de la pasión, planteadas por Jacques Fontanille. De la retórica, el concepto de campo figurativo de Stefano Arduini y las técnicas argumentativas de Chaïm Perelman y Olbrechts-Tyteca.

Queda por señalar la estructura de la presente investigación. El primer capítulo se centra en el primer problema planteado, pues hace una revisión crítica de las fuentes sobre la poesía peruana moderna de la primera mitad del siglo XX para señalar las tendencias de la nostalgia; esto en tres partes: primero con los poetas que marcan tendencias fundacionales: Chocano, Eguren y Vallejo; luego con la poesía surrealista peruana; y, finalmente, la poesía de la década del cincuenta. Asimismo, realizamos una revisión de las fuentes que se centran específicamente en la nostalgia o la visión del pasado en *Reinos* (1944) y *La torre de los alucinados* (1949).

Por otro lado, el segundo capítulo se enfoca en el segundo problema que hemos descrito, ya que desarrolla un marco teórico basado en la historia de la nostalgia, la nostalgia como concepto crítico y su empleo en los estudios literarios. Asimismo, desarrolla la propuesta de la “expresión nostálgica” como objeto de análisis e interpretación de la nostalgia en el discurso literario. En una segunda parte, explica las herramientas metodológicas basadas en la semiótica y la retórica. Finalmente, el tercer capítulo es propiamente el análisis y la interpretación de la nostalgia en los poemarios *Reinos* (1944) y *La torre de los alucinados* (1949), según nuestra propuesta de la “expresión nostálgica”. En este punto reconocemos nuestra hipótesis: la crisis de la modernidad histórica y estética se expresa en la proyección de la nostalgia de la continuidad de la identidad individual y la identidad colectiva.

Finalmente, solo nos queda decir que este trabajo fue escrito en medio de la nostalgia, porque nuestra insistencia por determinar esta pasión nos llevó a dejar el “hogar”. Lejos, quisimos regresar muchas veces, escuchar una voz familiar, ver un rostro conocido. Más allá del espacio de ese “hogar” deseábamos el tiempo que representaba, uno al que jamás podremos volver.

Capítulo I. Estado de la cuestión

1.1 Primera aproximación a la nostalgia en la literatura peruana

La nostalgia es el sentimiento de dolor y tristeza que se produce por el recuerdo del pasado. Es, asimismo, una forma de melancolía que supone el deseo por volver a una situación pasada (Starobinski, 2012). El estudio de este sentimiento en la literatura y, en particular, en la poesía, resulta muy problemático. Por esta razón, hemos decidido comenzar presentando una definición básica. Mencionemos que en el estudio de la nostalgia por parte de la crítica literaria se han planteado dos maneras de entender este sentimiento. Primero, como un procedimiento intrínseco de la creación poética (González, 2006), ya que el poeta opera sobre la memoria para crear un espacio distinto del real, para lo cual recuerda movido por este sentimiento. Segundo, se ha reconocido como expresión dentro de la misma poesía, es decir, o bien como motivo central de un poema (como ocurre en “Nostalgia” de José Santos Chocano) o bien como motivo secundario, aunque latente a lo largo de la composición (como se contempla en “Lied I” de José María Eguren). Precisemos por nuestra parte, que la mención de esta expresión nostálgica en la poesía, definida como explícita si es el motivo central o implícita si es el motivo secundario, se hace pensando en el plano del contenido. No obstante, podemos reconocer a la nostalgia también en el plano de la expresión. Así, volviendo a los poetas mencionados, el empleo del soneto clásico por parte de José Santos Chocano revela el sentimiento de nostalgia por formas poéticas pasadas, por las que busca legitimar sus composiciones (Flores, 2019). José María Eguren, por su parte, se inclina por la experimentación estrófica, por actualizar o reinventar estas formas (Lino, 2013).

Estas distinciones son necesarias para comprender la revisión crítica que realizaremos a continuación. Por un lado, hemos señalado que la nostalgia es un sentimiento que se encuentra en la poesía como parte del proceso de creación. Por otro lado, establecimos que la nostalgia puede reconocerse en el plano del contenido y el plano de la expresión de la poesía. Cabe ahora que mencionemos los cambios de sentido o el enriquecimiento del concepto de nostalgia a partir de las transformaciones históricas de la modernidad. La investigadora Svetlana Boym (2001) explica que en la modernidad se puede hablar de una nostalgia restaurativa y una nostalgia reflexiva. La primera se centra en el sentido de *nostos* (volver al hogar), es decir, en el retorno a una situación pasada que se concibe con mayor valor que el presente y el futuro. La

segunda, en cambio, se centra en el sentido de *algia* (dolor), esto es, en el sentimiento mismo (experimentado con tristeza, ironía o desesperación), no en particular en el pasado. En pocas palabras, podemos decir que mientras la nostalgia restaurativa busca reconstruir un referente pasado, de espaldas al presente y el futuro, la nostalgia reflexiva se centra en el dolor que despierta la distancia de este referente, no en el referente mismo. La primera plantea una verdad retrospectiva y la segunda pone en cuestión el sentido de pertenencia. Así, por ejemplo, el poema “De viaje” de José Santos Chocano se sustenta en una nostalgia restaurativa, en tanto que el poema “Idilio muerto” de César Vallejo se basa en una nostalgia reflexiva. Desarrollaremos con mayor detenimiento esta clasificación en el segundo capítulo de nuestro estudio. Por ahora, insistimos, es importante que consideremos estos tipos de nostalgia en el contexto de la modernidad para comprender la revisión que haremos en este capítulo.

Ahora bien, señalemos que la crítica literaria no ha estudiado con detenimiento la nostalgia en la poesía peruana. Este sentimiento se ha mencionado como presente en toda nuestra poesía (Martos, 2000) o como un rasgo constante en las composiciones de un poeta en particular, como César Vallejo (Ortega, 2014); pero estas consideraciones no son en muchos casos más que comentarios. No se ha expuesto propiamente sobre la nostalgia y sus particularidades en la poesía peruana. La crítica literaria ha descrito en muchos casos, no obstante, la visión del pasado en la poesía de un periodo o en la obra de un poeta, ya sea este pasado visto como campo retórico (influencias que provienen no solo de la poesía, sino del arte y de otros campos del conocimiento en general), como forma en el plano de la expresión o como componente en el plano del contenido. Estas aproximaciones sobre el pasado en la poesía peruana nos ayudan a comprender el sentido y rol de la nostalgia. Es por este motivo que la revisión que haremos a continuación, cuando no directamente sobre la nostalgia, se centrará en las consideraciones de la crítica literaria sobre la visión del pasado en la poesía peruana.

1.2 Una aproximación a la nostalgia en la poesía peruana de la primera mitad del siglo XX

Debemos hacer algunas acotaciones. En primer lugar, es evidente que no podemos entender el pasado en los poemarios que son nuestro objeto de estudio, *Reinos* (1944) y *La torre de los alucinados* (1949), sin considerar cuáles son sus antecedentes. Al mismo tiempo, en segundo término, reconocemos que es imposible ser exhaustivos en la revisión de la crítica sobre esta cuestión en la poesía peruana. Por este motivo,

revisaremos las consideraciones de la crítica sobre la visión del pasado, de modo panorámico y expositivo, centrándonos en dos momentos: por un lado, la primera mitad del siglo XX, para lo que nos enfocaremos en tres poetas que representan tres tendencias fundacionales de la nostalgia en la poesía peruana: José Santos Chocano, José María Eguren y César Vallejo. Por otro lado, nos centraremos en la poesía surrealista de César Moro y E. A. Westphalen, cuyas obras poéticas revelan una tendencia futura de la nostalgia. En cada caso, nos guiaremos de la crítica para establecer ciertas consideraciones sobre el pasado, según los momentos literarios en los que se ubican estos poetas, es decir, el modernismo, el vanguardismo y el surrealismo. Finalmente, en el siguiente subtítulo, revisaremos a detalle lo que ha dicho la crítica sobre el pasado y la nostalgia en los dos poemarios que estudiamos, *Reinos* (1944) y *La torre de los alucinados* (1949).

1.2.1 Tres tendencias fundacionales de la nostalgia: Chocano, Eguren y Vallejo

1.2.1.1 José Santos Chocano

Comencemos por mencionar ciertos rasgos del modernismo y la visión del pasado en este movimiento. Schulman (1969) señala que el modernismo fue un momento de crisis profunda que desencadenó cambios en todos los ámbitos de la sociedad. En la literatura, en específico, fue un momento de renovaciones, donde convivieron diversas temporalidades y tendencias poéticas. Paz (1990) reconoce tres características del modernismo literario que están en relación con el pasado. Para él, este movimiento supuso primero, una ruptura con cierta tradición, la española; segundo, la búsqueda del cambio fuera de la propia cultura; y, tercero, la revaloración del pasado histórico y cultural propio. Tinajero (2003), por su parte, resalta respecto del orientalismo modernista, el afán por profundizar en otras culturas para comprender el propio pasado cultural e histórico. En el caso específicamente peruano, Monguió (1981) explica que el modernismo fue ecléctico y tardío y que destacó por su cosmopolitismo y consciencia de la técnica. También hace énfasis en la coexistencia de estéticas diferentes, como el romanticismo, el parnasianismo y el simbolismo, y modalidades como la descripción y la sugerencia. Finalmente, Lino (2013) señala que en el campo literario peruano de este periodo conviven una visión conservadora y una visión de nuevas posibilidades. Podemos reconocer, con esto, que el modernismo fue un movimiento literario caracterizado por su posición ambigua frente al pasado, que aceptó ciertos aspectos de la historia y la cultura propia y extranjera, y los transmitió en el contenido de la poesía. Y que, a su vez, rechazó formas poéticas

familiares (la española) y, más bien, buscó la renovación de la expresión en otras tradiciones, como la francesa.

Esta visión ambigua del pasado no siempre fue la misma, ya sea que nos refiramos a la poesía de un país o a la obra de un poeta del modernismo en particular (Monguió, 1981). Así, la crítica literaria ha reconocido otra visión retrospectiva en la poesía de José Santos Chocano, en quien nos centraremos ahora.

Partamos desde lo que se ha dicho sobre el plano de la expresión de su poesía. Alex Flores (2019) señala que la crítica literaria hasta los años ochenta del siglo pasado estaba dividida sobre el carácter y lugar de la poesía de José Santos Chocano: o bien la consideraban romántica o bien modernista, por sus descripciones parnasianas y el cuidado, en ciertos casos, de la expresión de sus poemas.

Jiménez Borja (1934) indica que Chocano pertenece al modernismo, aunque su poesía era más épica que lírica. Declara la primera de entonación fuerte, y la segunda empleada cuando sus composiciones se vuelven alusivas y describen escenarios pomposos, o desarrollan sentimientos como la ternura y la nostalgia. Tamayo Vargas (1949), en cambio, resalta los rasgos románticos de la primera poesía de Chocano, a la que describe como retórica y epidérmica, frecuente en irregularidades y efectos declamatorios. Sánchez (1956), por su parte, explica que la primera etapa de la poesía de Chocano es lírica. La segunda etapa, en contraste, épica, enemiga de la sugestión y preocupada antes por la sonoridad que por la musicalidad. Sin embargo, señala que Chocano estaba preocupado por el estilo y por cincelar lo pintoresco.

Por otro lado, Bendejú (1965) considera el antecedente formal de *España, aparta de mí este cáliz* (1937) la obra *Alma América* (1906), por el tono épico de sus estrofas. Finalmente, Tauro del Pino (1967) reconoce que este poemario de Chocano es resultado de una revisión verbal y métrica incesante. También reconoce, a partir de las correcciones hechas en la primera versión, la voluntad de explorar nuevas posibilidades estróficas y estilísticas, mayor libertad en la versificación y menor recurrencia a lo descriptivo. Observamos, así, que la relación con el pasado en la expresión de la poesía de Chocano es diferente, ya que conserva rasgos románticos y no rechaza la tradición española, a diferencia de los modernistas, que se inclinaban por la renovación formal.

Sigamos a los mismos críticos en sus consideraciones sobre el pasado en el plano del contenido. Acotemos que la mayoría de ellos se refieren a *Alma América* (1906) cuando realizan sus comentarios. Jiménez Borja (1934) indica que el centro de la poesía de Chocano es la América hispana, de la que busca exaltar su geografía, historia y leyendas. Descarta la discusión en torno a la veracidad y profundidad del universo americano que representa en su poesía y, más bien, valora que tenga como motivo central su propia cultura. Tamayo Vargas (1949), de manera similar, subraya que la poesía de Chocano represente la naturaleza y la historia peruana y americana, aunque con poca meditación. Destaca, asimismo, la lectura que el poeta hace de la tradición en *Alma América* (1906).

Sánchez (1956), por su parte, advierte que la poesía de Chocano está marcada por la nostalgia de un tiempo heroico; de ahí, explica, su tono épico y su dificultad para comprender las tendencias poéticas del presente. Finalmente, Tauro del Pino (1967) rechaza que el poemario *Alma América* (1906) tenga una visión por completo superficial sobre la historia y la cultura americana; por ello, pondera la voluntad del poeta, aunque no ciertamente el resultado, de profundizar en lo americano desde una perspectiva universal. Observamos que estos críticos ponen de relieve la representación del pasado en la poesía de Chocano (pasado histórico y cultural, no solo peruano sino también americano), pero también reconocen sus limitaciones. Estos consideran en la obra del poeta la voluntad de referir el pasado y de ponerlo en primer plano, orientándose más por reconstruir un referente histórico y cultural que por sugerir uno nuevo. Consideremos, asimismo, que la crítica posterior ratifica esta visión del pasado, ya que califica la poesía de Chocano como descriptiva y sin lugar para la participación del lector (Flores, 2019). Por estas consideraciones sobre la visión del pasado, podemos señalar que la expresión nostálgica en la obra poética de Chocano es sobre todo explícita y restaurativa, es decir, es el motivo principal de sus composiciones y se centra en un referente pasado, y la verdad cultural e histórica que este representa.

1.2.1.2 José María Eguren

Nos centraremos ahora en la poesía de José María Eguren. Lino (2013) señala que en la época de este poeta existe la necesidad de modernizar la poesía peruana. González Vigil (1979) explica que la superación de la estética modernista y romántica –débilmente modernas– se dará a partir de 1926 en el horizonte de la poesía peruana, a pesar de las publicaciones de Eguren y Vallejo. Silva Santisteban (2002), por otro lado, resalta la

posición particular de Eguren frente a los modernistas, ya que, explica, este bebe del simbolismo y de un romanticismo en la fase de la modernidad. Areta (1961), de modo similar, expone que la poesía de Eguren supuso el abandono del movimiento modernista en la poesía peruana. Gonzales Macavilca (2017), por su parte, precisa que la poesía de Eguren se distancia del modernismo por su intento perenne de deshacerse del lastre nostálgico. En tal sentido, reconocemos la posición compleja del poeta barranquino en el panorama literario de su época y, en su poesía, una visión del pasado diferente de la modernista. Vamos a precisar esta visión en base a las consideraciones de la crítica. Indiquemos antes que no nos enfocaremos en el plano de la expresión, ya que en este aspecto no percibimos un sentimiento de nostalgia, sino más bien la renovación de formas poéticas pasadas (estróficas y rítmicas) (Lino, 2013).

Silva Santisteban (2002) advierte que la poesía de Eguren se ancla en el pasado, particularmente en el medioevo. Precisa, también, que en su obra poética el tiempo es concebido como una entidad destructiva; no obstante, la voz poética puede sustraerse, para transportar sensaciones del pasado al presente. Señala, por último, que la fusión de temporalidades y la presencia de la muerte son recurrentes en su poesía. Areta (2019), por otro lado, refiere la visión del pasado en los poemarios de Eguren. Explica que *Simbólicas* (1911) está marcado por un infantilismo enfrentado a una perspectiva adulta. En “Lied I”, observa el paso del pasado al presente, que desemboca en el hallarse de la voz poética, lo que califica como el principal aporte de Eguren. Asimismo, Areta (2019) se refiere a dos aspectos del primer poemario de este poeta: la marioneta, que guarda un sentido ambivalente, la infancia y la muerte; y, el simbolismo, que permite que los poemas tengan una visión crítica del pasado. Sobre *La canción de las figuras* (1916), señala que la noción de figura en el poemario confronta el pasado de la infancia con el futuro. Similar visión advierte en *Sombras* (1916) y *Rondinelas* (1929): el primero –indica– presenta evocaciones del pasado en tensión con preocupaciones presentes, en tanto que en el segundo la voz poética medita sobre un sí mismo del pasado.

Por otro parte, Anchante Arias (2018) destaca el referente pasado de *La canción de las figuras* (1916), como el mundo gótico-medieval y la mitología escandinava, que hace original el simbolismo de Eguren. Advierte, asimismo, la ambivalencia entre la inocencia y la tragedia en sus poemas, y el animismo fantasmal de figuras como la Tarda, el dominó o el caballo, que atraviesan espacios y tiempos contrarios, el mundo de los vivos y el de los muertos. Gonzales Macavilca (2017), por su parte, establece algunas

consideraciones sobre el pasado en el poemario de *Simbólicas* (1911), descartando la nostalgia en las composiciones de esta obra. Explica que el uso del tiempo pasado cumple un fin descriptivo, asociado a la intención de enfatizar la perennidad de un evento principal. Así, el mundo onírico y el mundo real se confunden o sucede un tránsito de la visión del sueño a la visión real. Por esta razón, Gonzales Macavilca afirma que no hay un tono nostálgico en *Simbólicas* (1911), porque, señala, existe la consciencia de que nada volverá. Por último, reconoce que esta visión del pasado es fundacional en la tradición de la poesía peruana, ya que olvida la presencia de una deidad poética, que estaba presente en el romanticismo e incluso el modernismo.

Creemos que esta última consideración es valiosa para comprender la nostalgia en la poesía de Eguren y, en general, en la poesía peruana; sin embargo, debemos hacer algunas precisiones. En primer lugar, consideramos que la nostalgia a la que se refiere Gonzales Macavilca (2017) es de carácter restaurativo, ya que habla de un referente que se desea recuperar, que sí se encuentra en la poesía de Valdelomar y Chocano, a quienes compara con Eguren. En segundo término, reconocemos que la función descriptiva del pasado evidencia una búsqueda de la voz poética por reconocerse a sí misma, como declara el mismo investigador cuando dice que Eguren describe de manera objetiva su mundo subjetivo. En tercer lugar, creemos que la confusión de temporalidades se debe a esta búsqueda entre pasado y presente, pues la voz poética aspira a hallar un lugar, como sucede en los poemas “Lied I” y “Rêverie”. Por lo expuesto, creemos que en la poesía de Eguren existe una nostalgia implícita y reflexiva, es decir, este sentimiento es el motivo secundario de sus composiciones, se centra no en el referente sino en el dolor (sea experimentado con tristeza o ironía), y pone en entredicho el sentido de pertenencia. Por último, coincidimos con Gonzales Macavilca en que esta visión del pasado es fundacional en la poesía peruana, pues la expresión nostálgica en la poesía de Eguren es propia de la poesía moderna (Boym, 2001). Como ha reconocido la crítica citada, el poeta barranquino se distancia de la estética romántica y modernista (Areta, 2019; Silva Santisteban, 2002) y se distingue original dentro del simbolismo (Anchante, 2018).

1.2.1.3 César Vallejo

Finalmente, nos referiremos a las consideraciones de la crítica sobre la visión del pasado en la poesía de César Vallejo. Antes de ello, mencionemos algunos rasgos del vanguardismo y la visión del pasado en este momento cultural, pues la obra poética de Vallejo se desarrolla en este periodo. Peter Burger (2000) explica que los movimientos

vanguardistas no solo buscaron la ruptura de la tradición (las transformaciones en los procedimientos artísticos o las formas de representación), sino que también aspiraron a la superación de “la institución arte” en general. Schwartz (2006), al referirse a las vanguardias latinoamericanas, expone que estas tuvieron como premisa la refutación de los valores del pasado y la apuesta por la renovación radical. Señala, asimismo, que el hombre de vanguardia proyecta su imaginario en el futuro. Centrándose en el caso peruano, Lauer (2003) subraya que la vanguardia no experimenta por completo la modernidad y que solamente comparte con los movimientos vanguardistas europeos la consciencia de la simultaneidad cultural en el mundo y la necesidad de crear un patrón de esperanza (inspirado por la experiencia revolucionaria y social europea). Así, explica Lauer que la radical voluntad por lo nuevo exponía la brecha entre el pasado nacional y el presente vanguardista.

Asimismo, Schwartz (2006) señala que algunos escritores latinoamericanos cobran consciencia de estas contradicciones entre el centro y la periferia cuando reaccionan contra la falsa modernidad impulsada por el vanguardismo. Este proyecto reaccionario, explica, lo representan intelectuales como Borges, Vallejo y Mariátegui, quienes perciben el desgaste de la novedad y dan cuenta de que lo nuevo no es lo nuevo en sí, sino más bien un deseo, confrontado a una realidad social pre-capitalista en muchos casos. Anotemos, pues, que la visión del pasado en el vanguardismo poético oscila entre el deseo de renovación y la consciencia de la realidad presente. Resaltemos que existen cambios en la expresión y el contenido de la poesía, pero que estos son denunciados como vacuos porque no responden a la realidad social y cultural en la que se producen (tal como lo hace Vallejo en “Poesía nueva” (1926) y “Contra el secreto profesional”(1927)) (Schwartz, 2006). Así, en el vanguardismo la visión del pasado se polariza. Algunos rechazan el pasado para seguir la estética de lo nuevo, en tanto que otros reconocen la necesidad de asimilarlo –en relación a las nuevas tendencias– en creaciones originales.

Precisemos ahora esta visión en la poesía de César Vallejo en base a las consideraciones de la crítica. Debemos acotar que no nos detendremos en el plano de la expresión de su poesía, pues consideramos que en este aspecto predomina el impulso de renovación. Comencemos con las revisiones panorámicas. Jean Franco (1988) considera que la poesía de Vallejo manifiesta la crisis del pensamiento metafísico. Resalta que en los *Poemas en prosa* (1923-1929) ocurre incluso una pérdida de la nostalgia, sentimiento que es reemplazado por un ideal de la realidad cotidiana y material presente también en

el poemario *Trilce* (1922). Américo Ferrari (1988) señala que la poesía de Vallejo está marcada por la nostalgia infinita de la vida y la muerte, es decir, la nostalgia de una humanidad que exige a los hombres ser solidarios. Julio Ortega (2014) se refiere a los poemarios de Vallejo como un proyecto creativo. Menciona que en *Los heraldos negros* (1918) existe una confluencia de voces, oscilantes entre la retórica y el coloquio, que hace que el universo representado esté en constante tensión. Entre los abundantes tropos y las dicciones cambiantes, indica Ortega, la voz poética busca su lugar. En *Trilce* (1922), reconoce que la experiencia de la modernidad se pone en primer plano: en la crisis de la fe nominativa y en la insuficiencia de los saberes para explicar el conflicto moderno. En *Poemas humanos* (1939), observa que la representación es un flujo continuo y documental. En este poemario, señala Ortega, se recupera la materialidad del lenguaje y se confía en su poder para transmitir lo real, ya que hay una apuesta por el futuro. En este desarrollo, Ortega compara los tres poemarios de César Vallejo. Así, considera que los dos primeros se sustentan en una emoción evocativa, mientras que la última obra se deslinda de esta emoción para dar testimonio de la realidad presente.

Fernández Cozman (2014), por su parte, se refiere a los rasgos de los dos primeros poemarios de Vallejo. De *Los heraldos negros* (1918) resalta que “Nostalgias imperiales” oscila entre un estilo modernista a la usanza de Chocano y una dicción propiamente vallejiana. Otro ejemplo de ello, indica Fernández Cozman, es “Idilio muerto”, donde hay una poética de la interculturalidad centrada en el sentimiento indígena del sujeto migrante en la sociedad moderna. De *Trilce* (1922), Fernández Cozman destaca la búsqueda de un nuevo lenguaje y la experimentación sin límites en correlación con la búsqueda de lo andino, a lo que se quiere dar una proyección internacional. Hagamos un recuento de los planteamientos hasta ahora descritos. Jean Franco y Julio Ortega coinciden al señalar que en los poemas posteriores a *Trilce* (1923) no hay una expresión nostálgica, sino más bien una preocupación por la realidad presente. En esa misma línea, son sobre todo Julio Ortega y Fernández Cozman quienes resaltan la mirada prospectiva de *Poemas humanos* (1939), ya sea que la refieran, el primero, como proyecto de futuridad o, el segundo, como utopía dialógica. Por último, Américo Ferrari subraya que hay una expresión nostálgica que atraviesa toda la poesía de Vallejo y se caracteriza por reflexionar sobre la solidaridad y la condición humana.

Revisemos ahora las consideraciones de la crítica más centradas en algunos temas en específico, pero igualmente relacionados con la visión del pasado en la obra poética

de Vallejo. Vich (2019) propone su poesía como el espacio en el que se produce un acontecimiento, es decir, una verdad que cambia la lógica de una situación presente. Explica esto en sus poemarios. En “Ágape” de *Los heraldos negros* (1918), expone, hay una crítica social por la desaparición de la comunidad. En el poema “XIII” de *Trilce* (1922) ocurre una poetización del exceso de lo real que recuerda la condición humana. En “Los nueve monstruos” de *Poemas humanos* (1939), continúa Vich, el dolor trasciende la realidad como una forma del pasado que desestabiliza el presente. De modo similar, en “Masa” de *España, aparta de mí este cáliz* (1939), el pasado irrumpe en el presente. Reconocemos que Vich se refiere a dos pasados: el pasado comunitario y el pasado de dolor (de injusticia y desigualdad). Estas formas retrospectivas en la poesía de Vallejo, como señala, son confrontadas constantemente con el presente; sin embargo, operan de distinto modo. Así, el pasado de dolor busca redimirse en el presente, explica el mismo Vich, evocando en el porvenir la comunidad universal que subyace en los poemas referidos.

Ruiz Barrionuevo (2018), por otro lado, pone de relieve la consciencia del lenguaje y el deseo de renovación presentes en los primeros poemas de Vallejo. Refiriéndose a la modernidad de su poesía, señala que en *Los heraldos negros* (1918) es constante la evocación del pasado (cita los poemas “Los pasos lejanos”, “A mi hermano Miguel” y “Enereida”); en estos casos, subraya, el espacio que crea la mirada retrospectiva está confrontado con el presente del mundo moderno. El ejemplo más claro de ello, explica Ruiz Barrionuevo, es “Idilio muerto”. Por otro lado, reconoce que en *Poemas en prosa* (1923-1929) continúa esta oposición de espacios, entre el pasado familiar y el presente en la modernidad (París). Esta confrontación de temporalidades, concluye, conduce a la voz poética a reflexionar sobre el mundo moderno.

Rodríguez Zapata (2018), por otro lado, advierte que la poesía de Vallejo nos habla de la punción del infante indefenso que mira el pasado con nostalgia. Afirma que concibe la poesía como espacio para reconstruir el pasado y que la recuperación de este tiempo ocurre mediante la experimentación sintáctica y la creación de imágenes. Asimismo, Rodríguez Zapata también reconoce que existe una oposición entre el presente y el pasado que hace que la experiencia particular se convierta en colectiva. Betina González (2006), finalmente, estudia la nostalgia en *Poemas humanos* (1939) y reconoce que esta es de carácter reflexivo. En este poemario, explica González, la voz poética busca construir, desde la memoria, un espacio que defina a la Nación. Sin embargo, la nostalgia

no es un deseo que evoca el pasado para restituirlo, sino que más bien se centra en el dolor por la pérdida y la reflexión sobre el presente. Así, en los poemas “Algo te identifica con el que se aleja de ti” y “Piensan los rojos asnos”, la nostalgia reflexiva permite conocer la realidad y la condición de la voz poética.

Realicemos algunos comentarios sobre esta revisión de la crítica. Ruiz Barrionuevo y Rodríguez Zapata coinciden al reconocer en la poesía de Vallejo una oposición entre el pasado y el presente, entre el espacio del hogar familiar y la ciudad del mundo moderno. Ambas investigadoras se refieren a la nostalgia en las composiciones de este poeta; sin embargo, consideran que se trata de un sentimiento que busca restituir el pasado. Esto, como se ha resaltado, a pesar de que ponen de relieve que su visión retrospectiva está mediada por la consciencia y la reflexión de la voz poética. Por otro lado, Vich y González reconocen la problematicidad del pasado en la poesía de Vallejo. El primero alude a dos momentos: uno comunitario y otro de sufrimiento (marcado por la injusticia y desigualdad). La segunda observa la nostalgia reflexiva en *Poemas humanos* (1939).

Asimismo, mencionemos que los estudios que presentamos ahora discrepan con los primeros respecto de la visión del pasado y la nostalgia en los últimos poemas de Vallejo. Mientras que Jean Franco y Julio Ortega no perciben un tono nostálgico en *Poemas humanos* (1939), sí lo hacen Ruiz Barrionuevo, Rodríguez Zapata, Vich y González. También lo hace Américo Ferrari, quien considera una nostalgia trascendente en toda la poesía vallejana. En suma, reconocemos que la poesía de Vallejo presenta una expresión nostálgica reflexiva, o bien implícita o bien explícita, es decir, no se centra en un referente sino en el dolor, por medio del cual cuestiona el sentido de pertenencia. Asimismo, puede ser el motivo central o el motivo secundario de sus composiciones.

A modo de síntesis de este primer subtítulo, realicemos algunas consideraciones importantes. En primer lugar, esta revisión panorámica de la crítica literaria ha dado cuenta del cambio de la visión del pasado en la poesía peruana, a partir del ingreso de esta en la modernidad. En segundo término, notamos que la crítica ha diferenciado el cambio de la visión del pasado, pero concibe a la nostalgia en su modalidad restaurativa, esto es, el deseo por restituir un referente pasado. Por esta razón, ha negado la nostalgia en composiciones poéticas donde sí se desarrolla esta expresión. En tercer lugar, planteamos que estas son tres tendencias fundacionales de la nostalgia en la poesía peruana. José Santos Chocano expresaría una nostalgia explícita y restaurativa, tanto en el plano de la

expresión como en el plano del contenido. Podríamos llamar a esta propiamente del pasado. José María Eguren, en contraste, representa el cambio de sentido de este sentimiento en la poesía peruana, ya que expresa una nostalgia implícita y reflexiva, en el plano del contenido (en la expresión predomina la renovación formal). Esta se centra en el sí mismo del sujeto. Por último, la poesía de César Vallejo expresa una nostalgia reflexiva, ya sea implícita o explícita. A esta podríamos denominarla del futuro, debido a que Vallejo piensa la utopía de la comunidad universal como de una edad anterior que, no obstante, se proyecta en el porvenir.

1.2.2 La nostalgia surrealista del futuro: Moro y Westphalen

Consideramos en este subtítulo una mayor cantidad de fuentes porque el surrealismo es un movimiento que se sustenta en la nostalgia, específicamente, en una nostalgia del presente y también, sobre todo, en una nostalgia del futuro. La crítica sobre dos de sus más importantes representantes peruanos, Moro y Westphalen, la ha referido directa o tangencialmente, podríamos decir incluso que casi en todos los casos. Antes de revisar las fuentes, mencionemos en primer término ciertas concepciones del surrealismo que revelan su visión del pasado y la nostalgia que expresa. Alquié (1973) señala que el surrealismo descansa sobre la idea de la “verdadera vida”, el mundo maravilloso que se encuentra en el presente y que es capaz de revelar al hombre la totalidad de sus poderes. Explica, asimismo, que este movimiento estaba impulsado por la esperanza de lo que se puede realizar mañana. Una de las preocupaciones centrales del surrealismo, por esta razón, era el reencuentro con el “Paraíso”, que sería el de la vida cotidiana transfigurada. Esto comprendía un retorno por medio de la poesía “hacia lo que nunca había dejado”, para que la existencia y el mundo fuera al fin una “realidad absoluta”, una síntesis del mundo visible y el mundo imaginario.

Chénieux-Gendron (1992) señala que el surrealismo debe ser definido en su forma específica de realización, pero que es posible referir una ética y una poética común. Por un lado, la ética consistía en “ser”, devolver al hombre la capacidad representativa y la facultad imaginativa y, por otro lado, “hacer”, volver a hacer al mundo apasionante. Respecto a la poética común, suponía la concurrencia de dos poéticas, el de la metonimia y el de la metáfora, que tenía como fin el retorno de la lengua sobre sí misma. Por otro lado, Rivas (1992) explica que el surrealismo en Hispanoamérica consistió más en una sensibilidad que en un movimiento. Refiere, asimismo, que la epifanía surrealista de un orden distinto del racional significaba en Hispanoamérica una vuelta a los orígenes, una

búsqueda cultural de regreso al mito primitivo para actualizarla y modernizarla pensando en un futuro posible.

Ramírez Mendoza (2018), en cuanto al surrealismo peruano, señala que buscaba la utopía social de la liberación tanto individual como colectiva, mediante la búsqueda de un lenguaje universal y moderno. Descansaba, menciona, sobre la necesidad de renovar la cultura peruana y el imaginario social. Salazar (2019), por su parte, afirma que el surrealismo peruano era una actividad política, pero sobre todo una actividad subversiva. Explica que sus representantes eran mucho más sensibles por su propia cultura pasada a “volver a la unidad del universo”, superar polaridades racionales y recuperar la libertad imaginativa. Este regreso a formas y lógicas más allá de la occidental les permitiría construir una tradición literaria moderna. Finalmente, en cuanto a nuestros poetas, Escobar (1989) explica que Moro y Westphalen compartían una formación literaria común y bebían de la historia de arte prehispánica. Estos dos poetas, señala, compartían una actitud de desarraigo y buscaban retornar a la “verdadera patria” de la poesía y desde ese espacio construir un imaginario nacional.

Reconocemos, por lo expuesto, que la visión del pasado del surrealismo se sustenta en la idea de retorno. Alquié (1973) y Chénieux-Gendron (1992) señalan que el surrealismo como movimiento imaginaba un “Paraíso” que podía explorarse fragmentariamente en el presente, una “verdadera vida” que tarde o temprano sería el futuro. En tal sentido, el surrealismo postulaba el retorno prospectivo a una existencia y un mundo absoluto, como también el retorno del hombre a su capacidad representativa e imaginativa por medio de la palabra. Rivas (1992) en el caso del surrealismo hispanoamericano se refiere a un retorno de la cultura pasada y mítica capaz de configurar un futuro posible. Ramírez Mendoza (2018) y Salazar (2019) explican que el surrealismo peruano era político y subversivo y se planteaba la búsqueda en la propia cultura pasada para construir una tradición literaria y cultural moderna. Escobar (1989), en el caso de nuestros poetas, señala este mismo propósito. Por esta razón, hablamos de una nostalgia surrealista del futuro, porque este movimiento está impulsado por el deseo de un retorno prospectivo.

1.2.2.1 El caso de César Moro

Ahora, nos avocaremos a las consideraciones de la crítica sobre la visión del pasado en la poesía de César Moro. Antes, señalemos dos puntos que nos pueden ayudar

a comprender las razones de esta visión: la posición de enunciación y la poética detrás de sus cartas. Sobre lo primero, Martos (2005) menciona que Moro vivió una experiencia total de desarraigo, una cuádruple marginalidad: cambiarse de nombre, elegir el francés, decidirse por la poesía y defender la homosexualidad. Nicholson (2015), por su parte, menciona que Moro tiene una posición *sui generis* en su contexto porque, a diferencia de sus contemporáneos “comprometidos en el diálogo cívico”, este poeta no logra integrarse en la sociedad. Sobre lo segundo, Yolanda Westphalen (2005) explica que la carta para Moro es concebida como un objeto fetiche, la posesión de la presencia de la ausencia, un medio que construye un “diálogo de los ausentes”. Con la correspondencia, explica, Moro crea una temporalidad circular, un espacio-tiempo paralelo. Asevera, asimismo, que la carta permite negar el sufrimiento de la ausencia tendiendo un puente para mantener la continuidad de los lazos. Esta condición de liminalidad del poeta moldeó su visión del pasado, como veremos a continuación. Debemos precisar que no nos enfocaremos en el plano de la expresión, porque en este aspecto se replica la visión del pasado y la orientación nostálgica del contenido (Westphalen, 2001; Ramos, 2015).

1.2.2.1.1 Revisiones panorámicas

Consideremos la visión del pasado en la poesía de César Moro en cuanto el plano del contenido. Haremos esta revisión de las fuentes no necesariamente por orden cronológico, sino estableciendo una continuidad de las observaciones conforme sean más específicas. Comenzaremos con las revisiones panorámicas. Ortega (1980) describe la poesía de Moro marcada por dos motivos, la nostalgia y el fervor. Explica que su obra lírica se sustenta por una nostalgia por el valor pasado de la poesía, el culto tanto del poeta como vidente en la sociedad como del poder representativo de la palabra. Al mismo tiempo, Moro, señala, profesa un fervor por la palabra transgresiva y transfigurada. Nostalgia y fervor, en ese sentido, hacen una proyección futura del potencial pasado de la poesía.

Por otro lado, Coyné (1992) explica que la primera etapa de la poesía de Moro representa un sujeto escindido entre la “desesperación existencial” y la “esperanza”, esto es, la ironía sobre la existencia y el mundo, y la promesa de una realidad maravillosa. La poesía para Moro, no obstante, señala Coyné, pasa de una “nostalgia del suicidio” a la creencia de un “devenir de transformar el mundo”. Esta esperanza, finaliza el crítico francés, desaparece en una segunda etapa de la lírica de Moro, pues en esta se desiste de soñar con un futuro colectivo. Finalmente, Fernández Cozman (2006) señala que la poesía

de Moro va en busca del nombre sagrado, el origen del mundo donde el hombre se reintegre a la naturaleza. Para esto, explica, su lírica recrea el mito pasado y formula una nueva cosmogonía. Podemos decir, con estas observaciones, que la nostalgia es constitutiva de la poesía de Moro.

1.2.2.1.2 Poética

Continuemos con las revisiones de la visión del pasado en su poética. Nicholson (2015) afirma que la poética de Moro está definida por la preocupación del exilio, la constante necesidad de reestablecer un sentido de intimidad y pertenencia a nuevos lugares. Esta preocupación es tanto por un exilio individual como por un exilio colectivo. Tanto uno como otro se pretende resolver con la imaginación poética, que se vuelve un hogar, un “reino”. El exilio individual, causada por una dislocación espacial, cultural y afectiva, se remedia con la creación y recreación de un “hogar”, ya sea que este se reconozca en la figura de la amada o en el sí mismo del sujeto.

El exilio colectivo, por otro lado, es la del Perú exiliado de su pasado, a pesar de que este es deslumbrante, en palabras de Nicholson. La propuesta de Moro es usar la poesía como un axis que pueda fijar el mundo inestable de la cultura, que pueda tender puentes entre el pasado y el presente, y asimismo el futuro. En tal sentido, concluye Nicholson que *Biografía peruana* de Moro, frente a un pasado estandarizado y comercializado, reactualiza el pasado, los “tesoros perdidos de la cultura incaica”. No obstante, enfatiza, este abastecimiento en la memoria como respuesta a estas formas de exilio no demuestran una nostalgia pasiva, sino una acción creadora.

Por otra parte, Yolanda Westphalen (2001), quien ha dedicado una tesis a la poética de Moro, da muchas luces, indirectamente, sobre la visión del pasado e incluso los procedimientos de la nostalgia en la poesía moreana. La tesis se centra en la etapa surrealista, específicamente, en los poemarios *Renomée de l'amour* (1933), *Couleur de bas rêve tête de nègre* (1989) y *Ces poèmes* (1989). Westphalen plantea que la propuesta surrealista de Moro busca recuperar y sintetizar en la creación lírica las formas míticas del pasado de la cultura, en el marco de una poética ritual. Los poemarios en estudio, explica, se encuentran en un estado de liminalidad en el que se busca renombrar el amor y la poesía. Por este motivo, señala Westphalen, se presentan dos actitudes frente al erotismo y la sexualidad: 1) la necesidad de volver a la Edad de Oro perdida de la

inocencia y pureza originarios y 2) la transgresión del placer y lo prohibido, la liberación de la pulsión de muerte.

Asimismo, continúa, cada una de estas actitudes expresa una forma de amor particular: la primera un amor a los ideales y la segunda un amor como goce (orgía). La primera insiste en una visión donde la existencia se da en un tiempo eterno del amor y la belleza; no obstante, en estos poemas predomina una experiencia de lo fragmentario y discontinuo, el constante intento de presentificar la ausencia. Reconocemos, en ese sentido, que la visión del futuro simbólico (el Edén) queda en segundo plano por el presente discontinuo; en otras palabras, se impone una nostalgia del presente por sobre la nostalgia del futuro. La segunda forma de amor pretende un “retorno al estado primitivo de unidad con la naturaleza”. Esta experiencia extrema conlleva a la muerte y la resurrección; finalmente, en estos poemas se realiza la restitución de la unidad originaria que termina con la diferencia entre sujeto y objeto. Notamos, por lo expuesto, que la visión del futuro real (el Absoluto) queda en primer plano sobre la experiencia de un presente discontinuo; es decir, se manifiesta una nostalgia del futuro por sobre la nostalgia del presente.

Ya sea que predomine este procedimiento que manifiesta una realidad entre continua y discontinua, que consideramos una nostalgia del presente, Westphalen concluye que la visión sobre la que se sostiene la poesía de Moro de esta etapa surrealista está enfocada en el futuro. Así, finaliza, la poesía moreana supone la búsqueda de “una unidad primigenia y de un nuevo orden, de un mito de origen y de una utopía”, pretende la restitución del mito de Eros y entiende a la poesía como rito que reúne mitos premodernos y mitos modernos.

Ramos (2015), por su parte, considera a *La tortuga ecuestre* como una poética donde existen dos vertientes básicas: 1) el amor y el carácter erótico y 2) la palabra poética y su potencial transformador. La primera preocupada por una recreación instantánea: “por la contemplación, rememoración o innovación de la imagen amada” (p.105). La segunda, fundamental a la poética, por la transformación de la realidad a través de la palabra destructora y regeneradora que quiebra y transfigura el orden conocido. Asimismo, explica Ramos, la primera enfatiza la distancia entre la voz poética y el objeto amado, muestra la consciencia y recreación desesperada del mundo incompleto por medio de la proliferación verbal. La segunda, en cambio, representa o bien una nostalgia por el cuerpo

amado o la patria perdida o bien, por el contrario, la presencia plena de la amada o del origen.

Creemos, no obstante, que existe un tránsito entre estos estados –Ramos los llama de “fruición y padecer”–, que expresa una nostalgia del futuro. Este mismo crítico lo señala cuando analiza “El fuego y la poesía”, poema en el que la palabra está entre ausencia y presencia en el intento de hacer la vida más plena, hasta que esta en su dislocación es capaz de articular lo divino, fijar el tiempo. De este modo, observamos que el deseo de llenar el vacío por la palabra concluye con la recuperación del paraíso imaginado. En nuestros términos, que la nostalgia del presente como procedimiento que pretende captar la presencia de lo perdido, se supera con la nostalgia del futuro y la recreación y recuperación de este mundo en un universo representado.

Reconocemos con estas revisiones críticas de la poética de Moro que la visión del pasado también descansa sobre la idea de un retorno prospectivo, inspirado en el pasado cultural y recreado por medio de la imaginación. Asimismo, que la nostalgia en la poesía de Moro puede comprenderse como procedimiento poético transgresivo e innovador en una constante de ausencia y presencia (la nostalgia del presente) o como una visión que plantea la reactualización y reunión de mitos pasados en el porvenir (la nostalgia del futuro).

1.2.2.1.3 Temas específicos

Ahora revisaremos las consideraciones de la crítica más centradas en temas específicos. Escalante (2005) plantea que la poética de *La tortuga ecuestre* permite leer los poemas como cartas, pues en este poemario existe una unicidad del destinatario y la indistinción, por ende, entre arte y vida, público y privado. Por este motivo, explica, el deseo tiene múltiples manifestaciones, pero en esencia es el ser amado. Así ocurre en el poema “Antonio es Dios”, donde las formas del mundo exterior identifican a un solo ser. Escalante concluye que dado que predominan los valores del absoluto y la búsqueda de su recuperación se imagina la creación de una eternidad donde sujeto y objeto se fusionan. Sobrevilla (1992), por su parte, reconoce que la tradición surrealista de reemplazar el Absoluto por la figura de la mujer sigue dos tendencias: la búsqueda de la feminidad o de una mujer en concreto. Moro, señala, cultiva la segunda tendencia, pero en su caso la figura es un hombre, como sucede en “Antonio es Dios”. La reunión con esta presencia

masculina, explica Sobrevilla, ocurre con la actualización de un ambiente cósmico donde se expresa un amor homosexual.

Pacheco (2021) explica que en el poema “A vista perdida” de *La tortuga ecuestre* se realiza el milagro del amor. El amante convertido en amado se mueve por el espacio daimónico, el completo desequilibrio, con la finalidad de presentificar al amante. El *erómenos* (el amado), en las propias palabras de Pacheco, busca el encuentro con el *erastés* (el amante). El reencuentro finalmente ocurre pues el sujeto cede al delirio (lo que queda marcado en el verso “no renunciaré”), se unen en una “comunidad imperecedera”. El referente, finaliza Pacheco, es destruido por la unión con el absoluto en el amor. En estas primeras revisiones reconocemos que la visión del pasado en la poesía de Moro se sustenta en el valor del absoluto, escenificado en el cosmos o la figura amada; asimismo, que se desea retornar a este pasado, pero en un nuevo orden. Estas comprensiones de la visión del pasado nos permiten hablar nuevamente de una nostalgia del futuro.

Continuemos con la revisión de otras fuentes. Westphalen (1992) señala que en *La tortuga ecuestre* ocurre la destrucción de los amantes que luego se regeneran en una realidad maravillosa. No obstante, enfatiza, junto con esta representación esperanzadora se encuentra la persistencia de la angustia. Guillén (2005), por su parte, señala que uno de los mecanismos para capturar el cuerpo otro del ser amado en *La tortuga ecuestre* son los sentidos de la visión y el olfato. Sin embargo, esta posesión de lo perdido, explica, sigue la constante interminable de capturar la presencia de la ausencia. En esa línea, Caballero Medina (2005) expone que el deseo de posesión del ser amado en *La tortuga ecuestre* conduce a dos desenlaces, o su realización o su no realización. La segunda, continúa, es la conclusión más recurrente: la presencia del amado produce placer, pero es fugaz. Esta ausencia perenne, escribe Caballero Medina, causa nostalgia, lo que conduce a crear un escenario imaginativo que compense dicha ausencia; en tal sentido, la pérdida del ser amado es un tópico de la poesía de Moro y una motivación para la creación poética.

Esta visión nostálgica del pasado, refiere Caballero Medina, está representada en los símbolos de *La tortuga ecuestre*: las tinieblas y oscuridad como la nada, la soledad, la ausencia por la pérdida; la cabellera como el tiempo irrevocable, el pasado sin retorno; el caballo como el transcurso fugaz del tiempo y del ser amado. Sin embargo, también pueden observarse los símbolos que representan una negación de este frustrado encuentro con el pasado: el animal devorador que significa la posesión y la copula mística del tigre y la tortuga como representación del reencuentro. Caballero Medina concluye, en ese

sentido, que en este poemario de Moro se presenta dos impulsos: por un lado, la insistente negación frente a la pérdida, que incluso se convierte en una dinámica violenta de recreación/destrucción, encuentro/desencuentro. En tanto que por otro lado se presenta la salida de la muerte como un sacrificio que conlleva el renacer.

Con estas observaciones notamos que la visión del pasado se presenta también desde la angustia y la necesidad de hacer presente lo perdido. Esto conduce a un procedimiento de construcción y destrucción e incluso a una oscilación violenta de encuentro y desencuentro, que evidencia la fragmentación del orden del sujeto y de sí mismo. En ese sentido, esta visión del pasado nos permite hablar de una nostalgia del presente.

Asimismo, podemos notar que las observaciones sobre la poética de la poesía de Moro coinciden con estos planteamientos más específicos, por lo menos en los puntos de nuestro interés, pues ambas han referido directa o indirectamente, con mayor o menor énfasis, la nostalgia del presente como un procedimiento poético y la nostalgia del futuro como una visión en la lírica de Moro.

Debemos continuar con la revisión de algunas fuentes más que nos permitirán observar implicancias más profundas de estas expresiones de nostalgia. Vich (2017) refiere los dos impulsos fundamentales entre los que oscila la poesía de Moro en *La tortuga ecuestre* como la ética del amor y la ética del deseo. La primera ética cree en la posibilidad de satisfacción del deseo, a diferencia de la segunda, que muestra la consciencia de la incompletitud y el vacío de la condición humana; el amor es la promesa del absoluto y el deseo, prueba de una insatisfacción perenne. Así, en “A vista perdida”, interpreta Vich, predomina el deseo: hay exceso y transgresión. “El fuego y la poesía”, en cambio, muestra dos caras: insiste la insuficiencia de la cotidianeidad y los límites del sentido; no obstante, es posible suspender el tiempo. El poema “Un camino de tierra en medio de la tierra” se orienta por el amor, pues el exceso se despliega en su dinámica contradictoria y destructiva, pero el amor impulsa a refundar el mundo. A pesar del reconocimiento en el deseo, en el carácter siempre inconcluso, finaliza Vich, la poesía de Moro se caracteriza por su insistencia en el amor y en una realidad trascendente.

Marino (2005), en esa misma línea, refiere que en *La tortuga ecuestre* se recrean ciclos sucesivos, pero regulares, de caos y orden. El universo poético, explica, describe un tiempo cíclico, es una suerte de Uroboros que permanece y no permanece. Asimismo,

Marino expone que los contrarios en esta representación cósmica se desvanecen cuando el sujeto descubre lo otro en sí mismo. En ese sentido, finaliza, la escritura poética de Moro es una indagación en lo maravilloso que crea identidad.

Mondoñedo (2005), desde una perspectiva psicoanalítica, observa que en el poema “El olor y la mirada” de *La tortuga ecuestre* se despliega una demanda de amor que ocurre en dos momentos: en primer lugar, el amor como falta que une a sujeto y Otro en una relación que pone en primer plano la *tyche* (lo real como encuentro), la base de la escritura automática y la fragmentación del sujeto. En segundo lugar, explica Mondoñedo, ocurre la contemplación del objeto de deseo (el ser amado) como un objeto muerto, lo que permite la superación de los fantasmas y la reconfiguración del mismo sujeto. Por otro lado, Díaz Manunta (2005) afirma que en *La tortuga ecuestre* se realiza la búsqueda de un yo colectivo, razón por la cual se “corporiza la naturaleza y naturaliza lo humano”.

Con esta última revisión queremos señalar que la crítica ha reconocido un doble impulso en la poesía de César Moro, que consideramos son la nostalgia del presente y la nostalgia del futuro. Asimismo, que en la visión poética moreana, como en la surrealista, prevalece la nostalgia del futuro, que no solo da lugar a imaginar un mundo en el porvenir, sino que también le permite explorar en la identidad individual y en la identidad colectiva (Mondoñedo, 2005; Manunta, 2005).

Por último, debemos cuestionar el sentido que recibe la nostalgia por parte de algunos críticos. Ramos (2015) considera que la nostalgia es superada cuando surge la presencia exuberante de la amada, cuando, por el contrario, es la nostalgia la que sustenta la representación de esta figura. Nicholson (2015), por su parte, considera que la poesía de Moro no se estanca en una “nostalgia pasiva”, puesto que en su poesía prevalece una actitud creadora. De este modo, reafirma el sentido peyorativo que ha recibido la nostalgia. En contraste, insistimos en que la nostalgia es el fundamento de su impulso creativo. Así lo sugiere Caballero Medina (2005) cuando explica que la nostalgia y la insatisfacción conduce a la creación de un escenario donde se compense lo perdido. Reconocemos, en síntesis, una nostalgia reflexiva del presente, pero sobre todo del futuro, que se manifiesta implícita y explícitamente en la poesía de César Moro.

1.2.2.2 El caso de Emilio Adolfo Westphalen

Examinaremos ahora las consideraciones de la crítica literaria sobre la visión del pasado en la poesía de Emilio Adolfo Westphalen. Antes debemos mencionar dos puntos que nos pueden ayudar a comprender los motivos de esta visión del pasado. Guillén (2007) señala que Westphalen admiraba el mundo mágico-mítico y que asimiló la estética surrealista y la combinó con la tradición poética española. Fernández-Cozman (2007) señala que los dos poemarios de Westphalen publicados en la década del treinta corresponden a periodos distintos de su poesía. *Las ínsulas extrañas* (1933) pertenece a la etapa vanguardista, concibe el poema como el relato parcial de un sueño y crea una cosmogonía. *Abolición de la muerte* (1935), por otro lado, corresponde a la etapa postvanguardista y representa una asimilación moderada de las propuestas vanguardistas y una inclinación por lo clásico. Aclaremos que en esta revisión bibliográfica no nos centraremos en el plano de la expresión, dado que este aspecto está íntimamente vinculado a la visión del pasado y la orientación nostálgica del contenido (Ayala, 2002; Salazar, 2007).

1.2.2.2.1 Poética

Revisemos los planteamientos de la crítica sobre la visión del pasado en la poesía de Westphalen en cuanto el plano del contenido. Para esto, no seguiremos un orden cronológico; estableceremos un ordenamiento de las fuentes según sean más específicas. Comenzaremos con las observaciones que se refieren a esta cuestión en su poética. Usquiza (2005) señala que la poesía de Westphalen es una indagación en el pasado del origen de la poesía. Sus representaciones femeninas, explica, son la poesía misma, como la Medusa, Quimera o la Diosa ambarina. La preocupación fundamental de su lírica, concluye Usquiza, es la unidad del cosmos, que reúne la vida y la muerte, el conocimiento y el desconocimiento. Paoli (2007), por su parte, menciona que la verdad esencial a la lírica de Westphalen es el vacío, que se muestra en las representaciones de un cosmos a la deriva y en la persistencia de la ausencia y el olvido. Asimismo, señala que la insistencia de la memoria manifiesta en el empleo del tiempo verbal pasado es una particularidad de su surrealismo. A pesar de esto descarta que la obra poética de Westphalen sea nostálgica, considera que es, por el contrario, completamente moderna. Paoli constata, por último, que el encuentro del tú con el pasado desemboca en una sensación de pérdida y derrota; a pesar de esto, no obstante, predomina el imperativo de trascender la realidad hacia el absoluto.

Por otro lado, Ayala (2002) reconoce que la poesía de Westphalen se construye sobre la tensión del enfrentamiento de dos tiempos: el tiempo sucesivo y el tiempo detenido (este último no es cíclico y coexisten en él diversos tiempos). Las concepciones de la poesía de Westphalen se sostienen sobre esta tensión. Así, la muerte posee dos sentidos: la pérdida de la humanidad o la felicidad del presente continuo, es decir, la unión de la vida y la muerte. Por otro lado, explica Ayala, la recuperación del pasado de la imagen de la amada solo es posible mediante la exploración en la memoria y en el reencuentro con ella en un eterno presente, el del deseo y el amor. Por esta razón, concluye Ayala, una de las concepciones más importantes de su poética es la de la “Edad Dorada” o “Paraíso perdido”, es decir, la unidad perdida. La poesía de Westphalen, en tal sentido, es motivada por el impulso de retornar al “tiempo de la concordia y felicidad entre el hombre y el universo”.

Por otra parte, Keeth (2008) explica que la poesía de Westphalen explora las epifanías, los estados emocionales de la pasión del amor que permiten ir a la otra margen y transformar el mundo. En esa misma línea, Rodríguez (2006) da cuenta de la tendencia hacia el silencio de la poesía westphaleana. El silencio en su poesía, explica, permite la presencia de lo sagrado y el retorno a uno mismo. Ante la frustración frente al encuentro fallido con el absoluto queda la posibilidad de su evocación, única vía para ser consciente de la plenitud. Por esta razón, concluye Rodríguez, el silencio en su poética ofrece una comunión con lo perdido más allá de la palabra. Esta primera revisión de las fuentes nos permite constatar que la visión del pasado en la poesía de Westphalen descansa sobre el principio de retorno al absoluto, la “otra margen” de la poesía o la figura amada, en un tiempo otro, un eterno presente que será realizado en el porvenir. Por este motivo, entendemos que su poesía expresa una nostalgia del futuro.

1.2.2.2 Revisiones panorámicas

Continuemos con la revisión de la crítica en torno a la visión del pasado enfocada específicamente en sus poemarios *Las ínsulas extrañas* (1933) y *La torre de los alucinados* (1935). Hamman (2012) determina que estos poemarios revelan un mismo objeto perdido: el sentido que huye; por tal motivo, representan un hallazgo constante de la significación. La experiencia que se repite en estas obras, señala, es la del “deslizamiento, la ausencia y la pérdida”. Así, concluye Hamman, estos poemarios revelan la imposibilidad del retorno: “la imposibilidad de registrar consistentemente un goce realmente inconsistente”. Salazar (2007), en ese sentido, explica que la poesía de

esta primera etapa representa un constante hacerse y deshacerse del mundo y el poema, una reconfiguración perpetua de la realidad. No obstante, considera que, si en *Las ínsulas extrañas* hay una fugacidad y fragilidad de los mundos creados, en *Abolición de la muerte* existe una continuidad de estos.

Higgins (2007), por su parte, señala que en estos poemarios prevalece la transgresión de los límites y la creencia en la vuelta a la unidad, a la armonía cósmica donde la realidad se fusiona en un orden nuevo. Así, explica, esto ocurre en el reencuentro con la figura amada a través de la evocación imaginativa. Al respecto, concluye Higgins, la primera publicación de Westphalen fracasa en esta evocación, mientras que la segunda, supone la recuperación de la amada. Usandizaga (2013), por otro lado, señala que existe una incertidumbre en la persecución del sentido en estos poemarios; sin embargo, considera que consiguen instaurar un espacio-tiempo alternativo. *Las ínsulas extrañas*, a través de la transgresión de la realidad conocida, mientras que *Abolición de la muerte*, con la construcción de un cosmos de dicha y plenitud, de un instante sin tiempo.

Salazar (2013) señala que a pesar de la consciencia dolorosa del tiempo y la separación, tanto *Las ínsulas extrañas* como *Abolición de la muerte* insisten en la búsqueda de un territorio imaginario y la unión cósmica y desaparición de contrarios. Asimismo, esta crítica resalta de estas obras líricas la importancia de la imagen, el potencial de esta para ofrecer una visión dilucidadora de la realidad. Finalmente, Silva-Santisteban (2007), en esta misma línea, considera que *Las ínsulas extrañas* representa una intermitencia entre la realidad cotidiana y una naturaleza humanizada, que permite el descubrimiento del yo por sí mismo en una realidad más plena. Mientras que, *Abolición de la muerte*, explica, establece una fusión entre cuerpo y cosmos en un tiempo perpetuo que conduce al descubrimiento del yo en sí mismo.

Reconocemos, en suma, que la visión del pasado de la poesía de Westphalen se sustenta en la idea de un retorno en el futuro, donde la experiencia de la poesía y la vida sea plena. Podemos considerar con las observaciones descritas que en estos dos poemarios el procedimiento de construcción de un universo poético revela una nostalgia del presente, es decir, la persecución del sentido de la palabra o la captación de la realidad maravillosa del absoluto. Igualmente, la visión que plantean *Las ínsulas extrañas* y *Abolición de la muerte* descansa sobre la nostalgia del futuro, la esperanza de la fusión en un tiempo eterno con ese absoluto o con la figura amada que lo encarna. Asimismo,

resaltemos que esta experiencia de la nostalgia conlleva una exploración sobre el sí mismo del sujeto (Silva Santisteban, 2007).

1.2.2.2.3 *Las ínsulas extrañas*

Observemos ahora la posición de la crítica sobre la visión del pasado en el caso de *Las ínsulas extrañas*. Vich (2012) señala que la promesa surrealista de la trascendencia es problemática porque “la liberación del deseo no conduce a la recuperación de un absoluto perdido, sino a la muerte”. Esto se reconoce en los poemas “Un árbol se eleva hasta...” y “La mañana alza el río la cabellera”, donde la subjetividad es superada por el goce, la intensidad de lo real. Esta experiencia, reconoce, fragmenta más a la subjetividad. Por ello, insistir sobre el retorno es insistir sobre la imposibilidad del reencuentro con el Absoluto. Gonzales Macavilca (2012), en esa misma línea, reconoce en el poema “Solía mirar el carrillón” la imposibilidad de la unión del yo con el tú, dado que lo real irrumpe transgrediendo el orden simbólico y muestra de manera descarnada que este encuentro no es realizable. La reacción ante a la angustia que esto genera, señala Gonzales Macavilca, es la creación de un “universo saturado de fragmentos”: la fragmentación provocada por la falta y la saturación para encubrir dicha falta. Asimismo, Arenas Ulloa (2012) resalta que *Las ínsulas extrañas* está construido por una “escritura obsesiva”, la constante presentificación de la figura de la niña, lo *Heimlich*, que conlleva luego a su desmoronamiento en lo siniestro, en una espiral infinita de construcción y destrucción.

Por otro lado, Zegarra (2005) expone que el yo de *Las ínsulas extrañas* está fragmentado, pues se encuentra entre un pasado inmutable y la tradición, y lo cambiante de la nueva estética. El sujeto, continúa, está escindido entre la búsqueda utópica personal de un tiempo propio, frente a la mecánica del tiempo histórico. El primero representa el amor y el reencuentro con el objeto de deseo, mientras que el segundo, el dolor y lo irreversible. A pesar de esta búsqueda, enfatiza Zegarra, el encuentro con la figura del tú situada en el pasado termina en una comunicación frustrada y en el confinamiento del sujeto a la soledad. Desde otra perspectiva, se diría que el tiempo otro del recuerdo es invadido por la lógica lineal y progresiva de la historia. Esto no niega la visión del poemario, concluye Zegarra, que descansa sobre la persistencia del sujeto de reintegrarse por el camino de la memoria en este tiempo otro.

Miranda (2007), por su parte, señala que en *Las ínsulas extrañas* el poema es una experiencia de lo sagrado dada en dos momentos, la “escucha silenciosa”, la génesis de

la palabra y la revelación del paraíso, y la “extremada experiencia”, que va del silencio a la “Música del origen”, la eternidad. Este silencio que abre las puertas a la realidad maravillosa, explica Miranda, es un silencio creativo que origina la transformación del sujeto. Finalmente, Díaz Manunta (2005) refiere que en *Las ínsulas extrañas* el sujeto va de lo colectivo a lo individual, es decir, se desvincula del todo para ir a la búsqueda de sí mismo.

Esta revisión de las consideraciones sobre la visión del pasado en *Las ínsulas extrañas* muestra que en este poemario hay una persistencia de la nostalgia del presente, de la captura de la realidad maravillosa y la construcción de un mundo poético en una dinámica de constante hacerse y deshacerse, que da como resultado ese “universo saturado de fragmentos” (Gonzales Macavilca, 2012) o la presentificación fantasmática (Arenas, 2011). Esto demuestra que la reunión con el absoluto es imposible por la irrupción de lo real o la invasión de la lógica temporal histórica (Zegarra, 2005; Vich, 2012). No obstante, esta búsqueda del absoluto permite la exploración y construcción del sí mismo del sujeto.

1.2.2.2.4 Abolición de la muerte

Consideremos por último los planteamientos de la crítica sobre la visión del pasado en el caso de *Abolición de la muerte* (1935). Mondoñedo (2012), desde una perspectiva psicoanalítica, resalta que existe una demanda de lo real en el poema “Viniste a posarte”, a saber, la creación de un código nuevo para la expresión de la relación sexual. No obstante, la inscripción del goce de la experiencia pasada en el presente es una búsqueda constante, pero imposible de realizar. Lozano (2012), también en términos psicoanalíticos, plantea que *Abolición de la muerte* es una búsqueda de lo trascendental en lo real. Así, explica, que los primeros poemas hasta “Diafanidad de alboradas...” manifiestan la angustia (la falta de la falta) ante la omnipresencia de la figura de la amada, en tanto que el poema “Viniste a posarte...” y los posteriores expresan el amor (la falta) frente al desvanecimiento de la figura amada. Para la realización del encuentro, no se propone la captura de la “niña”, y la realidad maravillosa que encarna, mediante la palabra, sino la representación de la muerte del sujeto y su renacimiento en una realidad más plena y trascendente. Esta reunión con lo real, en ese sentido, es escenificada en el poemario.

Finalmente, Miranda (2010) resalta que *Abolición de la muerte* construye arquitecturas imaginarias como rechazo a la realidad de la ciudad moderna y a un tiempo acelerado. Estos espacios ficcionales, nutridos de simbolismos arcaicos, determina, superan la vida y la muerte, reúnen lo auditivo y lo visual, y, en el fondo, postulan “la existencia de otra vida, la posibilidad de otro mundo”. Las consideraciones ya examinadas cuando hablamos de la poética de los primeros poemarios de Westphalen y estas breves observaciones nos permiten decir que en *Abolición de la muerte* predomina una nostalgia del futuro, que a pesar de una falta constitutiva del hombre se proyecta la visión de una realidad futura donde los valores del pasado se actualizan y brindan una existencia más plena.

Dadas estas revisiones queremos resaltar que la crítica literaria ha reconocido que la visión del pasado en la poesía de Westphalen se fundamenta en el retorno prospectivo a un absoluto. Asimismo, reconocemos que los planteamientos de la crítica señalan dos posturas frente a la empresa surrealista de la conquista de este absoluto: el intento imperecedero y el fracaso frente a la captación de la realidad maravillosa y la figura de la amada (el procedimiento de la nostalgia del presente) y la escenificación de la reunión con el todo perdido en un tiempo otro (la visión de la nostalgia del futuro).

Finalmente, debemos cuestionar la postura de Paoli, quien califica la poesía de Westphalen como nada nostálgica y, por ende, absolutamente moderna. Este crítico entiende a la nostalgia como una “superstición del pasado”, es decir, la concibe en un sentido negativo, no reconoce las formas creativas que hemos distinguido y que son propias de la poesía moderna (Boym, 2001). Observamos, en suma, una nostalgia reflexiva del presente y también del futuro, que se expresa implícitamente en la poesía de E. A. Westphalen.

1.3 Una aproximación a la nostalgia en la poesía de los años cincuenta

Antes de centrarnos en la visión del pasado en la poesía de los años cincuenta, daremos algunos datos sobre el contexto social y cultural de este momento. Desde los años cuarenta se vive una explosión demográfica debido a la migración del campo a la capital, que ocurre como consecuencia de la crisis de la agricultura en la sierra. Aumentan los servicios de salud y educación, se forman las barriadas, y los jóvenes migran con la intención de formarse en las universidades (Contreras, 2013). Sobre los escritores de los años cincuenta, Reyes Tarazona (1989) señala que experimentaron la contradicción entre

el momento que les tocó vivir y el medio en el que tuvieron que desenvolverse. Por un lado, explica, buscaron nuevas formas, teorías y métodos para entender y expresar la modernidad; por otro lado, estaban en un medio urbano que no representaba lo moderno, sino que más bien era expresión de lo pasado, de origen colonial y, luego, progresivamente con la migración, de raíces ancestrales andinas. Frente a esta contradicción, Reyes Tarazona resalta que algunos escritores lograron resolverla, otros la comprendieron como la veían o sentían, y un tercer grupo, quizá la mayoría, cedió a la realidad que representaba esta contradicción.

Fernández Cozman (2010), por su parte, refiere el campo retórico de la poesía de estos años. Indica el contexto de posguerra que movió a la lectura de los existencialistas (Jean Paul Sartre y Camus), y la recuperación de la herencia simbolista y las propuestas surrealistas. Destaca, asimismo, la influencia de César Vallejo y Pablo Neruda, así como de la poesía de Rilke y la Generación del 27. Finalmente, resalta la violencia política que vivieron los poetas de los años cincuenta. Por otro lado, reparemos en las consideraciones de Paz (1990) sobre la poesía de la segunda mitad del siglo XX. Este poeta y ensayista señala que el arte moderno de la primera mitad del siglo pasado se caracterizaba por su espíritu crítico y el imperativo de cambio. Esto es, el arte moderno de este periodo criticaba la modernidad e impulsaba el cambio frente a la tradición. Asimismo, explica Paz, proponía un tiempo sin tiempo. Sin embargo, esta misma lógica entra en una etapa de desgaste a partir de la segunda mitad del siglo XX, pues se desconfía del futuro por los efectos nefastos que había tenido el progreso material. En este momento, manifiesta Paz, la poesía comienza a ser expresión de la repetición y la inmovilidad; se centra, explica, en el principio invariable que fundamenta los cambios de la creación literaria. Por último, concluye respecto del tiempo, que se tiene la percepción de que el futuro se convierte instantáneamente en pasado.

En síntesis, reconocemos que este momento está definido por los profundos cambios sociales y culturales que se producen en el país, las contradicciones de la realidad social y la violencia política que sufren intelectuales y escritores. En el campo de la literatura, son determinantes estéticas como el simbolismo y surrealismo, la tradición poética española y figuras universales de la poesía como César Vallejo y Pablo Neruda. Asimismo, es importante que volvamos a resaltar la crisis de la modernidad que se vive en la segunda mitad del siglo XX, momento en que la lógica del cambio sufre un desgaste y se intensifica el espíritu crítico, pues también cambia la percepción del tiempo en la

poesía. Centrémonos ahora en lo que ha referido la crítica sobre la visión del pasado en la poesía de los años cincuenta. Como planteamos desde el principio, hemos reconocido que el pasado puede ser comprendido en relación a tres aspectos de la poesía: el campo retórico, el plano del contenido y el plano de la expresión. En la poesía de los años cincuenta, creemos que el primer aspecto muestra el afán de hacer una literatura cosmopolita, por medio del reconocimiento de la tradición cultural no solo propia sino de otros países (Melis, 2005; Rebaza Soraluz, 2019). En el contenido, la necesidad de construir un referente se asocia a la mirada retrospectiva dirigida a la infancia y la historia (Fernández-Cozman, 2012). En la expresión, por último, la voluntad de expresar la situación presente se contempla en la exploración de poéticas pasadas (provenientes del surrealismo y el simbolismo) (Paoli, 1989). Estableceremos una clasificación de la crítica según estos aspectos.

1.3.1 Campo retórico

Comencemos con el campo retórico. Wáshington Delgado (1984) explica que los poetas de estos años se orientan o bien por Eguren o bien por Vallejo. Explica que en este momento se abandonan regionalismos y localismos, y la poesía se convierte en un instrumento de análisis de los problemas sociales. Miguel Gutiérrez (1989) señala que estos poetas beben de las mismas influencias (entre las que se encuentra la Generación del 27 y el simbolismo francés, etc.), por lo que pertenecen a una tradición común. Velázquez Rojas (1989) subraya que los poetas del cincuenta rechazan la dictadura y tienen el mérito de integrar en sus obras la peruanidad a través del dolor y la esperanza. Carmen Ollé (1989), por otro lado, explica que la poesía de estos años hace una tabla rasa de lo que significaron las corrientes anteriores, el indigenismo y el vanguardismo. Estos poetas, señala, surgen de la tradición simbolista e idealista y de la ideología marxista. Sin embargo, también señala que esta podría ser considerada una poesía de transición porque conserva imperativos vanguardistas. García Bedoya (1990), por su parte, denomina a la poesía de los cincuenta Posvanguardia, sugiriendo las conexiones que mantiene con este movimiento.

Hagamos un recuento de estas consideraciones. Las afirmaciones de Delgado y Gutiérrez responden a una perspectiva sociológica y, en cierto modo, limitan la comprensión de la poesía de estos años. Por un lado, mencionemos que no solo son determinantes la poesía de Eguren y Vallejo. Por otro lado, hay que considerar que no todos los poetas estuvieron en contacto con las mismas tradiciones literarias; de ahí la

diversidad de tendencias de la poesía del cincuenta. Por otra parte, Velázquez Rojas señala la integración de la peruanidad en estos años, lo que ha sido confirmado por la crítica reciente (Rebaza Soraluz, 2019). Asimismo, Carmen Ollé niega la influencia de las vanguardias en la poesía de los años cincuenta. En contraste, García Bedoya pone de relieve las relaciones de esta poesía con el vanguardismo.

Continuemos con las consideraciones de la crítica reciente. Melis (2005) subraya que los poetas del cincuenta reconocen la capacidad de los llamados surrealistas para renovar el lenguaje poético. Entre estos considera a Xavier Abril, Martín Adán, Cesar Moro y Emilio Adolfo Westphalen. Luego, explica la intensa relación de los poetas del cincuenta con tradiciones culturales diversas (propias y de otros países). Así, observa en la obra poética de Javier Sologuren la tradición literaria pasada y presente de diversas latitudes, incluso de Oriente. En Jorge Eduardo Eielson, contempla el interés de profundizar en el valor de las civilizaciones precolombinas y de generar en su obra una síntesis entre la tradición viva y la modernidad. En Varela, resalta Melis la conversión de sus influencias literarias en creaciones originales. En la obra de Belli, subraya la recurrencia de la tradición poética española antigua y la combinación de un léxico conceptista con otro propio de la modernidad. En los poemas de Romualdo, reconoce Melis tradiciones distintas, como la de Rilke y la poesía española clásica y contemporánea. Por ello, concluye que en la poesía de estos años existieron diversas maneras de posicionarse frente a la tradición.

Marco Martos (2016) explica que estos poetas participaron de la vida nacional de uno u otro modo, como en debates políticos y artísticos. Landa Rojas (2018), por otro lado, plantea que la poesía de los años cincuenta es una continuación de la vanguardia, la tercera y última etapa de este movimiento. Señala que esta poesía conserva siete características de la vanguardia literaria: entre otras, la fragmentación y la forma discontinua, la expresión de simultaneidad y el componente andino en ciertos casos. Rebaza Soraluz (2019), por su parte, explica que la primera promoción de la poesía del cincuenta, que marca su inicio en 1945 y está conformada por Eielson, Sologuren, Deustua y Varela, compartían la visión de un espíritu democrático y el deseo de una modernidad humanista y universal. Subraya este investigador que estos poetas recibieron la influencia determinante de dos intelectuales: José María Eguren y Emilio Adolfo Westphalen. Del primero, continúa, tomaron consciencia de una subjetividad andina primigenia que debía manifestarse en el presente. Del segundo, reconocieron la necesidad

de construir una poética nacional moderna, acorde con la tradición que fundaron Eguren y Vallejo. Concluye, por último, que estos poetas descubren dos perspectivas desde las cuales poner en práctica la poesía: el mundo rural y el mundo académico, lo que les permite trasladarse entre distintas tradiciones culturales. Gazzolo (2019), finalmente, enfatiza en esa misma línea la diversidad y la fluencia entre múltiples tradiciones en la poesía de los años cincuenta.

Hagamos una revisión estas consideraciones. Melis (2005) y Landa Rojas (2018) coinciden al resaltar que en este momento de la poesía se reconoce y retoma la influencia del vanguardismo. El primero, sin embargo, distingue que el surrealismo estuvo mediado por una promoción de poetas anterior, como hemos observado. El segundo, propone, sobre todo, que la poesía del cincuenta es una extensión del vanguardismo, la etapa final de este movimiento. Melis (2005), asimismo, se centra en poner de relieve las diversas tradiciones que marcan la poesía de estos años, provenientes de diferentes culturas y épocas. Por otro lado, Martos (2016) señala que estos poetas estaban preocupados por lo nacional. De modo similar, Rebaza Soraluz (2019) resalta que la primera promoción de poetas de la década del cuarenta tomó consciencia de la necesidad de proyectar lo nacional en la modernidad a través del arte. Distinguimos, por lo señalado, que la preocupación por expresiones poéticas y culturales pasadas surge en relación a la necesidad de continuar con el proceso de modernización de la poesía peruana. Así, en la poesía de los años cincuenta, se da lugar a la búsqueda y exploración de diversas tradiciones que permitan definir lo propio en el marco de lo moderno y universal.

1.3.2 El plano del contenido

Continuemos ahora con la visión del pasado en el plano del contenido. Carmen Ollé (1989) establece temáticas comunes entre la poesía de la década del cincuenta y la Generación del 27 y del 36 de la poesía española. En primer lugar, Ollé identifica los temas del ser y la naturaleza. Señala que, en la poesía del cincuenta, la naturaleza es lugar de objetos grotescos y tenebrosos (Belli) o un espacio que desencadena contradicciones y la soledad de la voz poética (Sologuren). En segundo término, Ollé reconoce el tema de la muerte. Explica que, en la poesía peruana de estos años, la muerte puede surgir del temor (como en los poemas de Sologuren) o la alegría (como en las composiciones poéticas de Delgado). Asimismo, a este respecto, afirma que es una constante dar vida a objetos inanimados y hacer que el hombre se convierta en el principal ordenador del universo creado. En tercer lugar, explica que el tema de la infancia es tratado con

descontento y representado a través de elementos dolientes o bestias que sufren. En tal sentido, la infancia se convierte en un paraíso inalcanzable envuelto en la angustia. Finalmente, concluye Ollé, en la poesía del cincuenta la desolación del hombre en la realidad adquiere dimensión social.

Fernández Cozman (2012), por otro lado, establece que existen seis tendencias en la poesía del cincuenta. La primera, la instrumentalización política del discurso, se orienta por hacer una crónica de la realidad y ve en la poesía un medio de transformación social. La segunda, la neovanguardia nutrida del legado simbolista, asimila los legados simbolistas y surrealistas. La tercera, la vuelta al orden con ribetes vanguardistas, problematiza la comunicación y la historia. La cuarta, la lírica de la oralidad, nutrida del legado peninsular, adopta el estilo de la cotidianidad narrativa y cuestiona el sentido de pertenencia a través de la referencia a la historia del Perú. La quinta, la polifonía discursiva, aborda las múltiples historias (individual y colectiva) por medio de la narratividad polifónica. La sexta, la poesía andina, procura la traducción de una cosmovisión andina.

Paoli (1989), por su parte, subraya que la consciencia de la crisis de la palabra poética supone una disconformidad con el mundo o con la sociedad. Rebaza Soralez (2019), por otro lado, explica que a partir de los cuarenta se produce un cambio en las poéticas peruanas, que comprende un nuevo entendimiento de la sociedad y la naturaleza. Concluye este investigador que la poesía de estos años instala a la poesía peruana en la cultura cosmopolita y construye un modelo de identidad nacional que se ancla en lo prehispánico.

Revisemos estas consideraciones. Señalemos que Ollé realiza un estudio importante de los temas más recurrentes en la poesía de los años cincuenta, pero que sus planteamientos son realizados en base a un número reducido de poetas. Esta investigadora menciona que en la poesía del cincuenta se produce el extrañamiento frente a la realidad (visto en la naturaleza) y el cuestionamiento del sentido de pertenencia (a través del tema del desarraigo). Por otro lado, Fernández Cozman reconoce temas como la crítica de la realidad social (planteada desde diversas tendencias), la historia y la cosmovisión andina, en la clasificación que propone de la poesía del cincuenta. Por último, Paoli y Rebaza Soralez plantean que en este momento surge una nueva perspectiva de la realidad. El primero, observa una mirada de disconformidad, en tanto que el segundo reconoce una mirada crítica, que busca posicionar lo nacional en un panorama mundial. Por lo dicho,

notamos de acuerdo a estos planteamientos de la crítica, que uno de los temas centrales es la crisis del sujeto en la realidad moderna. La voz poética de la poesía de los años cincuenta ha perdido un referente y está en vías de construir uno, por lo que indaga en un universo pasado, la infancia (Ollé, 1989) o la historia (Fernández Cozman, 2012), o construye uno a partir del reconocimiento de la propia cultura (Rebaza Soralez, 2019).

1.3.3 El plano de la expresión

Finalmente, hablemos de la visión del pasado en el plano de la expresión. Carmen Ollé (1989) resalta que en las composiciones de los poetas del cincuenta existen cambios en la expresión de acuerdo a los temas que desarrollan. Así, Romualdo recurre a la forma clásica para hablar de temas nacionales y emplea formas libres para hacer una poesía irracional, al decir de Ollé. Valcárcel, en cambio, usa el verso libre para abordar temas sociales. García-Bedoya (1990), por otro lado, señala que la poesía de los años cincuenta retoma los aportes de la vanguardia, pero despojados de su beligerancia experimental.

Paoli (1989), por su parte, propone algunas consideraciones sobre la expresión de la poesía del cincuenta. Señala que los poetas de estos años poseen una consciencia de la crisis de la palabra poética y conciben la experiencia de escribir como satisfactoria al mismo tiempo que frustrante. Asimismo, Paoli distingue dos grupos de poetas, de acuerdo a la relación que mantienen con la palabra: el primero, caracterizado por el silencio verbal y conformado por Jorge Eduardo Eielson, Javier Sologuren y Blanca Varela. El segundo, definido por una verbalidad rebotante, conformado por Carlos Germán Belli. Paoli señala que entre estas dos orientaciones se halla Romualdo, cuya obra oscila entre una verbalidad rayana en el silencio y una expresividad transgresiva. Apunta que los primeros poemas de Eielson son de corte clásico, pero presentan un mundo en ruinas. De modo similar, explica que en las primeras composiciones de Sologuren predominan las estrofas gongorinas. Asimismo, Belli, quien representa una tendencia de expresión contraria, recupera lo clásico. Explica Paoli que la visión sobre estas formas poéticas responde a proyectos creativos diferentes: la exploración de los límites del lenguaje como expresión del desarraigo y la soledad (en Eielson), la búsqueda de un estilo como manifestación de la vida misma (en Sologuren), y el empleo de códigos literarios clásicos para ahondar en la degradación humana en la sociedad moderna (en Belli).

Nos limitaremos a observar la constante en estas observaciones de la crítica, debido a que los estudios que presentamos son escasos. Digamos, pues, que las formas

empleadas varían desde las clásicas hasta las vanguardistas y que estas son actualizadas según el proyecto creativo de cada poeta. Asimismo, notamos que la expresión conflictiva con la palabra está en íntima relación con el desacuerdo frente a la sociedad (Paoli, 1989). Así, podemos resaltar que la relación con formas poéticas pasadas en la poesía de los años cincuenta conlleva una exploración que busca expresar una situación presente: la realidad social y la posición del individuo en ella.

En suma, hemos observado, siguiendo a la crítica literaria, la visión del pasado en la poesía de los años cincuenta, desde el campo retórico, el contenido y la expresión. Sobre el primer aspecto, hemos visto el reconocimiento de la tradición cultural no solo propia sino de diversos países y épocas. En este caso, en el afán de hacer una literatura cosmopolita, se han indagado en tradiciones que definan lo propio. Sobre el segundo aspecto, reconocemos que la crisis del sujeto en la sociedad moderna es una constante en la poesía de esta década. Sobre el plano del contenido, en el proceso de construir un referente, se ha dirigido una mirada retrospectiva hacia la infancia y la historia. Por último, sobre el tercer aspecto, observamos que la conflictiva relación con el lenguaje es una marca de la poesía de este periodo. En este último caso, frente a la necesidad de expresar la situación del presente se ha explorado en estéticas pasadas. Reconocemos que estas consideraciones deben ser profundizadas, pero nos permiten aproximarnos a la nostalgia en la poesía de los años cincuenta, a la que definimos sobre todo como implícita y reflexiva, pues cuestiona el sentido de pertenencia y se asocia a la consciencia crítica de la realidad.

1.4 La recepción crítica de *Reinos* (1944) y *La torre de los alucinados* (1949) en torno a la visión del pasado y la nostalgia

Examinaremos, ahora, lo que ha expuesto la crítica sobre la visión del pasado en los poemarios objeto de nuestra investigación, *Reinos* (1944) y *La torre de los alucinados* (1949). Debemos precisar que son escasos los estudios críticos que se refieren a la visión del pasado en estas obras. Teniendo esto en cuenta, preferimos prescindir de algunos textos críticos que tratan los poemarios, pero que no desarrollan el tema que nos interesa.

1.4.1 *Reinos*

Comencemos esta revisión de la crítica con *Reinos* (1944) de Jorge Eduardo Eielson. Urvanivia (1981) señala que este poemario tiene como tema central la pérdida, representada en los reinos. No obstante, la visión del mundo del poemario plantea que no

tiene sentido recuperar lo perdido. Por el contrario, señala Urvanivia, la condición humana de desolación es contrapuesta a la capacidad de dominar el mundo a través de la palabra. Menciona este crítico que, en *Reinos* (1944), se busca la eternidad por medio de la poesía y lo esencial por medio de la palabra. Por último, Urvanivia resalta la importancia de la versificación de inspiración clásica en la búsqueda de esa otra experiencia vital.

Miguel Gutiérrez (1988), por su parte, señala que *Reinos* (1944) revela la experiencia de un exilio de sí mismo y de la patria. Resalta que en este poemario el yo poético confronta la soledad con ironía y nostalgia de los espacios perdidos. Por esta razón, considera que evade la realidad. Roberto Paoli (1989) subraya que en *Reinos* predomina la omnipresencia de la ruina y el vacío. Menciona que esta obra es una metáfora de la desolación, lo que no solo es una visión del mundo, sino, principalmente, una visión de la misma poesía. Fernández Cozman (2002), por otro lado, indica que este poemario representa una poesía neosimbolista. Explica que el título de esta obra tiene dos sentidos. En primer lugar, el mito del paraíso perdido. Esto da cuenta de que el hombre desea regresar a una etapa anterior; no obstante, explica Fernández Cozman, este deseo es vencido, lo que se hace evidente en las alusiones a la sabiduría libresca y en el simbolismo de la decadencia. En segundo lugar, el sentido de reino confronta la historia bíblica con la sabiduría, el arte y la cultura. Así, Fernández Cozman plantea que el poemario *Reinos* (1944) nos interpela sobre la posibilidad de construir un reino humanamente vivible en el mundo terrenal. Por último, concluye que en esta obra se oponen principalmente dos isotopías, la naturaleza humillada y la cultura de la barbarie, como crítica al hombre moderno.

Martha Canfield (2002), por otra parte, explica que en *Reinos* predomina la inspiración mística y la riqueza verbal. Resalta que en este poemario hay una búsqueda de Dios a través del cuerpo. Julio Ortega (2002) subraya de *Reinos* su expresividad heteróclita. Explica que detrás del dominio verbal se muestra el desequilibrio y la inquietud. Finalmente, Elena Usandizaga (2002) advierte que en *Reinos* hay una relación tensa con el otro. Expone que la belleza efímera está asediada por la muerte y que el yo melancólico insiste en la distancia y la ausencia de ese universo otro.

Hagamos un recuento de estas consideraciones. En primer lugar, Urvanivia y Fernández Cozman han puesto de relieve el campo retórico del poemario. El primero ha señalado que la versificación se inspira en los clásicos (en particular, Góngora). El

segundo ha señalado que es una poesía neosimbolista, que bebe tanto de este movimiento como del barroco (Fernández Cozman, 1996). En segundo lugar, se ha visto, por un lado, que existe un deseo de evasión de la realidad frente a la pérdida, y, por otro lado, que este deseo es superado. Así, Miguel Gutiérrez considera que en *Reinos* hay un deseo de evasión, en tanto que Fernández Cozman y Usandizaga, por el contrario, plantean que este deseo no prevalece. Observamos que aquel reconoce una nostalgia restaurativa en *Reinos* y estos investigadores, en cambio, una nostalgia reflexiva. Fernández Cozman es mucho más claro cuando expone que *Reinos* proyecta un futuro en el que es posible la convivencia de la cultura y la naturaleza. Este investigador reconoce en el poemario de Eielson una expresión nostálgica asociada a una consciencia crítica sobre el pasado y el presente. En tercer término, advertimos que existen consideraciones contrarias respecto a la consciencia del lenguaje poético en *Reinos* (1944). Urvanivia expone que existe una confianza en la capacidad creadora de la palabra frente a la desolación. Paoli y Ortega, en cambio, mencionan lo contrario. El primero de ellos considera que la palabra presenta la ruina y el segundo explica que tras la palabra se halla la inquietud.

1.4.2 *La torre de los alucinados*

Revisemos ahora lo que ha mencionado la crítica sobre la visión del pasado en el poemario *La torre de los alucinados* (1949) de Alejandro Romualdo. Alberto Escobar (1973) señala que el mundo representado de esta obra está compuesto de personajes y objetos rescatados de la infancia. Asimismo, menciona que este universo de la infancia es contemplado con melancolía y desencanto desde una perspectiva presente, la adultez. Por último, resalta la raigambre simbolista y vanguardista del poemario de Romualdo. Antonio Melis (1986), por su parte, subraya que el referente de la infancia de *La torre de los alucinados* (1949) no se convierte en una evocación anecdótica sino, más bien, en una búsqueda de las raíces. Explica que los objetos asociados al contexto infantil se transforman en mito. Asimismo, centrándose en los sentidos del título del poemario, se refiere a los términos torre y alucinado. Del primero, explica que no se trata de la torre de marfil modernista, sino de un lugar de observación que permite tener una mirada más profunda y amplia de la realidad. Del segundo término, indica que refiere la voluntad de ir más allá de un conocimiento superficial de las cosas. Por último, Melis advierte la oscilación de la expresión poética en esta obra, que se encuentra entre el cultivo de la rima y el soneto, y estructuras más libres.

Ruiz Barrionuevo (1999), por otro lado, advierte que la temática de la infancia en *La torre de los alucinados* (1949) tiene un sentido ambivalente, porque fluctúa entre el dolor y la esperanza. Asimismo, subraya que la infancia en este poemario no se agota en su representación, pues se presenta como contenido esencial del universo creado y manifiesta la consciencia de la disolución del tiempo. Ruiz Barrionuevo, por otro lado, señala que en esta obra hay un deseo de develar el sentido de las cosas y que las imágenes suponen una proyección del hacer poético. Por último, esta investigadora reconoce la asimilación de los clásicos en esta obra. Por otra parte, James Higgins (2005) menciona que *La torre de los alucinados* (1949) comprende una poética que está de espaldas a la realidad.

Fernández Cozman (2005), por su parte, reconoce que el poemario de Romualdo pertenece a una poesía neosimbolista por tres razones: concibe el arte como sugerencia, la trascendencia por medio del hacer poético, y la música como base de la creación. Asimismo, plantea los sentidos posibles del título del poemario, enfocándose en los términos torre y alucinado. Del primero, explica que refiere una dimensión espacial y cognoscitiva, como punto de observación desde el que se reconstruye la infancia. Del segundo, menciona que puede explicarse desde dos campos retóricos: el de la poesía simbolista, que pondría de relieve el discurso del marginado contra la racionalidad hegemónica; y, el del vanguardismo, que connotaría el discurso del niño, contrario a la racionalidad moderna. Por último, Fernández Cozman concluye que la visión del mundo del poemario refiere la experiencia del conocimiento mediante los sentidos y el poeta como vidente como crítica a la racionalidad instrumental del mundo moderno.

Finalmente, Falla Barreda (2011) realiza una comparación entre *La canción de las figuras* (1916) de José María Eguren y *La torre de los alucinados* (1949) de Romualdo. Afirma que el simbolismo de Eguren es más hermético y es resultado de la pura invención (como en “Peregrín cazador de figuras”), a diferencia del simbolismo del poemario de Romualdo, cuyos referentes se sustentan en la realidad (como en “Homenaje al rey”).

Realicemos algunos comentarios sobre estas observaciones. En primer lugar, la mayoría de la crítica que hemos revisado coincide en plantear que la representación de la infancia trasciende la simple referencia. Escobar reconoce que la infancia es contemplada desde la perspectiva de la adultez. Melis subraya que supone una indagación profunda de la voz poética en sí misma. Ruiz Barrionuevo, por último, indica que el universo de la infancia implica la disolución del tiempo. En segundo lugar, estos críticos han sugerido

que el sentimiento de nostalgia no impide la reflexión. Escobar la ha denominado melancolía y desencanto, en tanto que Ruiz Barrionuevo ha resaltado que hay una fluctuación entre el dolor y la esperanza. Solo Higgins, en este caso, ha mencionado que la obra de Romualdo niega la realidad. En tercer lugar, la crítica ha reconocido el campo retórico del que se nutre este poemario. Fernández Cozman es quien más ha incidido en este aspecto al mencionar que bebe del simbolismo y el vanguardismo, así como de formas clásicas. En cuarto lugar, los sentidos del título *La torre de los alucinados* (1949), referidos por la crítica, han afirmado el carácter crítico y reflexivo del poemario. Melis y Fernández Cozman han dado cuenta de ello. Del título del poemario, el primero ha subrayado la intención de comprender la realidad más allá de lo visible, en tanto que el segundo ha explicado la voluntad contestataria contra los discursos hegemónicos.

1.5 Balance: la nostalgia desde la crítica literaria

La crítica literaria ha percibido el cambio de la visión del pasado que se produce en la poesía peruana desde su ingreso en la modernidad. Hemos visto que, en la primera mitad del siglo XX, los estudios que se centran en los representantes de los principales movimientos poéticos: del modernismo y el vanguardismo, los estudios han resaltado el tránsito hacia una mirada consciente y crítica del pasado. Desde Chocano y su poesía que añora restaurar un referente cultural e histórico anterior; la poesía de José María Eguren que evoca la imaginería de la infancia para reflexionar sobre el presente y la inminencia de la muerte; hasta los poemas de César Vallejo, donde el pasado es el punto de partida para cuestionar el presente y proyectar los valores esenciales de este pasado en el futuro, desde una visión universal que tiene al hombre y su realidad social como centro.

Asimismo, hemos reconocido la visión del pasado de la poesía surrealista de César Moro y su impulso de transgredir el presente para permitir la continuidad de un pasado mítico en el futuro. Del mismo modo, la poesía de E. A. Westphalen se presenta como una constante ruptura del presente y exploración del pasado para superar la muerte y hacer posible en el futuro el reencuentro con el origen de la poesía. Esta visión del pasado implica la idea de un reencuentro prospectivo con la “otra margen” del poder referencial de la palabra y la capacidad creadora del poeta.

En cuanto a la poesía de los años cincuenta, la crítica literaria ha puesto de relieve tres aspectos importantes respecto de la visión del pasado: el reconocimiento de la tradición cultural, la mirada retrospectiva hacia la infancia y la historia, y la relación

conflictiva con el lenguaje poético. La primera se ha observado como una actualización de los valores del pasado cultural propio y de tradiciones diversas, con la finalidad de hacer una literatura cosmopolita. El segundo aspecto se ha percibido como consecuencia de la necesidad de construir un referente (individual o colectivo). Por último, el tercer aspecto se ha visto como consecuencia de la necesidad de dar cuenta de la realidad presente. No obstante, a pesar de todas estas consideraciones de la crítica literaria sobre la visión del pasado en la poesía del siglo XX, no se ha reconocido la importancia de la nostalgia.

Por otro parte, de modo similar, hemos observado que la crítica literaria no ha estudiado propiamente la nostalgia en los poemarios *Reinos* (1944) y *La torre de los alucinados* (1949). Por un lado, cuando ha reconocido el sentimiento de nostalgia en estas obras, ha afirmado su carácter restaurativo, por lo que, señala, evaden la realidad. Por el contrario, cuando la crítica ha puesto de relieve la nostalgia en los poemarios de Eielson y Romualdo ha sido para subrayar que es un sentimiento que se supera o que en realidad no existe. Sin embargo, también ha reconocido la capacidad reflexiva de la visión del pasado en estos poemarios. Por nuestra parte, reconocemos que en estas obras poéticas existe una nostalgia reflexiva, que se centra en el dolor por lo perdido y la necesidad de mirar el pasado para proyectar un modelo de futuro.

Ahora bien, antes de concluir este primer capítulo, quisiéramos mencionar las posibles razones por las que se ha malinterpretado el sentimiento de nostalgia en la poesía. Reconocemos que la crítica literaria ha concebido a la nostalgia como una expresión romántica que desea el retorno a una situación pasada, histórica, cultural o vital. Ha remarcado que este sentimiento impide valorar el presente y el futuro, y que proyecta un tiempo ideal y cerrado. Es contradictorio, pues, que habiendo reconocido el cambio en la visión del pasado, como hemos visto, no haya comprendido el sentido de la nostalgia en los diferentes momentos por los que ha atravesado la poesía. Esto, probablemente, se deba a la visión negativa que cobró el concepto de nostalgia en diferentes campos del conocimiento durante el siglo XX. A este respecto, desde la filosofía se concibió como un deseo inútil por el pasado (Boym, 2001), en tanto que desde la psiquiatría se consideró como la afección sufrida por los individuos incapaces de adaptarse a la sociedad (Starobinski, 2012). Por este motivo, en el estudio de la poesía, el reconocimiento de la nostalgia ha estado condicionado por su sentido peyorativo y por los prejuicios hacia este sentimiento, surgidas en el siglo pasado. Hemos reconocido, sin embargo, que la nostalgia

es una expresión compleja en el contexto de la modernidad y que merece ser estudiada en la poesía.

Capítulo II. Marco teórico

2.1 Modernidad

La modernidad puede ser definida como la experiencia de una época contradictoria, en la que todo es constante destrucción y renovación. Así, ser moderno es, según Berman (1989), ser revolucionario y conservador. Este fenómeno, sin embargo, no se explica únicamente con esta definición. Para comprenderla en su complejidad es necesario hacer ciertas precisiones.

Hablamos de modernidad como una época histórica que inicia con el descubrimiento del “Nuevo Mundo” y con acontecimientos como el Renacimiento y la Reforma, hacia 1500 (Habermas, 1993). Asimismo, siguiendo a Berman (1989), la historia de esta época se puede dividir en tres fases. La primera va desde comienzos del siglo XVI hasta finales del XVIII y es un periodo en el que hay una búsqueda de un nuevo vocabulario que explique los recientes cambios. En este periodo no existe una comunidad moderna. Por otro lado, la segunda fase inicia con la efervescencia revolucionaria de la década de 1790 y se extiende a todo el siglo XIX. En este momento se comparte la experiencia de la época revolucionaria, se forma una comunidad moderna y surge la sensación de vivir en dos mundos. Finalmente, la tercera fase comprende el siglo XX y la expansión de la modernización en todo el mundo. En este periodo, la comunidad moderna se fragmenta.

2.1.1 Segunda fase. Consciencia histórica

Ahora bien, podemos hablar y reflexionar sobre la modernidad porque somos conscientes de este fenómeno como un proceso histórico. Esto es posible con el surgimiento de la consciencia histórica que ocurre en la segunda fase y se convierte en una cesura respecto de los cambios que se producen desde el siglo XVI (Habermas, 1993). Con ella, nace la preocupación por “hacerse reflexivamente cargo de la propia posición desde el horizonte de la historia en su conjunto” y se establece una nueva experiencia del tiempo, un nuevo enfoque del progreso y los acontecimientos. Esto permite que desde este momento se distinga entre la modernización como proceso histórico (la industrialización y el progreso tecnológico) y la modernidad como proyecto crítico, es decir, la percepción y reflexión sobre este fenómeno (Boym, 2001).

Este proyecto crítico tiende desde su nacimiento a rechazar la modernización. No obstante, en un primer momento ve en los cambios que esta ofrece una oportunidad para una existencia más plena y una sociedad más justa. Esto prima en el siglo XIX, cuando los desarrollos críticos se caracterizan por una postura cuestionadora y “su entusiasmo y fuerza imaginativa”, su creencia en “posibilidades futuras” (Berman, p.10). Así se puede observar en el pensamiento de Marx y su fe en una sociedad comunista, y en Nietzsche y su fe en un nuevo hombre. Berman (1989) quien llama modernistas a estos filósofos, entiende el proyecto crítico como modernismo. De este modo, la modernidad, según este crítico estadounidense, se reconoce en dos planos: el modernismo, definido como el conjunto de valores y visiones sobre la modernización, y la modernización, entendido como los procesos sociales de esta época. En ese sentido, la modernidad puede ser comprendida como discurso y como hecho.

2.1.2 Modernidad histórica y modernidad estética

Siguiendo esta distinción, debemos precisar que el modernismo o el discurso de la modernidad extrae su normatividad de sí misma, es decir, que en su intento de comprenderse no recurre a criterios o modelos de otras épocas (Habermas, 1993). Esta justificación de la modernidad por sí misma tiene origen en la crítica estética, en la distinción que hace Baudelaire entre la experiencia estética y la experiencia histórica de este fenómeno (Habermas, 1993). En este marco, Calinescu (2003) señala que durante la primera mitad del siglo XIX se produce la separación entre una modernidad histórica y una modernidad estética, a las que debemos leer como tendencias del modernismo. La primera defiende una visión afirmativa de la modernización, en tanto que la segunda la rechaza y en buena medida ha contribuido a darle un sentido peyorativo. Desde su separación, las dos tendencias han mantenido una relación hostil, aunque también de mutua influencia. En relación a lo señalado líneas arriba, la modernidad estética se construye como una visión crítica y reflexiva de la mano de Baudelaire, quien no postula un simple rechazo de la modernización. Por el contrario, este poeta explora la nueva época y la constata en sus propias formas (Habermas, 1993).

Es importante, por esta razón, considerar las ideas de Baudelaire que contribuyeron a fundar la modernidad estética. En primer término, su consciencia de un tiempo nuevo, de un presente sensual que es fuente de originalidad. Esta percepción le permite postular la trascendencia del flujo temporal a través de la inmediatez más concreta (Calinescu, 2003). En segundo lugar, sustentada en esta primera idea, reconocemos su

concepción de la belleza moderna, a la que ubica entre lo fugaz y lo eterno. Baudelaire concibe a la obra de arte como producto de una imaginación que ha penetrado en las apariencias para contemplar las correspondencias del mundo (Calinescu, 2003). En este espacio donde conviven lo efímero y lo eterno, la belleza moderna es razón de misterio e infelicidad. Finalmente, observamos no una idea, sino una contradicción fundacional de la modernidad estética: la aceptación y rechazo de la modernización. Baudelaire acepta las posibilidades del nuevo tiempo frente a un pasado normativo de la creación, pero al mismo tiempo rechaza la pérdida de un pasado aristocrático por un presente vulgar y materialista (Calinescu, 2003).

2.1.3 Poesía moderna

Por otra parte, el nacimiento de la poesía moderna se enmarca en esta modernidad estética y participa en su desarrollo. La consciencia del tiempo y la nueva belleza orientan estas creaciones líricas. Más importante aún, subyace a esta poesía la visión contradictoria sobre la modernización. Los primeros postulados de la modernidad estética, sin embargo, son asimilados posteriormente. Friedrich (1959) señala que la estructura de la poesía moderna se incorpora como teoría poética hacia 1850 y en la práctica poética hacia 1870. Precisemos que el surgimiento de la poesía moderna se remonta hacia finales del siglo XVIII, como lo refiere Paz (1990) o el mismo Friedrich (1959). Las creaciones de los prerrománticos y los primeros románticos alemanes e ingleses se caracterizan, entre otras, por la melancolía y el dolor cósmico, la preocupación por la nada, la figura del poeta incomprendido, rasgos que luego definirán el carácter de la poesía del último tercio del siglo XIX. Es decir, estas primeras preocupaciones románticas cobran forma estructurada en la poesía moderna (Friedrich, 1959).

La modernidad estética se observa en las características de esta poesía, que pueden resumirse en lo que Friedrich (1959) ha llamado disonancia, el carácter siempre tensional entre, por ejemplo, el lenguaje corriente y el lenguaje poético. Del mismo modo, el discurso de la modernidad fundado por Baudelaire se sustentaba en una belleza que contenía lo efímero y lo eterno, y en el fondo revelaba una visión contradictoria sobre la nueva época como proceso histórico. La disonancia de la poesía moderna, en ese sentido, es manifestación de esa postura crítica contradictoria.

Finalmente, respecto de la poesía moderna del siglo XIX, cabe resaltar dos puntos que se derivan de este rasgo primordial. El primero es el idealismo vacío, esto es, el

planteamiento de la imposibilidad de la reunión con el ideal y la indeterminación de lo que este ideal representa. El segundo punto es la disonancia en la interpelación al lector, la intencionalidad de causar alarma. Estas dos maneras de dar forma a la disonancia en la poesía moderna del siglo XIX hacen efectiva la postura crítica de la modernidad estética.

Para terminar este subtítulo en el que hemos precisado las diferencias entre época moderna, modernidad, modernismo y modernización, modernidad histórica y modernidad estética, y, finalmente, poesía moderna, debemos referir la cuestión en la que se basa nuestra tesis, a saber, la crisis de las modernidades (léase modernismos). Para esto seguimos a Berman (1989), quien señala que, a diferencia del dinamismo de los modernismos del siglo XIX, que planteaban formas imaginativas de negociar y conciliar con la modernización, los modernismos del siglo XX están en un punto de “estancamiento y regresión”, pues no pueden captar la vida moderna en su complejidad. Estas modernidades caen en polarizaciones y totalizaciones: o bien aceptan acríticamente la época moderna o bien la rechazan con desprecio. En ese sentido, la posibilidad de confluencia de una realidad maravillosa y una realidad cotidiana se encuentra interrumpida. No hay punto medio, la modernización parece no ofrecer conciliaciones. En la época en la que se escriben los poemarios de nuestra investigación, la década del cuarenta, reconocemos esta crisis de las modernidades.

2.2 Nostalgia

Este subtítulo nos permitirá comprender el doble carácter de la nostalgia (patología y pathos) y las diferentes denominaciones que ha recibido a raíz de esto a lo largo de su historia. Asimismo, en este subtítulo nos centraremos en el debate en torno a la nostalgia como concepto crítico y los planteamientos para su reconfiguración, las consideraciones básicas y una propuesta de definición. En tal sentido, veremos su potencial crítico en el campo de las humanidades y en los estudios literarios. Finalmente, desarrollaremos nuestra propuesta de marco teórico para el estudio de la nostalgia en el discurso literario, con lo que hemos denominado “expresión nostálgica”, sus dimensiones y precisiones según las perspectivas del psicoanálisis, la psicología y la sociología.

2.2.1 Breve historia

La historia de la nostalgia es la historia del cambio de significado y la pérdida de status de un vocablo. Enterarse de su evolución es contemplar el tránsito de una enfermedad a un concepto, de una patología a un pathos. Starobinski (2012) señala que

la nostalgia inventó una enfermedad y fue despojada de toda significación técnica para convertirse en un término literario, en palabras suyas, vago. Una lectura reciente, la de Bolzinger (2007), explica que esta fue descrita como una enfermedad desde finales del siglo XVII hasta mediados del siglo XIX. La cronología del estudio de la nostalgia desde el enfoque médico sigue, según su propuesta, el siguiente recorrido: hacia el fin del siglo XVII aparece el diagnóstico de la nostalgia; en el siglo XVIII, se convierte en objeto de debate médico-filosófico; en el siglo XIX, es la patología de los soldados; en el siglo XX, es un vocablo borrado del discurso médico. No obstante, Bolzinger (2007) considera que la nostalgia sigue latente como enfermedad.

Otras posturas que no se limitan a la perspectiva médica consideran su nuevo status como concepto. Clewell (2013) describe a la nostalgia como un fenómeno de patologizado, porque ya no es más una enfermedad, y deliteralizado, pues su sentido no recae en una dimensión espacial, sino temporal. Es por eso que el “hogar” que refiere no es nada definido. Su (2005), por su parte, llama a la nostalgia afección social, una obsesión benigna o extrema con la herencia.

La revisión histórica de la nostalgia que haremos contemplará las dos posturas desde las que ha sido comprendida, como enfermedad y como concepto, entendiendo de este modo que es tanto un sentimiento como un fenómeno cultural. Seguiremos su historia en cada siglo.

La nostalgia fue un neologismo acuñado por Johannes Hofer en 1688, en su tesis *Dissertatio medica de nostalgia* (Bolzinger, 2007). Su propuesta de diagnóstico surgió en un periodo de cambios sociales significativos, como avances en el transporte e incremento de viajes en Europa (Su, 2005).

Durante el siglo XVIII la nostalgia fue considerada como un mal mortal y una amenaza pública por su rápida expansión (Starobinski, 2012; Boym, 2001). Era una enfermedad democrática, padecida por personas de distinta procedencia, soldados, marineros, personas del campo (Boym, 2001).

Asimismo, durante el siglo XVIII se realizaron indagaciones conceptuales que buscaban definir la nostalgia, como la teoría asociativa de la memoria y la teoría de las ideas complejas, esta última desarrollada por Locke y Hutcheson (Starobinski, 2012). Una de las más importantes fue la teoría acústica descrita por Rousseau en su *Dictionnaire de la musique*, que pone énfasis en la evocación del espacio perdido por medio del *signe*

memoratif. La otra teorización importante que ayudó a definir la nostalgia fue la propuesta por Kant en su obra *Antropologie*, según la cual no se desea el espacio de la juventud, sino la juventud misma, la propia infancia asociada a un mundo anterior (Starobinski, 2012). Con esta reorientación del objeto, de lo recuperable (el espacio) a lo irrecuperable (el tiempo), se despliega el espectro significativo de la nostalgia, oscilante entre enfermedad corporal y anhelo emocional (Clewell, 2013). A finales del siglo XVIII, esta concepción más precisa, que descansa sobre la idea de retorno en su orientación hacia el espacio o el tiempo, dará lugar a su uso metafórico (Bolzinger, 2007). Por esta razón, la nostalgia será representada por los primeros románticos como sensación de maravilla y de posibilidades ilimitadas (Clewell, 2013).

En el siglo XIX, la nostalgia se intensificó debido a la industrialización y la modernización, que incrementó el deseo por los sistemas del pasado, la continuidad, la cohesión social y la tradición. En tanto el progreso avanzaba en el siglo XIX, del mismo modo lo hacía la nostalgia por las comunidades perdidas (Cross, 2015).

Durante la primera mitad de este siglo, la nostalgia era considerada como una epidemia pública, basada en una sensación de pérdida no limitada a la historia personal. En este periodo se cobra consciencia de que el mal del país (*mal du pays*) es también una enfermedad de la era (*maladie du siècle*) (Boym, 2001).

Hacia la mitad del siglo XIX la nostalgia se vuelve política, esto es, la emoción individual se convierte en una política institucional y estatal. Según Boym (2001), la nostalgia es institucionalizada en museos y memoriales urbanos. Hacia el final del siglo XIX, esta tendencia de fijar el pasado se observa tanto en espacios públicos como en espacios privados. Un ejemplo de esto último era la casa de un burgués, que podía ser considerada como un pequeño museo. Asimismo, en este periodo ocurre un debate entre los defensores de la completa restauración del pasado y los que prefieren las reconstrucciones incompletas o fragmentarias del pasado, las que eran vistas como experiencias de reflexión del paso del tiempo (Boym, 2001).

Paradójicamente, la nostalgia invadía la vida y la sociedad, pero fue recibiendo connotaciones negativas (Boym, 2001). Incluso en 1870 la comunidad médica creyó que las nuevas formas de desplazamiento que habían establecido las condiciones del surgimiento de la nostalgia eran también las que habían permitido su erradicación como enfermedad (Clewell, 2013).

Finalmente, hacia finales del siglo XIX el término entró en desuso. Boym (2001) señala que una probable razón fue el carácter de concepto sincrético de la nostalgia, en un momento histórico donde las esferas de la existencia y la división del trabajo experimentaban un proceso de especialización. Por esta razón, en el discurso público la nostalgia aparecía como pasada de moda, en tanto que, en el discurso privado, como el de la psicología, era de interés otras patologías, como la histeria, la neurosis y la paranoia.

En síntesis, podemos decir que, a principios del siglo XIX, la nostalgia es una enfermedad atribuida a causas morales. A finales de este mismo siglo, con el progreso de la anatomía patológica, la nostalgia pierde importancia en la medicina (Starobinski, 2012). Cuando este debate sobre la condición y el diagnóstico médico de la nostalgia como enfermedad concluyó, su explicación metafórica se convirtió en su sentido dominante (Pickering & Keightley, 2006). Esto es, se impuso el sentido de la nostalgia como dislocación temporal (Angé & Berliner, 2015).

Durante el siglo XX, la presencia de la nostalgia se profundiza aún más en la sociedad occidental (Steiner, 2011). Así, en las décadas del sesenta y setenta, surge una cultura de la nostalgia en correlación al crecimiento de la media y la comercialización (Angé & Berliner, 2015). La nostalgia en este momento es reducida por la cultura popular a un elemento de estilo histórico. Esto es, importa más la experiencia de la historia que la historia misma y en ese sentido la recreación pasada es valiosa no por su fidelidad a los hechos sino por su autenticidad visual (Boym, 2001). Por este motivo, se produce una proliferación de objetos culturales que despiertan y curan la nostalgia, lo que da pie al uso comercial y político de este sentimiento hacia el último tercio del siglo XX.

Sin embargo, la nostalgia era referida en un sentido negativo. El único campo de la medicina donde seguía siendo empleado era la psiquiatría, sobre todo después de 1945 (Starobinski, 2012). La nostalgia había desaparecido de otros campos de la ciencia, permanecía en el uso corriente y en la poesía tenía un sentido peyorativo (Starobinski, 2012). Había sido banalizada y adoptada por el lenguaje popular, probablemente por ser una realidad evidente (Bolzinger, 2007). No obstante, la nostalgia cobra interés en la filosofía y las ciencias sociales en la década del setenta. En principio fue un concepto que sirvió para explicar la explosión de la cultura popular y la media, pues entendía que la nostalgia podía servir para manipular a las masas. Esta postura fue defendida por el postmodernismo. En un segundo momento se cuestionó esta visión negativa de la nostalgia y se establecieron las ideas base para el estudio posterior de este concepto como

concepto crítico. A este propósito fue fundamental el libro de Fred Davis *Yearning for Yesterday: A Sociology of Nostalgia* (1979).

En este recorrido histórico, planteamos tres momentos de la nostalgia que se corresponden con las fases de la modernidad. En el siglo XVIII hay una búsqueda por comprender y definir el mal que ha surgido en consonancia con los cambios sociales y económicos. En este siglo, comienza a percibirse que la nostalgia no solo es una enfermedad. En el siglo XIX hay una consciencia del cambio en la concepción del tiempo que permite entender que la nostalgia responde no solo a un estado sentimental sino a un estado de cosas dispuesto por la modernización. En este siglo, la nostalgia se divide entre una expresión como *weltanschauung* (visión de mundo) y como *realpolitik* (política) en correspondencia respectivamente con la modernidad estética y la modernidad histórica. Finalmente, en el siglo XX hay un rechazo y olvido de la nostalgia hasta la década del 70, cuando se produce una intensificación de este sentimiento (expresada como estilo y experiencia) y se entiende a la nostalgia como un fenómeno cultural. En este momento se convierte en objeto de estudio de las ciencias sociales y las humanidades.

2.2.2 Visión negativa. Debate

El surgimiento de los estudios sobre la nostalgia ocurre a finales de la década del 70 con el desarrollo del postmodernismo y la deconstrucción de los metadiscursos (Angé & Berliner, 2015). La tendencia más común de estos estudios era, en principio, mostrar una perspectiva negativa sobre la nostalgia, que era considerada una suerte de *bête noire* por críticos culturales, sociólogos e historiadores (Pickering & Keightley, 2006). Así, por ejemplo, la nostalgia era concebida en el mejor de los casos como un vuelo de la fantasía o, en el peor, como un esfuerzo por preservar las hegemonías de la historia (Clewel, 2013). Esta percepción insiste aún en la primera década del siglo XXI e incluso hasta nuestros días, ya que calificar de nostálgica a una obra podría valer la condena de su escritor (Su, 2005). Aún en las humanidades ser nostálgico es estar fuera de moda, ser reaccionario o xenofóbico (Su, 2005).

No obstante, existen estudios que han reconocido el lado positivo de la nostalgia, que plantean que este sentimiento nos hace más empáticos con otras personas y nos genera el deseo de pertenecer a un grupo social (Cross, 2015). Estas dos posturas hacia la nostalgia han sido motivo de un debate, que inició en la década de 1970 y continúa en buena medida hasta nuestros días. De este modo, podemos decir que los estudios sobre la

nostalgia se han orientado en dos direcciones, por dar cuenta del lado negativo o el lado positivo de este concepto: 1) la han reconocido como un factor de amnesia social o 2) la han postulado como esencial y útil para mantener identidades (Niemeyer, 2014). Haremos ciertas precisiones y críticas de la primera postura en torno a tres puntos que la sustentan: la amnesia social, la memoria contra la historia y la politización.

Una de las primeras observaciones sobre la nostalgia, desde que se convirtió en objeto de estudio, la caracterizó como una forma de amnesia social. Esta afirmación se sustenta en la idea de que la nostalgia niega la posibilidad de diálogo entre pasado y presente y, dado que una relación activa con el pasado es imposible, se suspende el conocimiento y la imaginación histórica (Pickering & Keightley, 2006). El postmodernismo ha sido el baluarte de esta postura al señalar que la nostalgia limita la consciencia histórica y causa una pérdida de la memoria y la historicidad. Un caso de esto es lo que Cross (2015) llama nostalgia consumida, que puede acentuar la memoria distorsionada e interrumpir los beneficios potenciales de la rememoración.

Otra observación negativa sobre la nostalgia descansa sobre la cuestionable oposición entre la memoria y la historia. Según esta idea la nostalgia está asociada a la primera porque imagina un pasado del que excluye su diversidad y sus aspectos negativos (Angé & Berliner, 2015). En ese sentido, la nostalgia apoyada en la memoria solo podría concebir representaciones inauténticas y esencialistas (Su, 2005). Así, con esta afirmación no solo se da un sentido negativo a la nostalgia (negándole su participación en la historia), sino también a la memoria, a la que se piensa como restringida a evocar recuerdos o hechos del pasado inexactos o simplemente falsos.

Debemos cuestionar la oposición dicotómica entre historia y memoria, la distinción convencional de que la historia es una práctica crítica y la memoria un anhelo nostálgico sensual (Pickering & Keightley, 2006). En su breve reflexión sobre la memoria, Niemeyer (2014) señala tres sentidos que ayudan a repensarla y definirla más allá de la distinción convencional: 1) la memoria es un tipo de historia, 2) es un objeto de la historia y 3) es una alternativa al discurso histórico. Esto permite reconocer que la historia no es inmune a la memoria y que la memoria no se reduce a una visión desfigurada del pasado (Pickering & Keightley, 2006). Por su parte, la nostalgia participa de diversas orientaciones y compromisos con el pasado. La distinción que proponen los estudios recientes es que la nostalgia es una suerte de puente entre la historia y la memoria, una zona de crepúsculo entre estos dos campos (Walder, 2011). Esta nueva

propuesta nos permite reconocer que la nostalgia mantiene una relación significativa con el pasado, pues pone en una relación dialéctica pasado y presente.

La última observación negativa sobre la nostalgia que quisiéramos discutir es su politización. Esta idea ha resaltado que la nostalgia tiende a defender una política conservadora, a inclinarse por una verdad y una tradición (Walder, 2011). Las causas de esta percepción sobre la nostalgia radican en el uso del pasado como estilo por la cultura popular y la interpretación que hizo el postmodernismo de la media. Estos dos casos demostraban que la nostalgia podía ser usada con propósitos políticos y comerciales, que a través de este sentimiento se podía persuadir y regir sobre la conducta de los consumidores. No obstante, debemos señalar que la nostalgia se expresa en una heterogeneidad de prácticas, que pueden tener significados políticos tanto reaccionarios como progresivos (Angé & Berliner, 2015). De este modo, notamos que, en ciertos casos, la nostalgia ofrece una posición estratégica para múltiples contestaciones políticas, no necesariamente conservadoras (Clewel, 2013).

2.2.3 Reconfiguración del sentido

El siglo XXI en la historia de la nostalgia se caracteriza por plantear la empresa de reconfigurar su sentido, de entenderla como un sentimiento de época y como concepto crítico del fenómeno. Esto ha ocurrido por dos razones. La primera es el reconocimiento de que vivimos en la efervescencia de este sentimiento, de que la nostalgia moldea nuestras vidas (Salmose, 2019). La segunda razón es la necesidad de explicarnos los distintos usos y sentidos de la nostalgia en el mundo contemporáneo, en ámbitos como la política, la literatura, la media, entre otros. El problema frente a esta búsqueda de reformular este concepto es la escasez y la deficiencia de los estudios sobre la nostalgia. A este propósito plantearé una tentativa de definición, partiendo de discernir que la nostalgia no es solo un deseo por regresar a un estado o pasado idealizado, sino también el deseo por reconocer aspectos del pasado como fundamento para renovar y satisfacer el futuro (Pickering & Keightley, 2006).

2.2.3.1 Consideraciones

Refiriéndonos a la nostalgia como sentimiento de época debemos establecer tres consideraciones. La primera en cuanto a su nacimiento. La nostalgia surge como fenómeno en un momento histórico, finales del siglo XVIII, donde la concepción del espacio y tiempo atraviesan cambios radicales. En términos de Koselleck (en su libro

Futures Past de 1985), el espacio de experiencia deja de coincidir con el horizonte de expectativas. El paradigma del tiempo se seculariza y separa de una visión cosmológica, esto es, ya no está personificada por la figura de Dios y se hace más relevante la división en temporalidades (Boym, 2001). Por ello, surge la consciencia de que el tiempo es irrecuperable e irreversible. En un primer momento, esto permite una experiencia del tiempo más individual y creativa, en buena medida gracias a las ideas de revolución y progreso. En un momento posterior, esta nueva concepción del espacio y el tiempo se interioriza e intensifica el sentimiento nostálgico.

La segunda consideración es que el fenómeno de la nostalgia es uno de los rasgos de la modernidad, por cuanto ha motivado el desarrollo histórico y cultural (Steiner, 2011). Asimismo, es su fundamento porque se presenta muchas veces como el polo de oposición y equilibrio a la creencia en el progreso. Es una forma de compensación ante la pérdida de fe en el futuro y de continuidad frente a la cultura y sociedad que desaparece por la modernización (Pickering & Keightley, 2006).

La tercera consideración está referida a las razones de su incremento en determinados momentos de la modernidad, por lo cual debe entenderse que se manifiesta según condiciones particulares (hablamos entonces de nostalgias, no de una nostalgia). Así, debemos reconocer que la nostalgia se intensifica en periodos de aceleración histórica como una reacción de rechazo del presente y de búsqueda de continuidad (Pickering & Keightley, 2006). En ese sentido, existen ciertas condiciones sociohistóricas para la proliferación de la nostalgia: 1) que la concepción del tiempo sea lineal, no cíclica; 2) que prevalezca un sentido de deficiencia del presente (a nivel nacional, social o personal); y, 3) que los objetos, representaciones e imágenes del pasado estén disponibles (Hemmings, 2008; Walder, 2011).

De este modo, podemos reconocer varios momentos de la modernidad en los que la nostalgia se ha intensificado, manifestándose en cada caso en su particularidad. El primer Romanticismo, durante el cual se exaltaba lo incompleto, la ruina, no una recreación total de un pasado paradisiaco (Boym, 2001). Durante las guerras mundiales y después de estas, cuando la nostalgia ofrecía posibilidades de adaptación en una sociedad fragmentada (Hemmings, 2008). En el despliegue del vanguardismo, que pone en primer plano las virtudes del pasado y su potencial transformador, la insatisfacción con el presente, el desarraigo y la experiencia de la guerra (Hemmings, 2008). Finalmente, reconocemos una intensificación de la nostalgia en el siglo XXI, en la tendencia a la

glorificación de estéticas y objetos del pasado en la media y la cultura, ya sea como moda o estilo (Niemeyer, 2014; Angé & Berliner, 2015).

Por otra parte, en cuanto a la nostalgia como concepto crítico del fenómeno debemos establecer tres consideraciones. La primera reconoce que existen dos orientaciones en los estudios sobre la nostalgia: la médica y la cultural, las cuales deben ser cuestionadas en cuanto planteen una visión monolítica. Así, por ejemplo, desde la psiquiatría se concibió a la nostalgia como una reacción causada por la falta de adaptación de un individuo a una nueva sociedad (Starobinski, 2012). Desde los estudios culturales, por otro lado, se ha insistido en varios casos en que la nostalgia es una forma de conservadurismo regresivo (Clewel, 2013). Sea como enfermedad o como concepto, la nostalgia debe ser comprendida en su complejidad.

La segunda consideración resalta la necesidad de reconocer el lado positivo y el lado negativo de la nostalgia. La crítica a los estudios que otorgan un sentido peyorativo o completamente negativo a la nostalgia no puede recaer en el polo opuesto, en su exaltación. Reconocemos que existen dos posibilidades extremas a las que conduce la nostalgia y entre las que esta oscila: o bien la representación de un presente negativo y un pasado positivo, o bien la representación de relaciones inciertas y disputadas entre pasado y presente. La primera niega el rol del pasado en el presente, en tanto que la última permite un diálogo entre estas dos temporalidades (Pickering & Keightley, 2006). La construcción del sentido histórico, mediada por la nostalgia, se produce de las dos maneras.

La tercera y última consideración contempla que la nostalgia como concepto crítico está sujeta a cada campo específico del conocimiento. La lectura más plausible sobre la nostalgia descansa sobre la idea de que esta permite una interacción dialéctica y productiva de las temporalidades (Hemmings, 2008). No obstante, su realización y expresión particular, por ejemplo, en un discurso literario y en un fenómeno sociológico difieren. Recordemos que la nostalgia no está determinada por las masas o las industrias culturales y que no puede ser concebida como el otro negativo de la historia. Pero también, y sobre todo, que no se reduce a una definición unitaria, puesto que sus múltiples sentidos se basan en una especificidad histórica y cultural (Pickering & Keightley, 2006). Esto es, la nostalgia es un fenómeno mosaico que debe ser comprendido en su particularidad (Niemeyer, 2014). Por esta razón, para su empleo como concepto crítico, en nuestro caso en la literatura, debe establecerse un marco teórico.

2.2.3.2 Definición como sentimiento de época o desde quien la siente

Definir a la nostalgia como sentimiento de época conlleva reconocer que es una condición moderna o síntoma de la era que se caracteriza, desde la postura de quien la experimenta, fundamentalmente, por inducir a un estado de reflexión en la experiencia de la nostalgia o a un estado de reflexión sobre la misma nostalgia (Walder, 2011; Niemeyer, 2014). Esto quiere decir en otras palabras, que puede conducir a pensar y elaborar una reflexión crítica sin ser consciente de que esta está mediada por la nostalgia o, por el contrario, que la crítica surge a partir de la consciencia de que se experimenta la nostalgia. Esto permite hablar de dos posturas críticas que se caracterizan de manera distinta y entre las que normalmente transita un sujeto nostálgico (Bolzinger, 2007; Walder, 2011). Seguimos a Walder (2011) para este desarrollo. La primera es la postura del espectador y revela una consciencia estética, en tanto que la segunda es la postura del actor que manifiesta una consciencia histórica.

La primera postura se caracteriza por ser la manifestación de un sentimiento causado por la necesidad de un sentido de pertenencia. Desde ella, se mantiene una relación positiva y negativa con el pasado. Asimismo, debemos saber que está orientada por la sentimentalidad y la selectividad (Su, 2005; Niemeyer, 2014). Esta postura se entiende como el acto de un discurso, el intento inconsciente de construir un pasado y recuperar un futuro.

La segunda postura se caracteriza por ser la construcción negociada en respuesta a la pérdida del sentido de pertenencia. Así, desde esta postura, se establece una relación de temporalidades que permite la negociación entre pasado y presente, e igualmente futuro. Es por ello que está conectada a la práctica histórica y pone en primer plano la relación dialéctica entre memoria e historia (Pickering & Keightley, 2006). Debemos reconocer que ayuda a adaptarse al articular particularidades culturales y permite imaginar un futuro más justo (Pickering & Keightley, 2006). Esta postura se entiende como un acto retórico, el intento consciente de comprender el presente en relación al pasado y construir una alternativa temporal futura.

La preferencia por una postura o la transición de una a otra revela una visión de mundo. En ese sentido, creemos que la experiencia de la nostalgia, su manifestación o construcción, expresa un modernismo, una visión crítica, en mayor o menor medida, sobre la modernidad como época. De este modo, la postura nostálgica del espectador y la

postura del actor, o bien describen un modernismo que tiende a rechazar la modernización (la modernidad estética) o bien construyen un modernismo que tiende a aceptarla (la modernidad histórica). Del mismo modo, debemos considerar una postura en la que confluyen ambas, puesto que sabemos que esta visión no siempre es polarizada y que la consciencia estética como la consciencia histórica están contenidas en los modernismos expresados por la nostalgia, como señala Walder (2011).

2.2.3.3 Definición como concepto crítico del fenómeno o desde quien la estudia

Definir a la nostalgia como concepto crítico del fenómeno significa afrontar la dificultad de sintetizar rasgos fundamentales y comunes a distintas formas nostálgicas. Recordemos que la definición de la nostalgia que se constituye en el siglo XVIII, el sentimiento de dolor y lástima no únicamente por el espacio sino también por el tiempo perdido, es su sentido fundamental (Salmose, 2019). Sin embargo, desde que fue tomado como un objeto de estudio, la nostalgia se convirtió en una noción cajón de sastre para referir los discursos y prácticas de la memoria, al punto que muchas veces resulta necesario repensarlo y distinguirlo de formas no nostálgicas. Esto porque ha ocurrido una práctica que Angé y Berliner (2015) llaman nostalgificación, es decir, reconocer este sentimiento o fenómeno en todas partes, descuidando o simplemente no considerando un sentido determinado de la nostalgia.

La principal razón de esta tendencia, una que suele mencionarse constantemente en estudios recientes, es su ambigüedad y complejidad (Salmose, 2019). Esto ha llevado a una indefinición y precariedad en los estudios sobre la nostalgia. Por esta razón, en las consideraciones planteadas contemplamos que la nostalgia se define en su particularidad. Al respecto, Pickering y Keightley (2006) señalan que la nostalgia no es una sola porque los conceptos que la definen, a saber, la pérdida, la carencia y el anhelo, no son una condición singular o absoluta en la modernidad. Es decir, sus sentidos se definen según el momento histórico, social y cultural; del mismo modo y por este motivo también lo hace la nostalgia.

Por lo dicho, la definición que ofreceremos de la nostalgia como concepto crítico del fenómeno es solo una propuesta, basada en el planteamiento de Salmose. Señalado esto, definimos a la nostalgia como una experiencia, lo que permite comprender que esta es tanto una configuración sentimental como un proceso (Salmose, 2019). Esta definición es confirmada por la revisión histórica que realizamos y que expone el doble carácter de

la nostalgia, el de patología y pathos. Una característica fundamental, piedra de toque de esta experiencia, es que la nostalgia siempre descansa sobre la idea de retorno (Bolzinger, 2007). Por el lado de la patología, el retorno debe ser deseado a la vez que irrealizable y, por el lado del pathos, este puede ser imaginado retrospectiva o prospectivamente, o incluso en el ahora.

De este modo, la nostalgia se comprende en dos niveles, como un estado mental, pasión-afección, y como una expresión cultural, melancolía-utopía. El primer nivel da cuenta de la fluctuación de la nostalgia entre dos esferas emocionales, entre la felicidad y la tristeza de un sujeto (Salmoose, 2019). Esta que puede ser una pasión se convierte en una afección cuando conlleva una fascinación pasiva y febril, por la idealización del espacio tiempo perdido (Bolzinger, 2007). Asimismo, esto que ha sido perdido no es un pasado tal como fue, sino un “pasado” que se adecúa a las tensiones que vive el nostálgico (Hemmings, 2008).

Por otro lado, el segundo nivel de la nostalgia se revela en las reacciones melancólicas y los anhelos utópicos de una expresión cultural. Esta se plantea como una visión de mundo, una manera de vivir, imaginar, explotar o reinventar el pasado, el presente y el futuro (Niemeyer, 2014). Una manera de dar sentido en el mundo, de encontrar una verdad (Walder, 2011). Un camino para definir la identidad individual y la identidad colectiva (Angé & Berliner, 2015). En este nivel de la nostalgia es posible una relación e interacción dinámica de las temporalidades, una negociación entre pasado, presente y futuro.

Esta distinción de la nostalgia como experiencia en dos niveles y de las implicancias que cada una de estas dos contiene, permite considerar tanto el sentimiento y el fenómeno, la manera en cómo la nostalgia se experimenta (manifiesta en términos del espectador) y en cómo se expresa (construye en términos del actor). Las contradicciones o la coherencia entre estos niveles pueden ser reconocidas y exploradas en las manifestaciones de la cultura, con las determinaciones contextuales y teóricas de cada caso, con la finalidad de explicarlas o darles un nuevo enfoque. Así, la fuerza de este concepto crítico del fenómeno radica en su capacidad para entender ciertas cuestiones contemporáneas o acontecimientos pasados, en las que la nostalgia representa un rol importante, evidente o encubierto.

2.2.3.4 Potencial crítico

Siguiendo a Su (2005), podemos hablar del potencial crítico de la nostalgia. El rasgo más básico de la nostalgia, a este respecto, es su capacidad de reacción frente a un conjunto particular de fuerzas culturales, políticas y económicas. En tal sentido, reconocemos su capacidad de amoldarse y responder a determinados cambios históricos y la entendemos como una forma de resistencia frente a una situación en la que se carece de poder. Por esta razón, la nostalgia puede suponer un rechazo consciente a la lógica de la modernidad. Por otro lado, reconocemos que la nostalgia permite reinterpretar el presente en relación a un pasado inaccesible o perdido, así como desarrollar ideales éticos y crear alternativas reales proyectadas a futuro.

Por otra parte, concretamente, la nostalgia como concepto crítico nos permite problematizar nuestra relación con el pasado, cuestionar críticamente y renovar relaciones con esta temporalidad, e interrogarnos incluso por qué recordar, y cuándo y dónde debemos olvidar (Cross, 2015). Pero también la nostalgia nos permite problematizar las representaciones del pasado, verlas como construcciones sujetas a imperativos específicos. Esto es, distinguir usos positivos y negativos del pasado, en discursos tanto de la historia académica como de la historia popular (Pickering & Keightley, 2006).

En ese sentido, la nostalgia desafía nuestro entendimiento de un movimiento cultural como el vanguardismo, en el que el imperativo parece ser rechazar el pasado y mirar el futuro. Sabemos, no obstante, que esta postura polarizada no es exacta, pues en muchos casos la nostalgia hace presencia en las prácticas textuales vanguardistas para criticar y reflexionar sobre la sociedad, la modernización o el sujeto fragmentado (Clewell, 2013). De este modo, la nostalgia como concepto crítico en nuestra cotidianeidad y en el tratamiento de una cuestión específica está muchas veces motivando la exploración imaginativa (Su, 2005). Nos impulsa a diagnosticar el presente con ayuda del pasado y nos permite articular alternativas que superen las fallas que revela ese diagnóstico en una proyección futura.

2.2.3.5 Representaciones literarias. Memoria colectiva y memoria individual

La necesidad intrínseca que conlleva la nostalgia de suplir el sentido de pertenencia la vincula a la memoria colectiva y la memoria individual. La nostalgia, en ese sentido, ha sido estudiada para entender cómo se crean las memorias en un espacio sociocultural determinado (Pickering & Keightley, 2006). Debemos saber que una fisura

en la memoria colectiva o una desconexión entre esta y la memoria individual es motivo de nostalgia (Anastasio et al., 2012). Frente a esto nace la necesidad de recordar o crear narrativas personales o comunes que nos permitan lidiar con la sensación de pérdida. El punto por reconocer es que estas narrativas de la memoria se convierten en ficciones literarias, que pueden cuestionarse por el valor de sus representaciones del pasado, esto es, si son esencialistas, inauténticas o conservadoras (Su, 2005; Walder, 2011).

Ahora bien, este problema de la representación literaria descansa sobre la inclinación ética o narcisista de la nostalgia (Walder, 2011). La primera ofrece una visión reflexiva y creativa sobre el pasado, a diferencia de la segunda, que más bien presenta una visión conservadora. Una representación original saca provecho de una y otra, y la visión que presenta demuestra un equilibrio entre la memoria colectiva y la memoria individual (Walder, 2011). Por el contrario, cuando en las representaciones se pone en primer plano una sobre otra, la memoria individual sobre la colectiva, por ejemplo, ocurre una tensión que da origen a una visión menos dialogante con la realidad. Diríamos en términos de Berman (1989) que una visión como esta puede ser considerada un modernismo del siglo XX, por ser menos capaz de ofrecer una propuesta alternativa a una realidad en crisis.

2.2.3.6 Estudios literarios

La nostalgia como concepto crítico para analizar e interpretar las representaciones pasadas en la literatura carece de un marco metodológico. Así, cuando nos referimos a las representaciones enfocamos nuestra mirada en el contenido de la obra literaria, mas no en otros factores y dimensiones de la literatura que también están comprometidas por la nostalgia. En ese sentido, algunos estudios literarios han realizado aproximaciones a la nostalgia en la novela, la tragedia y la poesía, proponiendo una distinción de la nostalgia en las dimensiones de la obra literaria según su género. Estos estudios se centran en distintas épocas literarias.

En el caso de la novela, Su (2005) estudia la literatura inglesa postcolonial del último tercio del siglo XX. Este crítico analiza el contenido, la representación del pasado, de la cual se propone discernir su valor más allá de la inautenticidad y el esencialismo. Su mayor preocupación es observar la ética detrás de las visiones de mundo que cada una de estas representan, es decir, los modelos de conducta que por medio de la nostalgia se van construyendo en las novelas.

En el caso de la tragedia, Meltzer (2006) estudia la literatura clásica antigua, puntualmente, las tragedias de Eurípides. Este crítico contempla tanto la expresión como el contenido. Explica que la nostalgia en las tragedias puede ser explícita o implícita y que puede determinar su estructura (expresión), un estado de ánimo invasivo, o puede ser un elemento de la trama (contenido), motivo de un discurso individual. Asimismo, señala que el deseo nostálgico en las tragedias es múltiple, esto es, hay muchos “pasados” que se revelan en el afán por el contexto cultural anterior, el retorno al hogar y el reencuentro con la madre.

En el caso de la poesía, el libro editado por Clewell (2013), que recopila una serie de estudios sobre el movimiento del *modernism* anglosajón. Estos estudios son organizados según la nostalgia se reconozca en la expresión o el contenido. En cuanto a lo primero, se observa la estética como una forma de recuperar un sentido histórico. En relación al contenido, se considera a la nostalgia en su sentido de *algia*, síntoma de insatisfacción personal, y su sentido de *nostos*, lugar parcialmente recordado y parcialmente imaginado.

La distinción de la nostalgia en las obras literarias en el plano de la expresión y el plano del contenido es sumamente valiosa, porque permite mostrar en profundidad los alcances de este sentimiento. A esto se suma que en estos estudios literarios se realiza una contextualización que delimita la particularidad de la nostalgia a la que se están refiriendo, pues la nostalgia del *modernism* no es la misma que las nostalgias postcoloniales. Sin embargo, en estos casos la nostalgia es un concepto crítico que sigue siendo pensado para todo discurso, ya que esta misma distinción entre expresión y contenido puede ser usada para analizar e interpretar una película o un cartel publicitario. Hace falta, en ese sentido, precisar este concepto crítico en el caso del discurso literario. Antes de avocarnos a este propósito, enfatizaremos dos puntos esenciales, la nostalgia moderna y la nostalgia en la poesía moderna.

2.2.4 Nostalgia moderna

¿Acaso es una redundancia hablar de nostalgia moderna? Por todo lo expuesto, podemos decir que la nostalgia es un sentimiento humano que se hace palabra cuando se convierte en un fenómeno cultural. Definitivamente existieron expresiones nostálgicas previas a su concepción. De hecho, es un lugar común en la tradición europea y en la poesía china y árabe (Boym, 2001). El caso más paradigmático de esto que decimos es la

Odisea. No obstante, reconocemos que existe una nostalgia moderna y una nostalgia no moderna. Esta última se puede percibir precisamente en el poema épico de Homero.

Así, es cierto que el sentimiento que experimenta Odiseo es el mismo que puede sentir un migrante o un soldado del siglo XXI. De este modo, Borges mencionaba que cuando Odiseo retornó a Ítaca sintió nostalgia por el hombre que fue antes de partir a Troya. Es decir, como también en la época moderna, el sentimiento es causado no solo por el deseo de retornar a un espacio geográfico sino también a un tiempo anterior. Sin embargo, la diferencia radica en la concepción del tiempo, en el sentido que la expresión nostálgica tiene en la cultura de Homero y en la nuestra. En su caso, una concepción circular del tiempo hace posible pensar en el retorno mítico del protagonista de su épica. En nuestro caso, que vivimos en una concepción del tiempo que no es ni lineal ni circular, sino secularizada y sucesiva, el retorno es concebido como imposible (Paz, 1990; Boym, 2001). La nostalgia moderna, en ese sentido, revela que el tiempo es irreversible e irre recuperable y que es imposible retornar a un absoluto (Steiner, 2011; Boym, 2001)

2.2.4.1 Nostalgia en la poesía moderna

La nostalgia se encuentra en el origen de la poesía moderna, en el Romanticismo, movimiento que contribuyó a definir (Starobinski, 2012). Hablamos, en ese sentido, de una nostalgia romántica, definida por ciertos rasgos: permite el particularismo del sentimiento, afirma el carácter perenne de desarraigo, exalta la otredad del ideal, postula un tiempo más allá de una concepción lineal y circular, y busca un estado estético único que eleve la sensibilidad (Boym, 2001). Entendemos que con el Romanticismo se inició la tradición de la nostalgia en la poesía, pero que desde entonces el sentido de su expresión ha cambiado. En ese sentido, hay que reconocer que la nostalgia en la poesía moderna se define en su especificidad.

De este modo, consideramos que para definir a la nostalgia en la poesía moderna debemos reconocerla en las tendencias del periodo y las particularidades de la obra que vamos a estudiar. Nosotros proponemos a la “expresión nostálgica” como todo brote de nostalgia que reconozcamos en un discurso literario. Así, haremos de nuestro objeto de análisis e interpretación a la expresión nostálgica de *Reinos* (1944) y *La torre de los alucinados* (1949). Asimismo, consideramos que esta se puede reconocer en cuatro dimensiones del discurso literario: el principio estructurador, la estructura, el contenido y la tradición (Sandberg, 2018). Con esto, superamos nuestra primera aproximación a la

nostalgia en la literatura (operativa a nuestra revisión de fuentes), que se basaba en la división general a todo discurso de plano de la expresión y plano del contenido. De este modo, estudiar la expresión nostálgica permitirá reconocer la manifestación y la construcción de la nostalgia en la poesía.

2.2.5 La “expresión nostálgica”

Hasta este momento hemos empleado numerosas denominaciones para referirnos a la nostalgia al punto de que, si no hacemos un breve repaso de lo planteado, lo que expondremos en este subtítulo parecerá un exceso, un despropósito. Entendemos que la nostalgia en la modernidad posee una doble naturaleza, es tanto patología como pathos. Por esta razón, desde su historia, se comprendió primero como sentimiento y luego como fenómeno cultural. Así, se reconocía al principio que la nostalgia era causada por la pérdida de un espacio, luego que también podía ser por la pérdida de un tiempo.

Ahora bien, cuando la nostalgia se convirtió en objeto de estudio hacia la década del setenta del siglo pasado, se le entendió según este doble carácter, como un sentimiento y como un proceso (Salmose, 2019). Por ello, cuando planteamos una definición como concepto crítico seguimos estas dos caras de la nostalgia. Así, según nuestra propuesta, desde la perspectiva de quien la estudia, debemos reconocer que es tanto un estado mental como una expresión cultural.

Por otra parte, mencionamos que la definición como sentimiento de época o desde la perspectiva de quien la siente, reconocemos dos posturas no excluyentes: la nostalgia cuando es una manifestación y cuando es una construcción. Muchas veces una postura reúne a estas dos, como en el caso de nuestros poemarios. Estas dos posturas señalan, en otros términos, que la nostalgia puede enunciarse, digamos, sobre todo de manera inconsciente, o que puede ser enunciada, sobre todo de forma consciente. De este modo, una pintura puede ser nostálgica o bien porque expresa este sentimiento o bien porque hace uso de este sentimiento con una intencionalidad, o, en un tercer caso, por estas dos razones.

Hemos hecho uso de estas denominaciones porque hemos comprendido a la nostalgia desde su historia, desde quien la estudia y desde quien la siente. Esta aclaración nos parece necesaria para lo que desarrollaremos a continuación. Señalamos que la “expresión nostálgica” comprende todo brote de nostalgia en el discurso literario, en el cual interviene en cuatro dimensiones: el principio estructurador, la estructura, el

contenido y la tradición. Vamos a describir cada una de estas dimensiones para entender en qué sentido estas se ven comprometidas por la nostalgia. Asimismo, esto nos parece lo novedoso y probablemente lo molesto para el lector, profundizaremos en estas dimensiones recurriendo a desarrollos teóricos que provienen del psicoanálisis, la psicología y la sociología, con la finalidad de delimitar y dar nombre a la nostalgia que se expresa en los planos del discurso literario mencionados.

Así, en cuanto a la dimensión de la estructura, la perspectiva psicoanalítica nos dará luces sobre los rasgos del sujeto nostálgico, el polo objetal y el polo narcisista de la nostalgia, y el planteamiento de su cura a través de la palabra. En relación al contenido, la perspectiva psicológica nos permitirá reconocer las fases de la nostalgia y su posibilidad de esta de expresarse dirigida no solo hacia el pasado, sino también hacia el presente y el futuro. Finalmente, respecto del principio estructurador y la tradición, la perspectiva sociológica nos mostrará las dos tendencias de expresión de la nostalgia en la cultura y la sociedad: la restaurativa y la reflexiva. Esto, en suma, es el despliegue de la “expresión nostálgica”, el marco teórico que proponemos para el estudio de la nostalgia en la literatura y, en particular, en la poesía.

2.2.5.1 Las dimensiones de la expresión nostálgica

Para empezar, señalemos que la nostalgia muchas veces se encuentra en el mismo proceso de la escritura literaria, cuando se recupera episodios de la memoria que luego se concretan en representaciones veraces o recreaciones imaginativas. Expliquemos las dimensiones de la expresión nostálgica. La primera de ellas es el principio estructurador, ubicado entre la obra literaria y el campo cultural en la que esta se escribe. Esta se concreta como una tendencia de la época o momento histórico cultural que mueve a la búsqueda de formas literarias pasadas para imitarlas o darles un nuevo sentido con una intencionalidad específica. Este principio estructurador orienta parcial o totalmente la construcción del discurso literario (Sandberg, 2018).

La segunda dimensión es la estructura de la obra literaria, en la que la nostalgia se desarrolla ya sea como trama dominante de su estructura o como momento emocional-sentimental de intensidad e incluso revelación. En otras palabras, la nostalgia puede ser el motivo global o el motivo episódico de una obra. Lo primero podemos reconocerlo en la *Odisea*, mientras que lo segundo en la *Iliada*, particularmente, cuando Agamenón les dice a los aqueos que la guerra ha terminado y estos recuerdan su hogar (Sandberg, 2018).

La tercera dimensión es el contenido de la obra literaria, en la que la nostalgia construye una temporalidad pasada con carga afectiva y sensorial, que se encuentra en interacción con otras temporalidades. El presente de la narración o poema desde el que se construyen estas temporalidades en oposición o interacción, se proyecta hacia el presente de los potenciales lectores (Sandberg, 2018). En tal sentido, con la lectura el espacio-tiempo pasado no solo se realiza en un presente indeterminado, sino que completa o vivifica este presente. El contenido del discurso literario nostálgico, por esta razón, puede evocar partes de nosotros o formaciones sociales que no experimentábamos (Sandberg, 2018).

Por último, la cuarta dimensión es la tradición de la obra literaria, cuando la nostalgia se concreta en las elecciones por una corriente literaria, estructura de otra obra o su estilo de narración, entre otras posibilidades. En estos casos, existe la intención de imitar o reinventar, directa o indirectamente. Un ejemplo es la colección de novelas titulada *Mi lucha* de Karl Ove Knausgård que sigue la tradición legada por *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust (Sandberg, 2018). Asimismo, señalemos dos puntos importantes sobre esta dimensión. En primer lugar, que ayuda a definir la poética de una obra. En segundo lugar, que se sustenta sobre un canon de obras y corrientes literarias nostálgicas; *Odisea* y *The Lost Paradise* es un ejemplo de lo primero, el Romanticismo de lo segundo.

Ahora bien, las cuatro dimensiones de la literatura que describimos, no siempre están comprometidas por la nostalgia. En ese sentido, cuando estudiemos la “expresión nostálgica”, debemos considerar estas excepciones. Del mismo modo, debemos saber que si la nostalgia compromete la estructura de un discurso literario necesariamente comprende también su contenido. Igualmente, si participa el principio estructurador también debe hacerlo la estructura y el contenido. Por último, podemos decir que la estructura y el contenido se corresponden propiamente con el discurso literario, mientras que el principio estructurador y la tradición median entre el campo cultural y la obra literaria.

2.2.5.2 Perspectiva psicoanalítica

El psicoanálisis entiende a la nostalgia como una tendencia constitutiva del psiquismo humano de regresar a lo perdido. Es concebida como otro polo de la memoria que se origina por un traumatismo, la ruptura entre un “estado anterior”, de carga positiva,

y un estado posterior, de carga negativa (Braunstein, 2011). Este “estado anterior” o “pasado” es puesto entre comillas porque es algo que nunca ocurrió, que nunca se tuvo (Braunstein, 2011). En ese sentido, lo perdido que se desea puede ser distintas cosas: un objeto, un sentimiento, la figura de la madre, el mismo pasado como todo. Nunca se podrá distinguir entre la verdad y la ficción de este pasado, porque este se reconstruye según el deseo (Bolzinger, 2007).

Braunstein (2011) señala dos vinculaciones de la nostalgia, con el amor y con los sentidos. La nostalgia está vinculada al amor ya sea por el objeto perdido o por la felicidad que daba este objeto, e incluso por el estado mismo de nostalgia, el traumatismo que la desencadenó. Así también, los cinco sentidos están al servicio del deseo de la nostalgia, pues favorecen la construcción de ese “pasado” que se ansia.

La nostalgia, decíamos, es una tendencia de la psique humana. Esta puede tomar dos orientaciones: 1) hacia el pasado como *Heimweh*, “origen de una realización alucinatoria del deseo” y 2) hacia el futuro como *Sehnsucht*, “imaginando en una realidad por venir el cumplimiento del deseo” (Braunstein, 2011). Son dos polos contrarios: la melancolía (refugio en el pasado) y la manía (rechazo de la realidad), extremos que conducen a realidades fantasmáticas de lo que “todo está perdido” o “todo puede lograrse” (Braunstein, 2011).

La comprensión de la nostalgia se limita a la primera orientación, el *Heimweh*, que se puede manifestar como el deseo por un padre comprensivo (lo simbólico), los valores de justicia y amor, o por retornar a la madre (lo real), el estado antes del lenguaje (Braunstein, 2011). Por otro lado, el *Sehnsucht* escapa a la nostalgia, rompe con la pasividad que esta impone para anhelar la transformación del mundo y el futuro (Bolzinger, 2007; Braunstein, 2011). *Heimweh* como *Sehnsucht* son tendencias que se confunden en la mente e incluso llegan a formar un compromiso (Braunstein, 2011).

Desde la perspectiva del psicoanálisis, no obstante, la nostalgia concluye cuando comienza el anhelo. Así, por ejemplo, propuestas como la de Jankelévitch (expuesta en 1974) de la nostalgia como *Heimsehnsucht*, fijada a la pasión de cambiar, a la búsqueda de un ideal inalcanzable, son descartadas. Por otro lado, esto no impide que se consideren expresiones prácticas para señalar la relación interdependiente entre *Heimweh* y *Sehnsucht*, como la expresión nostalgia del futuro, que señala el deseo tanto por la posibilidad futura pasada, lo que pudo ser, como la posibilidad futura real, lo que puede

ser. El psicoanálisis entonces no se restringe a reconocer la nostalgia solo en del psiquismo humano, pues la ha referido tanto como condición humana como condición moderna (Braunstein, 2011).

Por otra parte, el sujeto nostálgico es caracterizado por experimentar su estado como un tormento silencioso, disimulado o ignorado. Incluso experimenta su nostalgia como un secreto vergonzoso (Bolzinger, 2007). Este se mantiene en una relación de incertidumbre consigo mismo; se muestra partido, contradictorio, dividido. Asimismo, el sujeto nostálgico manifiesta una actitud de resistencia a su estado, se dispone a un constante enfrentamiento que, sin embargo, puede absorber su dinamismo físico y moral y hacer más honda su fragmentación (Bolzinger, 2007).

La lucha que mantiene el sujeto nostálgico, con la vergüenza por su estado y con su propio estado emocional, termina cuando este cede a la idealización cegada del objeto de su deseo. En ese punto, su pasión se convierte en afección. Entra en una completa pasividad y es consumido por una sensación voluptuosa, la pasión sin objeto, que quiere sostener hasta el final, incluso hasta la muerte (Bolzinger, 2007).

De este modo, en el primer caso podemos hablar de normalidad, mientras que, en el segundo, de patología. Sabemos que dos condiciones son necesarias para el surgimiento de la nostalgia: que el retorno sea deseado y que sea considerado irrealizable. En ese sentido, debemos entender que la cura para estos estados de nostalgia es el “retorno”, un retorno que siempre será realizado de forma incompleta. La cura del primer sujeto nostálgico puede orientarse más por la recuperación del objeto, como ocurre en el caso de un exiliado que realiza un rito importante de su cultura para sentirse más cercano a su patria. La cura del segundo sujeto nostálgico, en cambio, dado que la idealización de su objeto de deseo ha generado una escisión entre un presente indeseable y una ficción ideal que se ha prolongado a él, debe orientarse más al reencuentro consigo mismo y la restitución de su yo fragmentado (Bolzinger, 2007). Esto no quiere decir necesariamente que la cura del primero, el objeto, no sirva al segundo, o que la búsqueda del yo del segundo no sea valiosa para el primero.

Por este motivo, el reconocimiento de que el sujeto nostálgico experimenta su estado ya sea como una pasión o como una afección, lleva a Bolzinger (2007) a proponer una doble lectura analítica de la nostalgia, según se ponga el acento sobre la relación con el objeto o la implicación narcisista. Por un lado, la vertiente objetual señalaría a la

nostalgia como el dolor de haber dejado a la “patria” (nostos). El tratamiento es la restitución del objeto perdido. Por otro lado, la vertiente narcisista explicaría a la nostalgia como una lesión identitaria, una vacilación del ser amenazado por la fatiga de vivir y la anticipación de la muerte (algia). El tratamiento, en este caso, consiste en restituir la continuidad de la identidad amenazada (Bolzinger, 2007).

Asimismo, Bolzinger (2007) señala que el polo narcisista es más decisivo que el polo objetal en el registro de la nostalgia. Siguiendo sus planteamientos, el origen de la nostalgia no descansaría sobre lo imaginario, sino sobre lo simbólico. Así, no se pone en juego el yo ideal sino el ideal del yo, no es por la pérdida de un bien que surge la nostalgia, sino por la ruptura de un vínculo. Por esta razón, el retorno hacia el pasado es una promesa que nunca se sostiene, a diferencia del retorno hacia sí, que tiene la virtud de curar la desilusión (Bolzinger, 2007). En ese sentido, podemos decir que la nostalgia siempre supone una discontinuidad en el yo del sujeto que la sufre.

Con base en estas observaciones, Bolzinger (2007) propone que el diagnóstico de la nostalgia debe desviar la mirada de las elaboraciones de paraísos perdidos hacia la voz del desasosiego, la lesión del sujeto que se encuentra detrás. Por esta razón, la cura a la nostalgia que propone consiste en penetrar en el discurso pasional circular que insiste en una imagen de pasado que se desea, para que el sujeto nostálgico vuelva a contar las cosas con detalle, esto es, reactualice episodios de la memoria, los traiga al presente para que los vuelva a vivir, sin ser consciente de ello. En este proceso se produce la cura, pues se crea un tiempo propio y cíclico que permite la continuidad del sí mismo y su diferenciación de lo demás.

2.2.5.3 Perspectiva psicológica

La psicología comprende a la nostalgia como una pasión, perturbación del estado de ánimo, que oscila entre la emoción y el sentimiento (Salmose, 2019; Wilson, 2020). La diferencia entre estos polos extremos de la nostalgia como emoción y sentimiento está determinada por la reflexión. Esto es, puede ser una pasión intensa o débil, puede bloquear la razón o estimularla.

Asimismo, la nostalgia fluctúa entre dos estados de ánimo opuestos, que se alternan y son dominantes en ciertos momentos: la felicidad y la tristeza. Así, en algunos casos, la nostalgia causa un placer que incita a volver a experimentarla. En otros casos, la nostalgia produce dolor ante lo que no volverá o lo que se desea (Salmose, 2019).

Por otro lado, la nostalgia se puede experimentar según cuatro fases (Salmose, 2019). La primera sería la fase motivacional, en la que la voluntad cognitiva o el estímulo sensorial, del recuerdo o la rememoración, desencadena la nostalgia. La segunda fase, en un primer momento, expresaría la felicidad por la imagen pasada y, en un segundo momento, la tristeza, por la revelación de la imposibilidad de recuperar este tiempo deseado. La tercera fase sería la introspectiva y reflexiva, dominada por la tristeza y la melancolía. La cuarta fase, por último, manifestaría un estado de ánimo que es resultado de la combinación de la felicidad y la tristeza, lo que se ha reconocido como “bittersweet”. No obstante, esta es una propuesta; el orden de estas fases puede ser otro y la complejidad de cada una puede ser mayor (Salmose, 2019).

Por otra parte, desde la perspectiva psicológica, la nostalgia se ubica entre la experiencia del individuo y la sociedad, es decir, entre la manifestación sentimental y la construcción cultural que resulta de este. Por este motivo, se señala entre sus beneficios tanto el incremento del optimismo, la inspiración y la creatividad, como el hecho de que la nostalgia facilite la cohesión y el correcto comportamiento social (Wilson, 2020). En ese sentido, el “pasado” al que se desea retornar no solo es entendido en su particularidad real sino también en sus elementos y valores que pueden proyectarse a un mundo posible en el ahora o el porvenir. Esta concepción de la nostalgia permite entenderla como retrospectiva y prospectiva; contempla la posibilidad de considerar el espacio-tiempo deseado como situado tanto en el pasado y el futuro, así como también en el presente.

Podemos definir la nostalgia del pasado según tres consideraciones. En primer lugar, se dirige a un estado anterior que puede ser deseado o bien en su totalidad o bien por una cosa en particular, ya sea un sentimiento, una rutina, existen infinidad de posibilidades. De este modo, en el primer caso, podemos sentir nostalgia por una etapa de nuestra vida como la niñez o, en el segundo caso, por los juegos de los fines de semana cuando éramos niños.

En segunda instancia, la nostalgia del pasado puede ser estable o dinámica, es decir, estos estados anteriores pueden constituirse de un recuerdo o de múltiples recuerdos, podemos desear un pasado o muchos pasados (Salmose, 2019). En tercer y último lugar, estos estados anteriores pueden provenir de un pasado biográfico, la memoria individual, o de experiencias pasadas comunes, el pasado de la memoria colectiva. Sobre esto último, en el primer caso, podemos desear volver a vivir una

experiencia única de nuestra vida o, en el segundo caso, podemos desear volver a ver un programa de televisión de nuestra infancia porque también era preferida por otros niños.

Por otra parte, para definir a la nostalgia del presente debemos tener en cuenta tres consideraciones. La primera es que surge por la sensación de estar suspendido entre el modo en el que experimentamos una situación y la habilidad para procesar significativamente esta experiencia; en otros términos, se origina cuando el presente se nos escurre de las manos, sin que seamos capaces de comprenderlo, porque se vuelve inmediatamente pasado (Salmose, 2019).

La segunda consideración es que el valor primordial que persigue esta nostalgia es la estabilidad, pues está en un constante intento de aprehender y construir un estado de cosas permanente. La tercera y última consideración es que resulta beneficiosa cuando deja de confundir el presente con el pasado y el futuro. De este modo, la nostalgia del presente puede distinguir las temporalidades porque en comparación con estas el presente resulta más favorable o placentero. Así, imaginar un pasado traumático puede despertar una nostalgia por el presente, de igual manera, imaginar la vejez es motivo de nostalgia del presente para un joven (Salmose, 2019).

Finalmente, la nostalgia del futuro se dirige a crear una relación de continuidad entre el pasado y el futuro de la identidad individual y colectiva. Dos teorías de la psicología permiten entender mejor en que consiste esta nostalgia: la teoría de los posible yo y la teoría de la continuidad de la identidad (Wilson, 2020). La primera explica que los yo posibles que imaginamos, tanto positivos como negativos, forman con su realización o frustración nuestra identidad. Estos se originan con la creación de narrativas, esto es, escenarios potenciales que van modificando nuestra identidad presente y nuestras identidades posibles, en tanto se concretan o no en la realidad (Wilson, 2020). Así, por ejemplo, deseamos ser músicos y nos ponemos como meta principal conocer la teoría musical, pero en el camino hacia la realización de este posible nosotros, descubrimos nuestra incapacidad para conocer las escalas y construimos otro posible yo. Bien por el contrario, conseguimos conocer la teoría musical, pero nos desinteresamos de la meta final, porque descubrimos nuestra verdadera vocación.

La segunda teoría explica que la proyección personal de los yo requiere de la construcción de otros posible yo. Esto es, nuestros escenarios posibles no están vacíos de la participación de otros (Wilson, 2020). De manera personal, podemos pensar en las

dificultades de un amigo para conseguir sus propósitos. De manera general, en el mundo que habitarán las futuras generaciones. Podemos crear escenarios posibles sobre el posible yo de un familiar muerto o del resto respecto a nosotros. En este último caso, la imagen del resto sobre nosotros puede servirnos como medio de validación o de soporte para lo que deseamos ser. En suma, en estas construcciones de posibles yo y posibles otros yo se desarrolla la nostalgia del futuro, pues esta propicia imaginar la continuidad y la comunión de la identidad individual y la identidad colectiva pasadas en un escenario futuro (Wilson, 2020).

2.2.5.4 Perspectiva sociológica

La sociología concibe a la nostalgia como una reacción a la discontinuidad en la vida causada por la modernización. La nostalgia, en ese sentido, se ofrece como una salida para dotar de continuidad y sentido a la existencia humana. Esta resignificación del vacío moderno, se ha comprendido, toma dos caminos, o bien se expresa como una nostalgia restaurativa o bien como una nostalgia reflexiva. En el primer caso, como política que impone prácticas nacionales para mantener la cohesión social. En el segundo caso, como visión de mundo que ofrece múltiples posibilidades de elección del individuo, de construcción de una comunidad imaginada y de formas de pertenencia. La primera sustentada en una memoria nacional oficial y la segunda, en la memoria colectiva.

Estas tendencias orientan nuestra manera de comprender y caracterizar nuestra relación con el pasado, de dar forma y sentido a nuestro sentimiento de nostalgia en una expresión cultural. Haremos una definición comparativa de estas tendencias según cinco puntos. La primera es la orientación que toma cada una. La nostalgia restaurativa enfatiza el sentido del *nostos* (retorno); se propone reconstruir el hogar perdido y llenar los vacíos de la memoria. La nostalgia reflexiva, en cambio, enfatiza el *algia* (dolor), se preocupa por el deseo, la pérdida y el proceso imperfecto de recordar (Boym, 2001). El segundo punto es la relación con la verdad. La primera tendencia cree que defiende un proyecto de verdad por lo que no se concibe a sí misma como nostálgica. La segunda, por el contrario, no se preocupa por la recuperación de lo que se concibe como verdad, sino que se interesa en la reflexión sobre la historia y el paso del tiempo (Boym, 2001).

El tercer punto es el desarrollo de expresiones culturales, históricas e ideológicas. La nostalgia restaurativa fundamenta las construcciones nacionalistas, un tiempo contrario al moderno, de símbolos nacionales y mitos. La nostalgia reflexiva, en contraste,

está interesada por el tiempo histórico e individual, sabe que el pasado no volverá y la muerte no podrá ser evitada (Boym, 2001). Si la primera desea la reconstrucción de monumentos del pasado, la segunda prefiera las ruinas, las manchas del tiempo y la historia, imaginadas en las evocaciones de otro espacio-tiempo. En tal sentido, la nostalgia restaurativa refiere el pasado y futuro nacional, en tanto la nostalgia reflexiva comprende la memoria individual y la memoria colectiva.

El cuarto punto es la relación con el futuro. La nostalgia restaurativa conduce a pensar el futuro como pasado, pues solo existe una verdad, a diferencia de la segunda, que proyecta diversas posibilidades de futuro. El quinto punto es la realización de estas tendencias en la literatura. La restaurativa espacializa el tiempo, recupera y define figuras del pasado (pensemos en la descripción de Victor Hugo de la catedral de Notre-Dame); la reflexiva, al revés, temporaliza el espacio, presenta fragmentos de figuras de diferentes pasados (imaginemos un poema de Benjamin Péret). Asimismo, la muerte es tomada en serio por la primera, en tanto que para la segunda es motivo de ironía y humor. Por último, resaltemos que, si la restaurativa motiva la reconstrucción del mito del pasado, la reflexiva acentúa la distancia que la separa del mito.

En suma, hemos referido desarrollos teóricos que nos permitirán comprender con mayor profundidad la expresión nostálgica en sus dimensiones en la literatura. Desde la perspectiva del psicoanálisis, correspondiente a la dimensión de la estructura, la nostalgia ha sido comprendida como una orientación de la psique humana, enfocada en el objeto o en el yo. Desde la psicología, respecto de la dimensión del contenido, la nostalgia ha sido concebida como una manifestación sentimental y como una construcción cultural orientada hacia el pasado, presente y futuro. Desde la sociología, por último, vinculada a la dimensión del principio estructurador y la tradición, la nostalgia se manifiesta como una expresión cultural y social que puede ser restaurativa o reflexiva.

Para el análisis de los poemarios que son nuestro objeto de estudio recurriremos a los conceptos de la semiótica y la retórica como herramientas metodológicas. Dado que la nostalgia es tanto enunciación como enunciado, manifestación sentimental como construcción cultural, la semiótica nos permitirá estudiar lo primero, en tanto que la retórica lo segundo. En términos de la “expresión nostálgica”, la semiótica se centrará en la dimensión de la estructura, es decir, comprenderá los poemarios como discurso, mientras que la retórica se enfocará en el contenido, es decir, entenderá los poemarios

como texto. Para realizar el análisis y la consiguiente interpretación debemos primero definir los planteamientos y conceptos de estas herramientas metodológicas.

2.3 Herramientas metodológicas

2.3.1 Texto y discurso

El texto puede definirse como un material analizable compuesto de estructuras y el discurso, como el resultado de actos de lenguaje (Fontanille, 2001). Estas definiciones son una primera aproximación a estos dos conceptos. Precisemos que en nuestro estudio las vamos a entender como nociones que refieren dos puntos de vista diferentes sobre la significación. Reconocemos, por un lado, el punto de vista del texto y, por otro lado, el punto de vista del discurso. El primero susceptible de ser estudiado mediante la retórica, el segundo, en cambio, mediante la semiótica. Cada una de estas perspectivas supone un recorrido generativo de la significación distinto, que da luces sobre el sentido que se quiere transmitir o el sentido que se construye (Fontanille, 2001). Así, si entendemos la significación como la reunión como mínimo de un plano de la expresión y de un plano del contenido, podemos considerar los dos puntos de vista mencionados: el punto de vista del texto que sigue el recorrido de la expresión al contenido y el punto de vista del discurso que sigue el recorrido del contenido a la expresión. El primero sigue un camino descendente, desde las organizaciones concretas hasta las estructuras abstractas. El segundo, en cambio, el camino ascendente, de las estructuras abstractas hacia las organizaciones concretas (Fontanille, 2001).

Señalemos algunas otras diferencias. El punto de vista del discurso es considerado plenamente generativo, pues se centra en la construcción progresiva de la significación. El punto de vista del texto, en contraste, es más bien hermenéutico, ya que se enfoca en encontrar una explicación y una intencionalidad de la significación (Fontanille, 2001). Otro punto importante a señalar es la consideración del contexto. Para la comprensión del texto se requiere del contexto, ya que sin este dispositivo la interpretación es incompleta. Para la comprensión del discurso, por el contrario, no se necesita el contexto, pues se consideran, sin establecer diferencias, todos los elementos que participan en el proceso de significación (Fontanille, 2001). Por otra parte, estos puntos de vista presentan dificultades. El punto de vista del texto necesita de la noción de contexto, que debe ser establecida y según la cual varía la interpretación. El punto de vista del discurso, por su parte, despliega otras dificultades, como determinar el sincretismo de diferentes modos y

lógicas semióticas, señalar las voces enunciativas que se encargan de estas dimensiones, y reconocer si se forman relaciones semi-simbólicas, simbólicas o retóricas, pues la estructura de la enunciación es plural y polifónica (Fontanille, 2001).

2.3.2 Semiótica del discurso

Ahora, expondremos algunas nociones básicas de la semiótica como la instancia del discurso, el cuerpo propio, los esquemas tensivos y el sujeto de enunciación. Asimismo, nos referiremos a la semiótica de las pasiones: la lógica de las pasiones y el análisis tensivo de la presencia de la pasión.

2.3.2.1 Instancia del discurso

El discurso, como señalamos, es resultado de actos de lenguaje. El concepto de instancia designa el acto en sí del discurso, que se encarga de los operadores y parámetros y las operaciones fundamentales que controlan el discurso (Fontanille, 2001). Como explica, Fontanille (2001), esta noción evita emplear el concepto de sujeto, pues primero ocurre el “acto” *sui generis* del discurso; luego, los componentes de su instancia. A continuación, se produce propiamente el primer acto, la toma de posición, que consiste en el reparto que realiza la instancia del discurso entre el mundo exteroceptivo, que la dota de elementos del plano de la expresión, y el mundo interoceptivo, que la dota del plano del contenido. Este primer acto consiste en la enunciación de la instancia del discurso de su propia posición, de su presencia y presente, lo que marca un hito en las operaciones posteriores del discurso (Fontanille, 2001).

2.3.2.2 Cuerpo propio

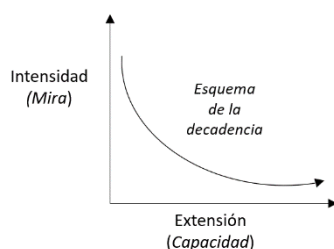
El acto de la toma de posición de la instancia del discurso se concreta en el operador del cuerpo propio, cuerpo sintiente, presencia que reacciona a otras presencias (Fontanille, 2001). Es un centro de referencia sensible que antecede a lo que se identifica como sujeto. Dado que es una posición sensible que genera una zona de referencia opera sobre las dimensiones de la sensibilidad perceptiva: la intensidad y la extensión. Esta función semiótica se dirige hacia lo que le causa una intensidad sensible y afectiva, y asimismo capta posiciones, distancias y cantidades; es decir, el cuerpo propio opera por una mira y una captación. Estas operaciones en la zona de referencia generan el segundo acto de la instancia del discurso: el brague en sus modalidades de desembrague y embrague. Esencialmente, consiste en que el cuerpo propio reconoce otras posiciones,

con las que se pone en relación. Por un lado, el desembrague, orientación disyuntiva, causa que el discurso pierda en intensidad, pero gane en extensión; se reconocen nuevos espacios significantes y otras presencias. Por otro lado, el embrague, orientación conjuntiva, causa que el discurso pierda en extensión, pero gane en intensidad; se vuelve a la zona de referencia de la instancia del discurso. Asimismo, cabe decir que la condición natural de la instancia del discurso es la pluralidad de posiciones y presencias. Incluso el sujeto de enunciación, resultado del embrague, en su retorno a la instancia del discurso queda disociado, lo que hace posible la coexistencia de las figuras del tú y yo en el discurso.

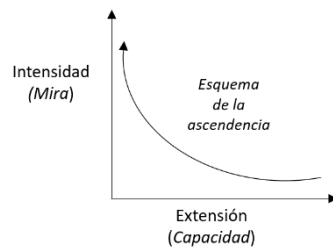
2.3.2.2.1 Esquemas de tensión

Los esquemas de tensión grafican las variaciones de equilibrio entre las dimensiones de la intensidad y de la extensión. Como señalamos con las operaciones del cuerpo propio, en el discurso estas dos dimensiones se reúnen creando, en sus dos casos extremos, una tensión afectiva o un reposo cognitivo, sea por una mayor intensidad o por una mayor extensión. El discurso es escenario de esta relación solidaria de las dos dimensiones, que originan una oscilación entre lo sensible y lo inteligible. Sobre los movimientos típicos que despliega esta oscilación, reconocemos cuatro casos que presentaremos en los esquemas de tensión (Fontanille, 2001)

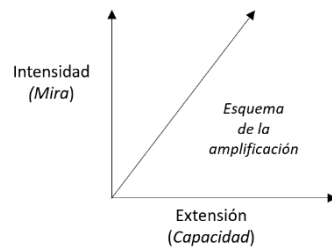
- a) Esquema descendente, que conjuga la disminución de la intensidad con el despliegue de la extensión. Procura un reposo cognitivo.



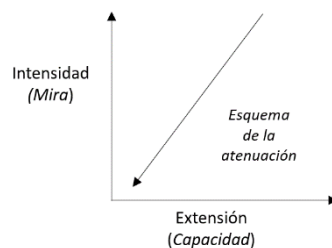
- b) Esquema ascendente, que reúne el aumento de la intensidad y la disminución de la extensión. Procura una tensión afectiva.



- c) Esquema de amplificación, que grafica el aumento de la intensidad y el despliegue de la extensión. Procura una tensión afectivo-cognitiva



- d) Esquema de atenuación, que muestra la disminución de la intensidad y la extensión. Procura un reposo general.



2.3.2.3 Sujeto de enunciación

El yo y tú que mencionábamos hacia el final de la definición de cuerpo propio son dos figuras del discurso que expresan una subjetividad. Siguiendo a Filinich (1998), el sujeto de la enunciación se cristaliza dando voz a cualquiera de estas dos figuras. Desde una perspectiva lingüística, nos referimos a ellas como el enunciador y el enunciatario,

roles que puestos en escena representan una situación comunicativa. El sujeto de la enunciación, pues, se realiza en estas dos figuras para hacer de un discurso un acto de comunicación. Los múltiples narradores que podemos encontrar en una novela o las voces en un poema dependen del sujeto de enunciación, que estructura una obra, designa la participación de un enunciador y concibe la presencia de un enunciatario (Filinich, 1998). En pocas palabras, orienta la enunciación. A diferencia del cuerpo propio, en síntesis, el sujeto de enunciación expresa una subjetividad y se representa de manera implícita como una relación dialógica entre un yo y un tú.

2.3.3 Semiótica de las pasiones. La lógica de las pasiones

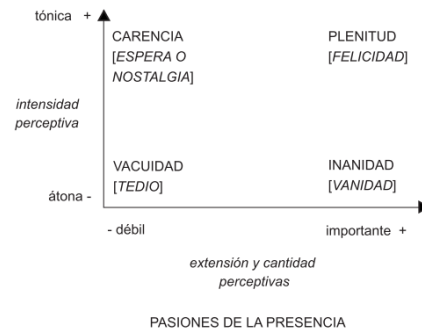
La semiótica considera una lógica de las pasiones como dimensión del discurso (como la lógica de las posiciones o la lógica transformacional) y, por ende, la pasión como un lenguaje, que no se opone a la razón, sino a la acción (Greimas & Fontanille, 2002). Existen, pues, formas discursivas afectivas, del mismo modo que existen formas discursivas narrativas o argumentativas. Esta dimensión afectiva del discurso puede comprenderse por los modos de presencia discursiva del cuerpo propio, causados por las variaciones en las dimensiones de intensidad y extensión.

2.3.3.1 Análisis tensivo

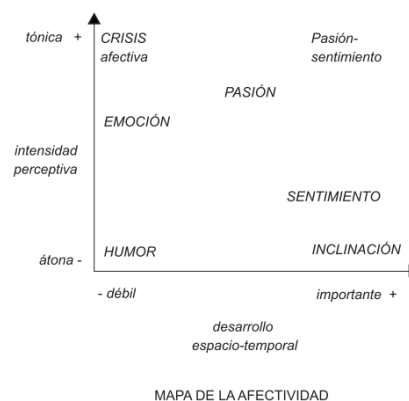
Este tipo de análisis permitirá medir los “valores de intensidad y de extensión de la expresión afectiva” (Fontanille, 2016). Para establecer las posibles modulaciones de la pasión, debemos señalar las modulaciones de la presencia del cuerpo propio, resultado de la correlación de las dos dimensiones fundamentales de la sensibilidad perceptiva. El esquema es el siguiente:



Estos cuatro casos se corresponden con pasiones de base, que se producen cuando un sujeto entra en contacto con diferentes grados de la presencia que le despierta la pasión. Establecida la correspondencia con las modulaciones de la presencia, el esquema sería el siguiente:



Por último, estas posibilidades tensivas nos permiten pensar en una nomenclatura de los tipos afectivos, según prevalezca la intensidad o la extensión. Así, la emoción es consecuencia de la máxima intensidad, mientras que el sentimiento lo es de la extensión, pues “se instala en la duración e inflexiona un gran número de comportamientos, y colorea numerosas situaciones diferentes” (Fontanille, 2016). La pasión, por su parte, se realiza en la máxima intensidad, pero tiene una duración limitada. El esquema de estos tipos es el siguiente:



Solo cabe una consideración para cerrar esta exposición sobre la semiótica. Nosotros consideramos que la nostalgia, como ya hemos expuesto desde la perspectiva

psicológica, es un tipo afectivo que por su complejidad puede ser tanto una emoción como un sentimiento. Media entre estos estados la reflexión, el despliegue cognitivo que precisamente se expresa en el esquema de tensión, pues el sentimiento está ubicado como consecuencia de una menor intensidad y una mayor extensión. Asimismo, quisiéramos observar que la nostalgia, que es calificada en el esquema de la pasión de la presencia como una emoción, señala un exponente tensivo que es también nombrado como espera. Esto resulta contradictorio, pues la espera, tanto como la nostalgia, tienden a perder en intensidad pronto. Esa carencia que señalan desemboca, pues, en la reflexión; se genera un recorrido necesario hacia el sentimiento. Entenderemos a la nostalgia según este sentido.

2.3.4 Retórica

Ahora, explicaremos algunas nociones de la retórica como el campo figurativo, los interlocutores y las técnicas argumentativas. Asimismo, nos referiremos a la retórica comparada y el análisis interdiscursivo.

2.3.4.1 Campo figurativo

El campo figurativo es un concepto desarrollado por Stefano Arduini (2000), estudioso italiano representante del enfoque de la Retórica General Textual. Este concepto se propone como una estructura del pensamiento que concibe la realidad, de acuerdo a seis categorías que incluyen las figuras literarias: la metáfora, la metonimia, la sinécdoque, la elipsis, la antítesis y la repetición. Estas se encuentran en un nivel de sentido profundo del discurso y están relacionadas con la visión de mundo del poeta. En el caso del campo figurativo de la metáfora, se incluyen las figuras retóricas de la personificación, el símil, el símbolo, etc. En el campo figurativo de la metonimia, se consideran las figuras basadas en la relación de causa-efecto, efecto-cause, continente-contenido. En el caso de la sinécdoque, se toman en cuenta las figuras de parte-todo y todo-parte.

Por otro lado, en el campo figurativo de la elipsis, se pueden observar figuras como el silencio, el asíndeton, el eufemismo o la perífrasis. En la antítesis, se hallan la paradoja, la ironía y el oxímoron. Y, por último, en el campo figurativo de la repetición, encontramos la anáfora y la aliteración. Cabe destacar que las figuras retóricas se encuentran en un nivel de sentido superficial, a diferencia de estas seis estructuras cognitivas que hemos mencionado. No obstante, debemos tener en cuenta que incluso las

figuras retóricas no se hallan en un nivel por completo superficial dado que no suponen un desvío de un lenguaje base o natural que las haga sustituibles respecto de un significado unívoco.

2.3.4.2 Acto comunicativo. Locutor y alocutario

El locutor y el alocutario son los elementos pragmáticos de la comunicación poética. Por un lado, el primero es reconocido como la instancia que enuncia dentro del discurso, que se presenta como partícipe o no partícipe; por otro lado, el segundo se define en relación al locutor, en tanto este asume una posición enunciativa que lo configura como una presencia otra, explícita o implícita. Ambas puedan expresarse de dos maneras. Respecto al primer caso, consideramos un locutor personaje, manifiesto como parte del discurso que enuncia y observable a través de los deícticos, como los pronombres personales “yo” y “tú”; y, un locutor no personaje, no referido en lo enunciado y reconocido a través de los pronombres “él” y “ella”. En el segundo caso, hablamos de un alocutario representado, como presencia marcada en el discurso a la que se dirige el locutor, y de un alocutario no representado, como presencia implícita generada a partir de la instancia que enuncia. Para concluir, hay que tener en cuenta que existen tres posibilidades de acto comunicativo surgidas de la relación entre estas posiciones: el monólogo, el diálogo y la descripción (evidente en el dialogismo y la poliacroasis) (Albaladejo, 2008).

2.3.4.3 Las técnicas argumentativas

Las técnicas argumentativas son estrategias que articulan argumentos con la finalidad de provocar la adhesión de un auditorio, el cual puede ser considerado como universal, como un solo oyente o puede tratarse del orador que delibera consigo mismo.

Estas técnicas fueron desarrolladas por Chaïm Perelman y Lucien Olbrechts-Tyteca (1989), estudiosos que observaron que los argumentos dialécticos, de los que se vale el orador, se diferencian de los argumentos analíticos que son usados en las ciencias formales. Para considerarlas en el análisis de la poesía, tenemos que entender que el discurso poético presenta una tesis o argumentos con fines persuasivos. Estas técnicas argumentativas se agrupan en cinco clases: los argumentos cuasi-lógicos, los argumentos basados en la estructura de lo real, los argumentos que fundamentan la estructura de lo real, la disociación de las nociones y la interacción de los argumentos.

El primero de estos, los argumentos cuasi-lógicos, se caracteriza por no concluir que algo sea verdadero o falso, sino que sea verosímil o probable. Entre sus manifestaciones tenemos la contradicción o incompatibilidad (generada en el razonamiento durante una discusión), la identidad o definición (entre un término por definir y la definición), la regla de la justicia y de la reciprocidad (que establece una identificación parcial entre dos términos), el entimema o silogismo retórico (que omite una premisa en su desarrollo), la inclusión de la parte en el todo (de un grupo en otro), la comparación (que se fundamenta en la medida) y, por último, los argumentos fundamentados en probabilidades.

Por otro lado, los argumentos basados en la estructura de lo real se definen como nexos que toman elementos de la realidad para dar soporte a las ideas. Esta técnica puede presentarse como sucesión causal, que manifiesta una consecuencia a partir de una premisa, o como relación de coexistencia, que determina un vínculo entre la esencia y el acto, entre un hombre y sus obras, por ejemplo.

Respecto a los argumentos que fundamentan la estructura de lo real, encontramos los ejemplos, ilustraciones, modelos o analogías, por medio de los cuales se busca validar sistemas o estructuras que resultan operativas para una sociedad. En el caso de los ejemplos, se pretende, a través de una situación particular indiscutible, fundamentar una estructura o ley. En el caso de las ilustraciones, se reafirma o rechaza una regla ya establecida mediante un caso particular, que puede ser una descripción o narración de carácter ficticio. En el caso de los modelos o antimodelos, se presentan igualmente situaciones particulares que pueden ser dignas de imitar o no dignas de imitar y que aspiran a condicionar comportamientos, generando aceptación o distanciamiento. Por último, los argumentos por analogía se usan para aclarar un tema al auditorio.

La disociación de las nociones, por su parte, es una técnica argumentativa que evita la incompatibilidad entre nociones, pues establece la relación de términos. Así, el “término uno” ofrece una realidad aparente y el “término dos” busca cuestionar o disociar la realidad aparente del “término uno”, con el objetivo de discernir de esta realidad las nociones que realmente son válidas.

Para concluir, la interacción de los argumentos refiere la articulación de las diferentes técnicas argumentativas en conjunto, que lograrán la adhesión del auditorio siempre y cuando la interacción de estos equivalga a un sistema. Por este motivo, el orden

en el que se perciben los argumentos es importante, pues influirá en la idea final que tenga el auditorio sobre la argumentación.

2.3.5 Retórica comparada. El análisis interdiscursivo

La Retórica comparada es una tendencia de la teoría literaria que insiste en el uso de un método interdisciplinario en el estudio de los procedimientos de persuasión en la producción literaria. Esta disciplina promueve no solo la interacción entre textos, sino también entre discursos de distintas clases e incluso entre las mismas disciplinas que se encargan del estudio, producción e interpretación de estos discursos. De esta manera, distinguimos dos vías por medio de las cuales procede la Retórica comparada: una primera que se centra en el análisis de los procedimientos o técnicas de argumentación en un texto y una segunda que reflexiona sobre la manera en la que se conciben los conceptos o teorías de la argumentación para la elaboración de estos procedimientos o técnicas. De ahí que, la Retórica comparada cuestione ciertos criterios considerados universales que, en realidad, están basados en una perspectiva occidentalizada de la cultura y sus manifestaciones. Esta propuesta teórica permite pensar y abordar de manera más apropiada a las realidades particulares de la dimensión del orador, el discurso y el auditorio.

Uno de los más importantes representantes de esta disciplina es Tomás Albaladejo (2008), quien propone como procedimiento de estudio el análisis interdiscursivo. De acuerdo a Albaladejo (2008) este medio de análisis e interpretación “es necesario también para el estudio de la constitución y configuración de algunas obras literarias, puesto que la interdiscursividad puede estar presente en el interior de una misma obra literaria” (p.264). Asimismo, este instrumento teórico permite comparar dos textos en base a sus semejanzas y diferencias, con el interés de visibilizar, a través del intercambio y proyección mutua de los rasgos particulares de cada una, elementos que ayudan a situar el discurso en el universo de sentido en el que se produce.

Hemos expuesto nociones de la semiótica y la retórica que nos servirán en la realización del análisis. De la semiótica, en específico, consideraremos la noción del sujeto de enunciación y los esquemas tensivos de la presencia de la pasión, para dar cuenta de la estructura de los poemarios. De la retórica, tomaremos los conceptos de campo figurativo y las técnicas argumentativas para referirnos al contenido de *Reinos* y *La torre de los alucinados*. La semiótica nos permitirá reconocer el recorrido del sujeto nostálgico

y la orientación por la vertiente del objeto o la vertiente narcisista que manifieste. La retórica, por otro lado, nos permitirá ver las relaciones de temporalidades y la construcción de modelos de existencia impulsados por la nostalgia. Por lo expuesto, estas herramientas metodológicas nos ayudarán a analizar la expresión nostálgica.

Capítulo III. Análisis de *Reinos* (1944) y *La torre de los alucinados* (1949)

3.1 Principio estructurador

Entendemos que la nostalgia es un principio estructurador común a los poemarios de Eielson y Romualdo y que podemos reconocerlo en la tendencia de la poesía de la década del cincuenta de explorar formas culturales y literarias pasadas. Recordemos que la poesía de la década del cincuenta está orientada por tres motivaciones: explorar poéticas pasadas, construir un referente basado en la infancia y la historia y, en suma, hacer una literatura cosmopolita por medio del reconocimiento de la tradición cultural no solo propia sino también de otros países y épocas. Estas tendencias se definen como un principio estructurador que impulsa la realización de los poemarios *Reinos* (1944) y *La torre de los alucinados* (1949).

3.2 *Reinos* (1944)

A continuación, abordaremos el análisis de la estructura y el contenido de la expresión nostálgica en el poemario *Reinos* de Jorge Eduardo Eielson.

3.2.1 Estructura

Explicaremos ahora la nostalgia en la estructura del poemario, entendiendo a este como un discurso donde la nostalgia se presenta como manifestación sentimental. Para ello estableceremos el recorrido del sujeto de la enunciación, que nos permitirá observar sus rasgos como sujeto nostálgico, su orientación por la vertiente del objeto o la vertiente narcisista y el uso de la palabra poética como medio para la búsqueda y restitución de una identidad. Por otro lado, señalaremos los esquemas tensivos que representan este recorrido de la presencia de la pasión, dando cuenta de la transición del sujeto nostálgico de un estado emocional a un estado sentimental.

Debemos establecer dos consideraciones para determinar el recorrido. En primer lugar, vamos a tomar en cuenta las tres posiciones en las que puede desembragarse el sujeto de enunciación, esto es, el locutor que habla consigo mismo, el locutor que dialoga con un alocutario y el locutor que describe una escena o situación. Asimismo, vamos a considerar las relaciones del sujeto de enunciación con las temporalidades: el pasado, el presente y el futuro. Queda señalar que el pasado puede tener distintas formas, puede ser el pasado del ideal, el pasado de base real y el pasado imaginado.

3.2.1.1 Recorrido del sujeto de enunciación

El poemario de Eielson se desarrolla como una unidad estructurada. Lo más evidente sobre esto que decimos es que la obra comienza y termina con la idea del reino: “Reino primero” y “Último reino”. Sin embargo, no solo este punto nos permite decir que se puede describir como una unidad. Veremos que se desarrolla de este modo con el recorrido del sujeto de enunciación (puede seguirse la representación gráfica en el Anexo A). Ahora bien, antes debemos considerar que existen dos ediciones de *Reinos* (1944): la primera está conformada por 19 poemas, originalmente contenidas en su primera edición; la segunda, en cambio, por 16, difundida en compilaciones posteriores, como *Poesía escrita (1944-1960)*. Esta última sobre todo ha sido materia de estudio, como ocurre con los análisis de Urvanivia (1981) y Fernández Cozman (2002). Hacia el final consideraremos la posición y contenido de los tres poemas que diferencian a una versión de otra, con la finalidad de postular un recorrido alternativo al que pensamos estudiar en nuestro análisis. Podemos decir que, en realidad, no ocurren cambios sustanciales con la inclusión de estos poemas, salvo cierto énfasis en algunas dicotomías y en el contraste entre pasado y presente hacia el final de la obra.

En la segunda versión, los poemas de *Reinos* se pueden agrupar de dos en dos sucesivamente, a excepción del primer y último poema que conforman la díada que enmarca y define a los demás. En cada pareja, el primer poema plantea la dicotomía, que describe la prevalencia de un valor por sobre otro. En el segundo poema, en cambio, se describe la resolución de esta oposición de valores en un discurso o modelo de realidad. La dicotomía que atraviesa todo el poemario, y encuentra en “Primer reino” y “Último reino” su problematización y resolución, respectivamente, es la dicotomía de cultura y naturaleza. Las demás se desprenden de esta primera dicotomía y son las siguientes: creación natural y creación humana, vida y muerte, y la oposición y relación entre el pasado ideal y el presente. Asimismo, se desarrolla una dicotomía que se encuentra en el centro del poemario, conformada por los poemas ocho y nueve, “Los jóvenes sabios en invierno” y “Librería enterrada”: la dicotomía del conocimiento o sabiduría libresca y el conocimiento o sabiduría poética.

En concreto, las tres primeras dicotomías mencionadas se desarrollan, después del primer poema, en las seis composiciones siguientes, y tienen como base la perspectiva de la experiencia individual y sensorial. La de una persona en “Parque para un hombre dormido”, la de un miembro de familia en “Poesía de la casa entre los pinos”, y la de un

individuo en el poema “El cielo”. Después de los poemas centrales mencionados, el ocho y nueve, las mismas dicotomías están basadas en una perspectiva más impersonal y reflexiva en los seis poemas siguientes. El origen de las cosas en “Nocturno terrenal”, la capacidad creadora de la cultura y la naturaleza en “Oda al invierno”, y la oposición entre vida y muerte en “Esposa sepultada”.

El primer y último poema, como ya mencionamos, funcionan como marco a las demás que, respectivamente, postulan la oposición entre naturaleza y cultura y la resuelven en un modelo de realidad. En el primer poema, “Reino primero”, el sujeto de enunciación se desembraga en un locutor que describe una escena donde se oponen cultura y naturaleza. Esta se propone como un escenario imaginado donde se relacionan conflictivamente las dimensiones mencionadas. En el último poema, “Último reino”, el sujeto de enunciación se desembraga en un locutor que dialoga con un alocutario, personificación del ideal, el “aura suprema”, con cuyas manifestaciones espera reunirse tras la muerte, “tras el humo de mi vida”. Adelantemos que en este escenario donde confluyen las tres temporalidades señaladas, el locutor desde el presente expresa su deseo, que se resume en la propuesta de la posibilidad y realización de la reunión prospectiva con el pasado ideal.

A) Primer momento del recorrido: diálogo entre pasado y presente y su negación

El primer momento del recorrido del sujeto de enunciación lo definimos con base en las tres dicotomías que se presentan en los seis poemas posteriores a “Reino primero”. En el caso de los cuatro primeros poemas, ocurre un tránsito de dialogar y reflexionar sobre un pasado ideal, a presentar una reflexión sobre el presente, en el que persisten valores tanto de este pasado ideal como de un pasado de base real. De este modo, podemos observar que en “Parque para un hombre dormido” el locutor se dirige hacia el ideal, el “cerebro de la noche”; luego en “La tumba de Ravel”, el locutor refiere el ideal a través de la figura presente del músico francés. En estos, la dicotomía que se resuelve es la de la creación natural y la creación cultural. Por otro lado, en “Poesía de la casa entre los pinos”, el locutor piensa sobre su pasado y familiares muertos; esto continúa en “Piano de otro mundo”, poema en el que la presencia de ultratumba del hermano permanece en el presente, pero con el que no puede realizarse un contacto completo. En estos casos, la dicotomía que se desarrolla es el de la vida y la muerte.

No obstante, en los últimos dos poemas de los primeros seis señalados, se marca una pauta distinta. En “El cielo”, prevalece casi en su totalidad el monólogo para, hacia el final, plantearse el diálogo entre un locutor y un alocutario que personifica el ideal. En el poema siguiente, “A un ciervo otra vez herido”, por el contrario, se realiza enteramente una descripción, la de un mundo imaginado donde el ideal personificado en la figura del ciervo es corrompido por la presencia de la muerte. En estos poemas la dicotomía que se trata es la del presente y el pasado del ideal.

Por lo señalado, podemos sintetizar que en este primer momento, en los cuatro poemas iniciales, el sujeto de enunciación discurre de una posición reflexiva sobre el pasado para luego desarrollar una reflexión del presente en relación a ese tiempo pasado. Sin embargo, hacia el final, con los dos últimos poemas descritos, esto se cuestiona, pues el sujeto expresa su inclinación por el ideal, poniendo en segundo plano el tiempo del presente.

Punto de transición: “Los jóvenes sabios en invierno” y “Librería enterrada”

Los poemas centrales representan un punto de inflexión en el poemario, porque, como hemos señalado, la dicotomía que tratan no se repite y, asimismo, sus valores se configuran de una forma particular. De este modo, el sujeto de enunciación vuelve a presentar la descripción de un mundo imaginado en “Los jóvenes sabios en invierno”, donde pasado y presente confluyen como saberes, el de “los valles o espumas de libros” y “la azul biblioteca”. Por el contrario, en “Librería enterrada”, se desarrolla un diálogo en el que el sujeto de enunciación se hace explícito en un locutor persuadido por el saber natural y lo que este representa como estado de cosas. Esta conclusión se produce después de contrastar el presente y el pasado ideal, lo que queda marcado en el verso siguiente: “Desde entonces sólo queda...”, que refiere el inicio del tiempo presente en el que la cultura se impone. Aquí se hace más explícita, en contraste con los dos poemas anteriores, la decisión por el pasado ideal en rechazo del presente. Dicho de otro modo, en este punto se niega la posibilidad de continuidad entre el pasado ideal y el presente y se manifiesta un deseo regresivo: la salida es la muerte para regresar a un estado de cosas anterior, como lo confirma el siguiente verso “¿Me permitiréis, Señor, morir entre estos libros...”.

B) Segundo momento del recorrido: pasado o presente y la posibilidad de diálogo

El segundo momento del recorrido del sujeto de enunciación, como también señalamos, ocurre en los seis poemas siguientes, donde se vuelven a abordar las tres

dicotomías del primer momento. En los primeros cuatro poemas ocurre una dinámica similar a la del recorrido anterior, pues se pasa del pasado ideal a la del presente, donde nada queda de ese pasado. Asimismo, en este segundo momento el tránsito a estas dimensiones es mucho más radical y enfático. En ese sentido, el poema “Nocturno terrenal” desarrolla un monólogo donde el locutor se refiere a manifestaciones suprasensibles del ideal y al hecho de que tienen un origen común. Estas manifestaciones son consideradas creaciones naturales, las cuales son comparadas con las creaciones del hombre. En “Genitales bajo el vino”, por el contrario, por oposición a la naturaleza, el locutor crea su propio mundo haciendo uso de la escritura. En este último poema, el pasado solo se expresa en sus formas vaciadas, ahora reemplazadas por el presente del locutor, como el “Adán poeta”. En los dos siguientes poemas ocurre una realización similar. “Oda al invierno” es una descripción de las formas del ideal en la naturaleza, mientras que “Poesía” escenifica la creación inmediata y autoconsciente del presente por medio de la escritura.

En este segundo recorrido, hasta el momento, el sujeto de enunciación se concreta en locutores que monologan, o describen: toman posiciones que comprometen o bien el pasado o bien el presente. No existe propiamente un diálogo entre estas temporalidades, salvo en “Genitales bajo el vino”, aunque como mencionamos, para resaltar el hacer y la capacidad creadora de la escritura.

Sin embargo, en los dos últimos poemas de este segundo momento, ocurre un desarrollo distinto. En “Esposa sepultada”, se establece un diálogo donde el locutor pone en relación el pasado de su relación amorosa y el presente. De igual modo, en “Príncipe del olvido” el locutor se dirige desde el presente a un alocutario del pasado, muerto. En estos dos poemas, se crea un mundo imaginado donde el sujeto de enunciación se concreta como la figura del esposo que ha perdido a su amada y con ella el orden de cosas que esta representa. El carácter irrecuperable de ese orden de cosas pasa de ser en el primer poema una duda a ser en el segundo una certeza. Por lo señalado, pues, en este segundo recorrido, el sujeto de enunciación pasa de oscilar entre el pasado y el presente, sin establecer comunicación entre estas temporalidades, a sostener en los dos últimos poemas un diálogo en el que confluyen estos tiempos.

Síntesis del recorrido

En suma, el poemario está enmarcado por el primer y último poema. El primero plantea la dicotomía entre la naturaleza (el pasado) y la cultura (el presente). El último poema imagina la continuidad de estos dos tiempos en un mundo alternativo tras la muerte. En el desarrollo del poemario se reconocen dos momentos que problematizan la conciliación de estos tiempos. En un primer momento, se establece esta posibilidad de continuidad; sin embargo, hacia el final, se niega esto con la preferencia por el ideal: es el caso de “El cielo” y de “A un ciervo otra vez herido”.

Este cuestionamiento continúa en los poemas que se hallan en el centro del poemario, en los que la dicotomía del conocimiento libresco y poético permite la reflexión sobre la confluencia del pasado y el presente, para finalmente mostrar un rechazo por el presente y un deseo restaurativo del pasado, una ruptura total entre estos tiempos.

En contraste con la primera parte, el segundo momento del poemario, no plantea desde el principio esa posibilidad de continuidad entre pasado y presente, sino que presenta una oscilación entre estas temporalidades; hacia el final, más bien, plantea la continuidad entre pasado y presente con los poemas “Esposa sepultada” y “Príncipe del olvido”.

Así, pues, el recorrido general del sujeto de enunciación puede resumirse del siguiente modo: 1) el conflicto entre la dicotomía de la naturaleza y la cultura, que se comprenden como el pasado y el presente respectivamente; 2) la posibilidad de continuidad y su negación; 3) el deseo restaurativo; 4) la negación de continuidad y su posibilidad; y, finalmente, 5) la resolución de la dicotomía principal en un mundo imaginado.

Recorrido alternativo

Este recorrido propuesto pierde simetría y enfatiza algunas dicotomías si consideramos la versión extendida del poemario, conformada por 19 poemas. En primer lugar, “La muerte del organista mayor”, que se convertiría en la continuación de “Parque para un hombre dormido”, centraría la disyuntiva en la experiencia natural y la experiencia cultural del mundo, no en la creación. El poema “Reina de cenizas” se enfocaría en la oposición entre la cultura como vida y la naturaleza como muerte, y continuaría con “La tumba de Ravel”. Estos dos poemas ubicados en el primer momento,

cambiarían ligeramente el discurrir del recorrido, resaltarían no solo la posibilidad de continuidad entre pasado y presente, sino también su proyección en un mundo imaginado. En segundo lugar, “Soneto a un ebrio de la antigua Roma” se presentaría como la forma concreta del pasado ideal descrita en “Nocturno terrenal”, puesto que muestra la oposición entre la individualidad del poeta frente a la colectividad de la sociedad (por su capacidad para contemplar el ideal, la figura del ebrio en representación del poeta, mantiene una posición particular en la sociedad).

Finalmente, por su carácter radicalmente contrario, el poema “Oda al invierno” estaría relacionado con “Genitales bajo el vino” y “Poesía”. Estas dos últimas contrastarían la proyección de lo eterno y continuo del ser ideal de “Oda al invierno” con la reflexión sobre la misma escritura y el énfasis en lo inmediato y discontinuo. Esto solo haría más presente la negación de la continuidad entre pasado y presente, que ya señalamos. En tal sentido, esta versión extendida de *Reinos* resalta el tema de la experiencia del mundo y presenta la posición del poeta en la sociedad. Asimismo, anticipa el mundo imaginado en el que es posible la reunión con los valores de la naturaleza del pasado ideal, en composiciones como “La muerte del organista mayor”.

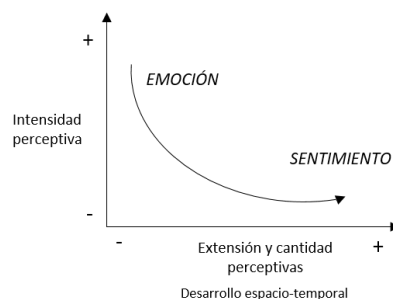
3.2.1.2 Esquemas tensivos de la presencia de la pasión

Por lo desarrollado, podemos llamar a este sujeto de enunciación como un sujeto nostálgico, que se muestra fragmentado entre un pasado ideal, un pasado real y un pasado imaginado, así como entre un presente que cuestiona e incluso rechaza. No obstante, observamos que el sujeto se resiste a la nostalgia como forma de afección, pues oscila entre idealizar el pasado e ir más allá, hacia su propia identidad e incluso hacia una identidad colectiva. Esto último puede observarse en la intencionalidad de referir un universo compuesto en base a dicotomías universales y poblado de elementos de la tradición cultural y literaria occidental, como las figuras de los jóvenes, como Adán y Eva, o la figura del ciervo. Por este motivo, recalamos que hay una oscilación entre la vertiente del objeto y la vertiente narcisista, es decir, la idealización del pasado o pasados y la búsqueda de la restitución de una identidad colectiva en la exploración de esos “reinos”.

Asimismo, la palabra poética puede considerarse en el poemario como una salida a la nostalgia “patológica” que conduce a una idealización cegada; la palabra conduce a reestablecer la continuidad del yo del sujeto, como puede observarse en el último poema,

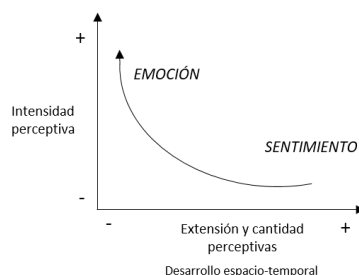
en el que el sujeto se define en su deseo, uno que ha cobrado forma por un tiempo específico, el del “aura suprema”. Este recorrido, pues, muestra que la nostalgia pasa de ser una emoción a ser un sentimiento que conlleva la reflexión.

En ese sentido, el recorrido que hemos descrito puede representarse con los esquemas tensivos de la presencia de la pasión, que representan este paso de la vertiente del objeto a la vertiente narcisista en términos de la transición de la emoción al sentimiento. En “Primer reino” la presencia del pasado se manifiesta como una realidad conflictiva con el presente. En los poemas del primer momento, esa presencia se muestra como las posibles relaciones entre pasado y presente y, luego, como la continuidad del pasado en el presente, como ya describimos en el subtítulo anterior. En este primer momento, en particular, se pasa de la mayor intensidad y la menor extensión a lo contrario, pues la intensidad sensible deviene en la extensión cognitiva. En “Parque para un hombre dormido”, el sujeto puntualiza al final el carácter de ese “cerebro de la noche” o “cráneo en su ceniza” y su capacidad creadora. En “Poesía de la casa de los pinos”, el locutor reconoce su finitud, al margen de la eternidad del hogar en la memoria. Incluso en los poemas finales del primero momento “El cielo” y “A un ciervo otra vez herido” en los que hay una inclinación por el pasado del ideal, hay una pretensión de captar y preguntarse por los elementos percibidos. Esa consciencia reflexiva rompe con la pura percepción sensible. Puede representarse del siguiente modo:

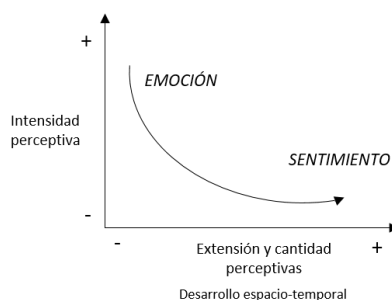


No obstante, como corresponde según el recorrido del poemario, en los poemas centrales la presencia reclama la captación plena de la presencia del pasado, o esta presencia en un mundo posible, en lo que puede ser representado como un esquema ascendente. En consonancia, en los poemas centrales, se produce primero un reconocimiento de un mundo imaginado (en “Los jóvenes sabios en invierno”), un esquema descendente, y, luego, un cuestionamiento del presente que concluye en una

exaltación del pasado (en “Librería enterrada”), un esquema ascendente. Tal transición se puede graficar de la siguiente manera:



Finalmente, en el segundo momento del poemario, ocurre una oscilación, la presencia del pasado que invade la del sujeto, un esquema ascendente, y el sujeto que rechaza esta presencia buscando el conocimiento inmediato del presente, un esquema descendente. Así, en “Nocturno terrenal”, el locutor describe los sentimientos que le despierta las manifestaciones suprasensibles que contempla. En “Genitales bajo el vino”, en cambio, el locutor opone a la naturaleza, y lo que esta representa, la cultura, en específico la escritura. De modo similar a lo que ocurre en el primer momento según el recorrido que planteamos, se produce un giro, pues hacia el final de esta segunda parte la presencia del pasado se manifiesta en la continuidad de la realidad del sujeto. Este reflexiona sobre su condición y presente en relación a un tiempo de ultratumba, siguiendo un esquema descendente, esto es, la experiencia sensible del locutor en “Esposa sepultada” y “Príncipe del olvido” se convierte en un reconocimiento inteligible. Puede verse con el siguiente esquema:



El poema final, “Último reino”, resume en su estructura las modalidades que atraviesa la presencia de la pasión del sujeto a lo largo del poemario, pues sigue al principio un esquema ascendente para concluir en un esquema descendente. El locutor de

este poema experimenta la presencia sensible del pasado en el “aura suprema” y, hacia el final, plantea el reconocimiento cognitivo de un mundo imaginado que exprese este pasado. Este paso de un estado a otro es el que ocurre en el poemario, como se ha entrevisto cuando referimos el recorrido del sujeto de enunciación. Es el paso de la impresión sensible a la captación inteligible. Está del lado de una mayor extensión y una menor intensidad ya que se expresa como sentimiento, no como emoción.

Observamos en suma que la nostalgia como manifestación sentimental interviene en los procedimientos poéticos y la significación del poemario. Esto se representa a través de la presentación e interacción de las temporalidades con las que interactúa el sujeto de enunciación. En este caso, presenta posibles diálogos y rupturas entre pasado y presente en una dinámica que describe un recorrido cíclico. Al mismo tiempo, observamos que este recorrido es sintomático de un sujeto nostálgico que se orienta en especial por una vertiente objetual, pues este va a la búsqueda de una imagen que represente una identidad colectiva. Por esta razón, el sujeto nostálgico explora en la memoria eligiendo elementos y valores que representan la cultura occidental, para reparar la fisura que se encuentra en la memoria colectiva, causante de la crisis del sentido de pertenencia y de la nostalgia. Por esto, se describen presencias y escenarios que recrean el origen del mundo y el estado de cosas, esos reinos donde desfilan seres y elementos de carácter primigenio según la tradición cultural, religiosa y literaria.

3.2.2 Contenido

Ahora vamos a observar la nostalgia en el contenido de los poemarios, entendiendo que se presenta no solo como una manifestación sentimental sino como motivo de la construcción de un espacio-tiempo poético sobre el que se quiere persuadir. Recurriremos a los conceptos retóricos de campo figurativo, para dar cuenta de las relaciones de las temporalidades de pasado y presente, y a las técnicas argumentativas para describir el empleo de la nostalgia en la construcción textual de un modelo de existencia.

3.2.2.1 El amor y la continuidad de las relaciones humanas. Análisis de “Primer reino”

Sobre los puros valles, eléctricos sotos,
tras las ciudades que un ángel diluye
en el cielo, cargado de heces sombrías y santas,

el joven oscuro defiende a la joven.
 Contemplan allí al verde, arcaico Señor 5
 de los cedros, reinar furtivo en sus telas,
 guiar la nube esmeralda y sonora del mar
 por el bosque, o besar los abetos de Dios,
 orinados por los ángeles, la luna y las estrellas:
 manzanas de amor en la yedra de muerte 10
 ve el joven, solemnes y áureos cubiertos
 en la fronda maldita, que un ciervo de vidrio estremece.
 La joven, que nada es ya en el polvo sombrío,
 sino un cielo puro y lejano, recuerda su tumba,
 llueve e irrumpe en los brazos del joven 15
 en un rayo muy suave de santa o paloma.

3.2.2.1.1 Campo figurativo

El campo figurativo predominante de este poema es la antítesis. Consideremos segmentarlo en cuatro secciones: la descripción del espacio-tiempo y la situación, de los primeros cuatro versos; la oposición de la dimensión de la naturaleza y la cultura, de los siguientes cinco versos; la contradicción entre bien y mal, de los tres versos posteriores; y, finalmente, la oposición de lo profano y lo divino con el desarrollo de la figura de la joven, de los últimos versos. Por el nombre dado a cada sección se puede deducir el carácter antitético de la estructura de pensamiento que predomina en el poema.

El poema inicia con la escenificación del espacio-tiempo en el que se hallan “el joven” y “la joven”. Notamos al principio el campo figurativo de la metáfora, que se presenta en los dos primeros versos, con la calificación y posicionamiento de los “puros valles” y “las ciudades”, como naturaleza y cultura, la primera en lugar secundario, pero también de trascendencia, pues está “tras” la segunda. Esta oposición es fundamental en el poema, por lo que reconocemos el campo figurativo de la antítesis. Esas “ciudades” desaparecen en el “cielo”, lo que expresa que la cultura personificada en concreto en la ciudad se refiere ahora como la religión cristiana, pues esta desaparición ocurre en el “cielo” y media la figura de un “ángel”. Observamos luego una de las cuatro antítesis más resaltantes del poema, la calificación de este cielo como “cargado de heces sombrías y santas”. La figura retórica en este caso es evidente, ya que el cielo posee una “carga”

negativa, es oscuro y sobre todo repudiable, aunque en último término es santo; perspectiva que se confirma también con el sentido general del poema. En este escenario que se presenta como el paraíso, recordemos, tienen lugar las dos presencias humanas, el joven que defiende a la joven.

En la segunda sección, se desarrolla la dicotomía de la naturaleza y la cultura. La primera es protagonista con el “verde, arcaico Señor” y la segunda con la personificación de la cultura en “Dios”, por contraste con el primero. Esto es, la naturaleza es protagonista de la escena que observan y de la que participan los jóvenes. Aquí ocurre la segunda figura de la antítesis, pues este ser, cuyo dominio es la naturaleza, “reina”, pero también “besa”, se humilla ante la creación de Dios, que ha sido corrompida, “orinad[a]”, por las propias manifestaciones de la divinidad cristiana, “los ángeles, la luna y las estrellas”. Esto es, la naturaleza ha sido humillada por la cultura. En la tercera sección, se produce nuevamente otra figura de la antítesis, pues las “manzanas” no son símbolo del pecado, sino del amor. Estas frutas son “solemnes y áure[a]s”, pero están rodeadas y cubiertas de “muerte” y condenación, del mismo modo en que lo está la naturaleza humillada. Es decir, es la cultura y en particular el cristianismo lo que determina que se niegue la carga de bien de la naturaleza.

Finalmente, en la cuarta sección, la figura de la joven se ha convertido en una extensión del cielo, “polvo sombrío” a la vez que “puro y lejano”, lo que constituye la última figura de la antítesis, que reafirma la descripción inicial. El cielo como espacio espiritual de Dios es la oscuridad y la dimensión del desencuentro, pues el contacto directo entre los jóvenes es imposible. La relación entre estos termina mediada por una naturaleza convertida en las formas de la cultura, como por ejemplo el “rayo” como expresión del espíritu santo. Así, reconocemos que en este poema se resignifican los valores atribuidos a la naturaleza y la cultura, respectivamente, como el bien y el mal, lo divino y lo profano. Por esta razón, en “Primer reino”, la naturaleza es representada como lo que define convencionalmente a la cultura y, en específico, a la religión: es lo positivo y lo sagrado.

3.2.2.1.2 Interlocutores y técnicas argumentativas

El poema “Primer reino” está configurado por un locutor no personaje, reconocido en el empleo de pronombres como él y ella, y un alocutario no representado. El acto comunicativo que se desarrolla en este poema es la descripción, pues se desarrolla una

representación impersonal. Existen tres tipos de técnicas argumentativas en la composición de Eielson, los argumentos cuasi-lógicos, los argumentos que fundamentan la estructura de lo real, y la disociación de nociones. Respecto de los primeros, consideramos el argumento de incompatibilidad y el de identidad. Estos podemos reconocerlo en las figuras antitéticas, como la concepción de “cielo”, espacio sombrío y sucio que niega la concepción convencional, al mismo tiempo que propone una nueva definición de la religión y la cultura. Este sentido sobre el cielo y la cultura se construye en relación a las otras figuras antitéticas: la naturaleza corrompida por Dios, la manzana como elemento de bien, y el paraíso como escenario de desencuentro.

Estas vinculaciones no convencionales producen una disociación de nociones, que termina por resolver las incompatibilidades señaladas estableciendo una inversión de valores: la cultura es la dimensión del mal y la corrupción, y la naturaleza, del bien y la pureza. Finalmente, la última sección manifiesta que la cultura, la religión en particular, ha producido el desencuentro de los dos protagonistas, por contraste a la situación que vivían en un primer momento, en que estaban identificados con la naturaleza. En relación a los argumentos que fundamentan la estructura de lo real, podemos observar que la resistencia de estos protagonistas se propone como un modelo, pues se expresa como la preservación de la unión y el verdadero bien que representa el mundo natural, en contraste a la cultura, que irrumpe como forma externa negando la continuidad humana.

No obstante, observamos que esta dicotomía no es rígida, pues la religión como expresión de la cultura se muestra mediadora y creadora de una nueva forma de realidad y de relaciones entre las presencias del universo representado. Sobre esto, la imagen del último verso hace palmaria la percepción positiva de la transformación que está mediada por formas religiosas, porque describe un encuentro estético y trascendente en el que la naturaleza participa como rayo: “[la joven convertida] en un rayo muy suave de santa o paloma”. Así, podemos decir que el poema se enfoca en cuestionar particularmente el lado negativo de la cultura, el que impide el encuentro humano, ante el que se proponen los valores de la naturaleza vinculados a ese pasado histórico-mítico que está representado en el paraíso de la primera humanidad.

Por lo expuesto, reconocemos que la nostalgia como manifestación sentimental ha motivado la construcción del poema. Podemos decir que ha sido empleada retóricamente en la elaboración de un espacio-tiempo donde se concibe positivamente a la naturaleza y negativamente a la cultura (por lo menos, la que frustra el diálogo humano),

resignificando el universo del paraíso bíblico de un pasado histórico-mítico. A este respecto, se ha propuesto un modelo de existencia que defiende, identificada en la naturaleza, el amor y la continuidad de las relaciones humanas. La nostalgia hace de este escenario representado en el poema y el modelo de existencia que este propone un estado de cosas por seguir.

3.2.2.2 El saber de la naturaleza frente a la violencia de la cultura. Análisis de “Librería enterrada”

¿Qué libros son estos, Señor, en nuestro abismo, cuyas hojas
estrelladas pasan por el cielo y nos alumbran?
Verdes, inmemorables, en el humus se han abierto, quizás
han acercado una oración a nuestros labios,
o han callado tan sólo en sus sombras, cual desconocidos. 5
Naturaleza que ora aún en ellos, a sus signos
de hierro se arrodilla, con flores en el vientre,
por el humano que al pasar no los vio en el polvo,
no los vio en el cielo, en la humedad de sus grutas,
y se vinieron abajo cual un bloque de los dioses. 10
Desde entonces sólo queda en ellos un verde velo
de armaduras, de brazos enjorjados y corceles que volvieron
a su nobleza de esqueleto entre sus hojas.
Y olmos abatidos, tunas de la guerra, gloria y rosa
Duermen también en ellos, cubiertos de invernal herrumbre. 15
Y sólo hasta sus viejas letras muy calladamente,
la sutil retama o el lirio de la orina acuden,
y una mano azul que vuelve sus páginas de sodio
entre las rocas, y avienta sus escamas a la Muerte.
¿Me permitiréis, Señor, morir entre estos libros, de cuyo seno, 20
cubiertos de aroma, mana el negro aceite de la sabiduría?

3.2.2.2.1 Campo figurativo

El campo figurativo predominante en este poema es el de la metáfora. Proponemos dividirlo en seis secciones: la pregunta del locutor a Dios sobre el ideal, de los dos primeros versos; el ser ideal de la naturaleza como medio de conocimiento, de los tres

versos siguientes; el pasado, del verso seis al diez; el presente, del verso once al quince; la muerte del ideal, del verso 16 al 19; y, el deseo de retornar al pasado ideal, de los dos últimos versos. El locutor se dirige a la presencia del “Señor”, al que puede concebirse como el Dios cristiano, un ser omnipresente capaz de responder a las preguntas y pedidos que se le hacen. En torno a esta presencia, se emplean términos religiosos como “oración” y se le contrasta con el ser ideal de la naturaleza.

En la primera sección, el locutor pregunta por los libros “estrellados”, que percibe luego en la segunda sección como “verdes”. Esta figura de la metáfora sobre los libros, refiere el conocimiento suprasensible que puede ser captado en el cielo y también en la tierra, es decir en la naturaleza. Así también, este conocimiento se encuentra en nosotros mismos, “nuestro abismo”, y en nuestro contacto con el mundo, por el que la naturaleza puede comunicar a “nuestros labios” o mantenerse en silencio, en las “sombras”. De este modo, el conocimiento trasciende la palabra escrita y se convierte en una experiencia que compromete el interior y el exterior del locutor. Así, la naturaleza rebasa a la cultura; sin embargo, el locutor se dirige a un Dios para reconocer la verdad de la naturaleza. Esto es, la cultura media en el contacto con la naturaleza, pues el locutor habla desde un presente para remitirse a un estado de cosas primigenio que percibe más allá de lo inmediato.

En la siguiente sección, “Pasado”, la naturaleza se muestra humillada por la presencia del hombre que pasa sin reconocer su ser, ni en la tierra ni en el cielo. La metáfora de los “signos de hierro” se opone a la de los “libros” estrellados y verdes; representan lo superfluo e inmóvil, por contraste a la experiencia de conocimiento referida. Asimismo, esta figura de violencia, los “signos”, que se desarrolla en la siguiente parte, se contrasta con las “flores en el vientre” que brinda la naturaleza. Esta sección representa la caída del dominio de la naturaleza, “cual un bloque de dioses”, frente a la indiferencia del hombre.

En la sección que llamamos “Presente”, se construye una visión violenta de la cultura a partir de la humillación de la naturaleza. Elementos de guerra como “armaduras, [...] brazos enjorjados y corceles” la cubren, e incluso esta es transformada por este escenario bélico, en “olmos abatidos, tunas de la guerra, gloria y rosa”. Así, pues, la cultura en su peor expresión, la guerra, ha dominado a la naturaleza, a la que olvida y desvirtúa con sus prácticas. Los versos de la siguiente sección expresan precisamente la muerte del ser ideal y del conocimiento que ofrece, pues las “viejas letras” de sus libros, en las que busca reafirmarse la naturaleza, son aventadas como “escamas a la Muerte”.

La continuidad del conocimiento del pasado en el presente, que constituye la humanidad del hombre, está interrumpida por una cultura que niega a la naturaleza y ha impuesto una dinámica inmediata y discontinua de la vida. Tras esta reflexión y reconocimiento, el locutor se inclina por desear retornar a ese espacio-tiempo pasado, pero expresa este deseo no con la intencionalidad de restaurarlo, sino más bien de criticar el presente que vive y de proponer una alternativa de existencia y de experiencia de conocimiento. No obstante, esta propuesta es sugerida por contraste a lo rechazado, porque el locutor refiere con su pedido de muerte en los últimos versos que la continuidad del pasado en el presente es necesaria, pues de esto depende la humanidad. En este poema, que es un punto de inflexión en la obra, se expresa cierto pesimismo, pues se reconoce que esa continuidad es sino imposible, poco probable en la realidad, y que solo la muerte, o una forma de esta, permitirá la experiencia vital plena entre pasado y presente.

3.2.2.2 Interlocutores y técnicas argumentativas

El poema “Librería enterrada” está configurado por un locutor personaje y un alocutario representado. El primero se reconoce por el empleo de la primera persona, que en los versos iniciales habla por un nosotros y en los últimos versos por un yo. El alocutario, por su parte, es reconocido en la figura del Señor, a quien se dirige el locutor para preguntar y pedir. El acto comunicativo que se desarrolla, en ese sentido, es un diálogo, aunque el intercambio entre interlocutores ocurra solo en los primeros y últimos versos. Esto es, la mayor parte del poema es un monólogo, donde el locutor da cuenta de la situación y las relaciones entre el pasado ideal y el presente. Por otro lado, existen principalmente dos tipos de técnicas argumentativas en este poema: los argumentos basados en la estructura de lo real y los argumentos que fundamentan la estructura de lo real.

Respecto de los primeros, observamos sus dos variantes, la relación de coexistencia y la sucesión causal. El primero se reconoce en las dos secciones iniciales, en las que se relacionan la esencia y la acción del ideal. Así, a este se le define como un espacio-tiempo trascendente y primigenio que se percibe en los elementos fundamentales del cosmos, el cielo y la tierra, y que establece correspondencias entre el exterior y el interior del hombre, pues “han acercado una oración a nuestros labios”. El pasado ideal es la revelación o el silencio que “nos alumbran”. El siguiente argumento es el de la sucesión causal y se presenta a lo largo de las dos secciones posteriores, la tercera y la cuarta, en la que se describe la posición de inferioridad de la naturaleza ante la cultura.

La indiferencia del humano que pasa y los elementos bélicos señalados son expresiones negativas de la cultura y muestra de la superficialidad y la violencia en la que está sumida la sociedad. La consecuencia de ello es la destrucción de la naturaleza y la muerte del saber que esta trasmite, lo que conlleva a la eventual desaparición de la humanidad.

Finalmente, en la última sección reconocemos el argumento del modelo, fundamento de la estructura de lo real. Frente a la desaparición de la naturaleza, el locutor expresa su deseo de morir en su seno como medio de mantener el saber que esta posee. Este deseo no se propone volver al pasado ideal, sino resaltar la gravedad de su desaparición. Por este motivo, en todo momento el locutor se dirige al “Señor”, a la encarnación religiosa de la cultura, para descubrirle la situación a la que ha llegado su predominio. Por otro lado, la interacción de los argumentos se percibe en sus correspondencias y orden. La relación de coexistencia expresa una situación presente que, junto a la sucesión causal, revela sus consecuencias nefastas para la humanidad. En tal sentido, el modelo es una respuesta a este problema: el presente ignora el pasado, el hombre ha olvidado el saber de la naturaleza, los valores de comunión y solidaridad con su entorno, y se ha vuelto sinónimo de violencia.

Concluimos que la nostalgia ha motivado la construcción retórica de un espacio-tiempo sustentado en la naturaleza. Este espacio-tiempo pasado es descrito como de sabiduría y bondad y se nos plantea asimismo que nuestra propia humanidad depende de su salvación (su continuidad en el presente está interrumpida por la violencia de la cultura). En tal sentido, se propone un modelo de existencia que se basa en el saber natural y los valores de comunión. La nostalgia orienta la descripción de este conflicto entre pasado y presente y nos persuade con el universo representado y el modelo de existencia propuesto sobre la necesidad de retomar los valores de la naturaleza.

3.2.2.3 La irrupción de la naturaleza absoluta. Análisis de “Último reino”

Aura suprema, besa mi garganta helada,
 confíerme la gracia de la vida, dame
 el suplicio de la sangre, la majestad
 de la nube. Que en cada gota del diluvio
 haya tristeza, sombra y amor. ¡Oh, romped
 hervores materiales, cráteres radiosos!
 El sol del caos es grato a la serpiente

y al poeta. Las nieves que ellos funden
 caen al fondo del verano, entre aletazos
 de gloriosa lava, de luciérnagas 10
 y cerdos fulgurantes. Nada impide ahora
 que la onda de los aires resplandezca
 o que reviente el seno de la diosa
 en algún bosque. Nada
 sino los puros aros naturales arden, 15
 nada sino el suave heliotropo favorece
 la entrada lila de las bestias y el otoño
 en el planeta. Yo quisiera que así fuera
 la alta puerta que me aguarda tras el humo
 de mi vida, como una grave dalia en el pedestal 20
 de piedra, o un esqueleto deslumbrado.

3.2.2.3.1 Campo figurativo

El campo figurativo más importante del poema es el de la metáfora. Podemos dividirlo en cinco secciones: la relación entre el locutor y el ideal, de los primeros cinco versos; el pedido de fusión de cosas, del quinto al sexto verso; la irrupción de la naturaleza, del verso siete al once; el despliegue de la naturaleza, del once al dieciocho; y, el deseo del locutor, de los últimos versos. En la primera sección, el locutor se dirige al “aura suprema”, personificación del ideal, que se concibe como fuente de vida y como ente de relación entre lo exterior y lo interior, la “sangre” y la “nube”, la “sombra” y el “amor”. En la segunda sección, el locutor pide la irrupción de este ideal, lo que representa la penetración de la continuidad pasada, la de los “cráteres radiosos” y los “hervores materiales” en el orden del locutor. En la tercera sección, se sigue describiendo este encuentro a través de la imagen del “sol” y las “nieves” que revela la prevalencia de la unidad sobre lo múltiple. Asimismo, la fusión de la realidad en el ideal trae como consecuencia la plenitud de dos figuras, la del poeta, la cultura, y la de la serpiente, esta última en representación de la naturaleza.

En la cuarta sección, precisamente, se describe el despliegue de la naturaleza, pues el estado de cosas es ahora la reunión de contrarios. El ser de la naturaleza en sus formas inaprensibles se impone a la realidad, “la onda de los aires” o “la diosa en algún bosque”,

y luego en sus formas concretas, el “heliotropo”. La última sección expresa el deseo del locutor de que esta continuidad permanezca tras su muerte. En este caso, como también en “Librería enterrada” la muerte es metáfora de otra forma de vida, representa el tránsito hacia una existencia plena. No obstante, en “Librería enterrada” esta se presentaba como imposible para el locutor, como un deseo irrealizable. En el poema que cierra la obra de Eielson, en cambio, se presenta como posible que la continuidad del pasado ideal pueda realizarse. Las dos imágenes con las que termina “Último reino” vuelven a insistir en que ese espacio-tiempo posible es el retorno del pasado ideal. Esa unidad absoluta representada por expresiones como “una grave dalia en pedestal de piedra”, la vida en la muerte, o como en “un esqueleto deslumbrado”, la muerte en la vida. De este modo, la dicotomía naturaleza y cultura con la que comienza *Reinos* y la inflexión que se observa en “Librería enterrada”, se resuelve en este último poema, donde se concibe la inclinación por una naturaleza absoluta.

3.2.2.3.2 Interlocutores y técnicas argumentativas

El poema “Último reino” está configurado por un locutor personaje que se reconoce por la primera persona del imperativo y el pronombre “yo”. Este locutor se dirige a un alocutario representado, el “aura suprema”, que se presenta como personificación del ideal. De tal modo, el poema representa el acto comunicativo del diálogo, aunque en los últimos versos se desarrolla un monólogo en el que el locutor expresa su deseo de que permanezca el estado de cosas que ha descrito. Reconocemos que se emplean dos tipos de técnicas argumentativas: los argumentos basados en la estructura de lo real y los argumentos que fundamentan la estructura de lo real.

Respecto del primer tipo, reconocemos el argumento de relación de coexistencia en las dos primeras secciones. El “aura suprema” como personificación del ideal es concebido en su capacidad de otorgar vida y plenitud a las relaciones del hombre con el mundo. Es decir, este elemento se define en términos de su acción y particularidad. Igualmente, en la tercera sección, el “sol del caos” como una de las expresiones de esta “aura”, posee la capacidad de dotar de un nuevo sentido a las cosas. Asimismo, en este punto, observamos el argumento de sucesión causal, pues las dos siguientes secciones del poema, describen las consecuencias de la irrupción del pasado ideal. La repercusión descrita es también el brote de vitalidad y plenitud en la naturaleza. Por ello, los dos argumentos (la relación de coexistencia y sucesión causal) se articulan en la idea de que el pasado da sentido a la existencia, en una relación en la que elementos contrarios pueden

coexistir. Finalmente, la última sección desarrolla el argumento de modelo, ya que en estos últimos versos el locutor expresa de manera explícita su deseo de que la continuidad del pasado ideal continúe en el futuro. Su deseo mismo plantea que la situación descrita en los versos anteriores es un modelo de realidad plausible.

En ese sentido, la nostalgia del futuro impulsa la construcción de este espacio-tiempo imaginado que piensa el retorno del ideal de manera prospectiva. El modelo de existencia que propone el poema concibe un mundo trascendente más allá de la muerte, donde los elementos del universo y la vida alcanzan la plenitud. En otras palabras, la nostalgia del futuro permite ver que la consciencia sobre el pasado y su continuidad permiten una existencia más humana.

3.2.2.4 Visión de mundo

Frente a la discontinuidad de la modernización se recurre a una nostalgia del futuro para proyectar modelos de existencia que velen por la continuidad de una identidad colectiva del pasado. Esta identidad colectiva es la de la humanidad que está representada en el pasado imaginado del paraíso en “Primer reino”. Asimismo, la reconocemos en el pasado real de una naturaleza sufriente en “Librería enterrada” y, finalmente, en el pasado imaginado del “aura suprema” que irrumpe en “Último reino”. Estas representaciones hacen eco de la crisis de la modernidad histórica, es decir, de la postura positiva sobre la modernización, pues este proceso histórico y social es la causante de la violencia y muerte de la humanidad. Frente a este hecho, los modelos de existencia que motiva la nostalgia del futuro en *Reinos* muestran una realidad maravillosa que hace posible, como hemos mencionado, la continuidad de pasado en un mundo posible.

3.3 La torre de los alucinados (1949)

Ahora desarrollaremos el análisis de la estructura y el contenido de la expresión nostálgica en *La torre de los alucinados* de Alejandro Romualdo.

3.3.1 Estructura

Determinaremos ahora la nostalgia en la estructura del poemario, reconociendo a este como un discurso en el que la nostalgia se desarrolla como una manifestación sentimental. Para este propósito, estableceremos el recorrido del sujeto de la enunciación, que nos permitirá dar cuenta de sus rasgos como sujeto nostálgico, su orientación por la vertiente objetal o la vertiente narcisista, así como del uso de la palabra poética como

medio para la búsqueda y el restablecimiento de una identidad. Asimismo, señalaremos los esquemas tensivos que grafican este recorrido de la presencia de la pasión, señalando el paso del sujeto nostálgico de un estado emocional a un estado sentimental.

Igualmente, en este caso, tomaremos en cuenta las dos consideraciones ya mencionadas para determinar el recorrido. En primer lugar, vamos a considerar las tres posiciones en las que puede desembragarse el sujeto de enunciación: el locutor que habla consigo mismo, el locutor que dialoga con un alocutario y el locutor que describe una escena o situación. Asimismo, repararemos en las relaciones del sujeto de enunciación con las temporalidades: el pasado, el presente y el futuro. Por último, distinguiremos el pasado según sea el pasado del ideal, el pasado de base real y el pasado imaginado.

3.3.1.1 Recorrido del sujeto de enunciación

El poemario de Romualdo, como en el caso de *Reinos*, se presenta como una unidad estructurada, por detalles como los paratextos, pues se inicia y cierra con un epígrafe de *El libro de las horas* (1999) de Rainer María Rilke. No obstante, comprobaremos esta afirmación a profundidad con la descripción del recorrido (se puede consultar la representación gráfica en el Anexo B). Planteamos que el recorrido del sujeto de enunciación en el poemario de Romualdo puede comprenderse en cinco momentos, en el que cada uno puede ser visto como la superación o problematización del anterior. *La torre de los alucinados* está conformado por 36 poemas y está dividido en dos partes. Los 27 poemas de la primera parte representa la descripción del estado de cosas, lo que va de menor a mayor profundidad.

La segunda parte es titulada “II Resonancias”, agrupa los últimos ocho poemas y supone una reflexión sobre el estado de cosas a la vez que una definición de la postura del sujeto. De este modo, los cinco momentos que reconocimos se comprenderán según estas dos partes. La primera parte está constituida por cuatro momentos: 1) de “Albica” a “El ángel”; 2) de “Función de gala” a “Oración del amor escondido”; 3) de “Diálogo del cisne y la rosa” a “Estreno de lujo”; y, 4) de “Violación de la primavera” a “Canción de las horas”. Por último, la segunda parte conforma todo el quinto momento.

A) Primer momento del recorrido: el proceso de recuerdo

El primero momento lo llamamos “el proceso de recuerdo” y está conformado por los ocho primeros poemas. En este punto, el sujeto transita de la autoconsciencia a la

rememoración de su pasado, primero de su infancia y luego de su origen primigenio como ser. Esto es, el sujeto pasa de pensar en una realidad concreta a pensar en una realidad ideal. Con esto, el proceso de recordar no se limita a lo que el sujeto fue en su vida personal y humana, sino también a recordar una existencia trascendente.

Precisemos los contenidos de los poemas para que estas afirmaciones no queden sin sustento. En “Albica”, el locutor se posiciona en relación a su niñez, se refiere a su pasado desde su presente y concluye que debe seguir “andando”. En “Torre de la inocencia” y “Sobre la infancia” se reflexiona brevemente sobre esa primera etapa de la vida. “Elegía al duende” describe a la figura de un juguete. En “Trono luciente”, “Diente de luzbel” y “Homenaje al rey”, se describen figuras de la imaginación. En estos casos, el duende y otras figuras del primer poema son concebidos como parte de un “alto escenario”. Luzbel es parte de la mitología bíblica y Clodín, del último poema citado y que puede ser considerado como la excepción, relaciona la imaginación con la realidad.

Los dos últimos poemas que cierran el primer momento del poemario, “Cabeza divina” y “El ángel”, refieren figuras del ser ideal y el encuentro con el origen de las cosas, un pasado que trasciende el de la vida humana. En ese sentido, el sujeto se posiciona en el mundo; reflexiona sobre la infancia; recuerda una figura real y, luego, evoca figuras de la imaginación; finalmente, busca recordar el origen de las cosas. El “proceso de la memoria” va de la autoconsciencia de recuerdos con base real, a recuerdos imaginados y, por último, ideales y trascendentes.

B) Segundo momento del recorrido: la crisis del proceso de recuerdo

El segundo momento del recorrido se caracteriza por la alternancia del pasado del ideal, el pasado con referencia real y el pasado imaginado; por este motivo, la hemos denominado como “crisis del proceso de recuerdo”. Los siete poemas que conforman este momento desarrollan dos series. Por un lado, “Función de gala” refiere la figura de un juguete que busca realizarse en el presente de su dueño. “Ser diluido” introduce por primera vez el tema del amor y se basa en un referente específico, la amada. “Estatua del poeta” vuelve a poner en primer plano la relación del sujeto con el ser ideal, a través de la relación particular con la figura del poeta. Notamos, en suma, que la rememoración transita tres pasados: primero, el de la imaginación, luego el de la realidad y, finalmente, el del ser ideal.

Por otro lado, en la segunda serie, “Tántalo pensativo” presenta a esta figura mitológica en busca del encuentro con su “Hermana”. “Mapa del paraíso” describe la relación general del sujeto con el ideal, personificada en la “Noche”. El poema “Letanía” concibe la definición del amor. En esta segunda serie, la evocación se centra en situaciones generales que también transitan los tres pasados mencionados. Por esta razón, podemos afirmar que este segundo momento representa la crisis del recuerdo porque el sujeto no se enfoca en un “pasado” en específico.

Vale mencionar, además, que el sujeto demuestra un paso de lo más concreto a lo más abstracto, pues en estas dos series, como hemos sugerido, hay un recorrido de figuras específica a conceptos. Así, pues, recordemos que se va del amor por una persona al amor como concepto, o de una figura de la imaginación a una figura mitológica. Por último, siguiendo esta intencionalidad, el poema “Oración del amor escondido” con el que se cierra este momento, presenta el amor por el ser ideal. Nuevamente, primero el amor por una presencia en particular, luego una definición y, finalmente, una demostración que al mismo tiempo lo expresa y lo define, pues, según la visión del poemario, el ser ideal es la forma de amor más acabada.

C) Tercer momento del recorrido: la representación del presente

El tercer momento del recorrido está conformado por poemas en los que se describen escenas figurativas, que se construyen a partir de la reunión, la confrontación o la relación del pasado ideal y el presente. Hemos llamado a este momento la “representación del presente”, porque es desde esta temporalidad que se establecen estos escenarios figurativos. En “Diálogo del cisne y la rosa” se describe la fusión de los elementos del mundo, amalgamadas en una comunicación ideal, que de pronto es interrumpida por la presencia del locutor, pues “un estoque de luna [lo] perfila”. En “Los jugadores” se presenta un conflicto entre los “naipes” y los “jugadores”, entre dos temporalidades, la de las figuras imaginadas del pasado y la del presente. En “Cueva de la escultura”, la imaginación mitológica es el lente por el que se comprende el presente, en una visión que describe una reunión de ebrios. Finalmente, en “Nocturno fragante” se produce una confluencia del pasado del ideal en el presente, la de la pieza de Chopin que “le corta las alas a Orfeo, gozoso”. De este modo, en este tercer momento del recorrido se pone en relación el pasado ideal y el presente, relación que se plantea, primero, como una reunión perfecta, luego, como un conflicto, para finalmente describirse como una

confluencia, desde una visión particular y desde el presente mismo, como acabamos de mencionar con “Nocturno fragante”.

Es importante precisar algunas cosas sobre el primer y último poema. Como vimos, “Diálogo entre el cisne y la rosa” mantiene ese deseo por la continuidad con el que concluyo el segundo momento, “Oración del amor escondido”; sin embargo, en la última estrofa se reconoce que el sujeto está escindido de la continuidad del ideal que contempla. Ya vimos que en “Los jugadores” y “Cueva de la escultura”, el sujeto insiste en esa escisión, en mayor y menor grado respectivamente. En el poema que cierra este momento, “Nocturno fragante”, se reconoce que existe una continuidad, pero esta ocurre en el presente, con los valores propios de este tiempo. En ese sentido, el sujeto parece reconocer que la continuidad y el sentido de las cosas no debe verse en el pasado ideal, sino en la permanencia de este pasado en el presente. De ahí que, Chopin sea visto como continuidad de Orfeo, pero al mismo tiempo su actualización.

Punto de transición: “Estreno de lujo”

Ahora bien, entre el tercer y cuarto momento, el poema “Estreno de lujo” se presenta como punto de transición, al que puede considerarse como perteneciente a cualquiera de los momentos que lo rodean. Este poema representa el desgarramiento que ocurre en el sujeto por la pérdida de la inocencia. El locutor es consciente de sí mismo porque es percibido por otra presencia, siente su propio cuerpo y el cuerpo del otro. Es por esta consciencia repentina, una nueva posición en el mundo, que reconoce la inminencia de la muerte y la fugacidad de las cosas. En este poema, el sujeto se encuentra en el centro de la tensión entre el presente y el pasado real. No existe para él un referente concreto; por el contrario, experimenta lo incierto y le invade lo desconocido, pues vive precisamente un “estreno”.

Es por esta razón que se encuentra entre estos dos momentos del poemario, pues refiere la consciencia escindida entre presente y pasado, la infancia y la vida adulta, el punto en el que todo comienza de nuevo. El sujeto en “Estreno de lujo” evoca el punto de inflexión de su existencia: el surgimiento de la consciencia, para dar un giro en su perspectiva del mundo. Por tal motivo, este poema marca una transición, ya que, si el tercer momento buscaba representar el presente en relación al pasado del ideal, en el cuarto momento se representa el pasado del ideal en relación al presente.

Recordemos que, primero, el sujeto recuerda, desde su existencia vital hasta su existencia trascendente en el primer y segundo momento. Luego, en el tercer momento, piensa el presente en función del pasado ideal. Ahora, en el cuarto momento, representa el pasado ideal en relación al presente. Esto es, se posiciona como una presencia que evoca el momento en el que sufrió la pérdida de la inocencia.

D) Cuarto momento del recorrido: la representación del pasado del ideal

Hemos llamado a este cuarto momento la “representación del pasado del ideal”, conformado por los cinco poemas siguientes. En ellos se plantea el pasado ideal como la trascendencia y se expresa que su perturbación determina el orden de cosas del mundo. Esto es, el ideal es siempre desvirtuado por la realidad cotidiana. Esto se concibe en relación a varios aspectos del mundo. En “Violación a la primavera”, ese aspecto es la naturaleza, que en la forma de la primavera se ve transformada por el invierno, que llega “como un intruso”. En “Alba inútil”, ese aspecto es la divinidad, personificación del ser, con quien el locutor no puede establecer una relación plena por su consciencia de sí mismo y del mundo: “ese pedro tenaz que llevo dentro”. En “Soneto de la llama fría”, es el cuerpo, en el que la experiencia del ser desaparece por la irrupción de la “llama de nieve” que despierta la “pensativa voz”. En “La rosa sensata”, es el sentimiento el que pronto es corrompido por la razón y se convierte en “blanca impura”, “en la memoria de lo más profano”. Por último, en “Imagen de la rosa en secreto”, es la belleza que no termina de expresarse en la figura de la rosa, porque nace “bajo el sino / mortal que la deshace”. Percibimos en este poema una suerte de síntesis de los demás, pues expresa de forma explícita lo que todos describen: la inevitabilidad de la pérdida del estado puro.

El poema “Canción de las horas”, con el que se cierra la primera parte del poemario de Romualdo, plantea en suma que el pasado no se puede recuperar, aunque se reconozcan algunas de sus formas en el presente. De este modo, el sujeto muestra estar escindido entre pasado y presente, pero al mismo tiempo sabe que en su presente puede percibir el pasado, pues existe una cierta continuidad entre estas temporalidades. Así, en “Canción de las horas”, el locutor contempla más allá del mundo conocido –pero siempre a través de este– un “rostro amado”, rodeado de elementos suprasensibles, que, sin embargo, huye “hacia la noche o el olvido”.

En suma, en la primera parte del poemario ocurre el proceso de recordar y la descripción del estado de cosas. Al principio de este, en el primer momento, el sujeto

recuerda progresivamente desde su existencia vital hasta su existencia trascendente. En el segundo momento, sucede una oscilación en el recuerdo, pues el sujeto no se centra en un pasado particular de su existencia. En el tercer momento, se representa el presente en relación con el pasado ideal. En este punto, el poema “Estreno de lujo” supone un punto de inflexión, pues evoca el desgarramiento del sujeto entre la infancia y la vida adulta. En el cuarto momento, se representa el pasado del ideal en relación con el presente. En específico, se presenta la irrupción de la realidad cotidiana en el estado de cosas del ideal. Al final, el sujeto revela que existe una discontinuidad entre pasado y presente, aunque son temporalidades entre las que hay confluencias y por las que es inevitable recordar.

E) Quinto momento del recorrido: la posición del poeta

En la segunda parte del poemario, “II Resonancias”, esta descripción del estado de cosas que se ha hecho en los poemas precedentes es motivo de reflexión, sobre todo en torno a la figura del poeta. Distintos aspectos de la realidad son cuestionados o resaltados en esta segunda parte. En “Joyería al sol”, el creador “orfebre” puede ser comprendido como metáfora del poeta, presentado como un joyero, cuya palabra escrita es vida y muerte al mismo tiempo, pues la palabra no termina de capturar la realidad. En “La virgen en el espejo”, el locutor se pregunta por los límites del mundo y de sí mismo. En “Soneto sobre la muerte de un viejo cisne”, se expone a través de la figura del cisne que la vida y la muerte son dos expresiones del ideal. En “Sinfonía terrenal”, se identifica la humanidad de cada individuo como una expresión de Dios. Finalmente, los últimos cuatro poemas se refieren a la figura del poeta. “Paso del vagabundo” describe la existencia activa del poeta, quien desentraña y valora el universo. “Nocturno del origen”, en cambio, presenta su existencia pasiva, pues esta figura solo contempla y siente. En cambio, “El alucinado” define la postura del poeta, quien se piensa como alguien que ve más allá del orden normal de las cosas.

Por último, “Teléfono del cautivo” cierra el poemario expresando desencanto sobre la posición del poeta. Por un lado, porque el ideal es cada vez más fugaz y menos perceptible para el sujeto, “a [su] edad”. Por otro lado, porque la realidad del ideal invade su subjetividad, “las grandes invasoras de [su] reino”, convirtiendo sus creaciones en formas comunes. Asimismo, el sujeto encuentra “algo vago” en la contemplación y percepción del ideal, del “tiempo colgado en un clavo”, lo que motiva su inclinación a mirar hacia otro lado, esto es, el futuro, a seguir andando como menciona en el último verso del primer poema.

Síntesis del recorrido

En suma, el sujeto ha recordado su pasado vital y trascendente; se ha sumido en la posibilidad de recuperar el pasado; ha cuestionado esta postura en su representación del presente y, luego, en su representación del pasado ideal; por último, ha reflexionado y definido algunos aspectos del estado de cosas, como la empresa imposible de la poesía, la vida y la muerte, la humanidad y la labor del poeta. Con esto, *La torre de los alucinados* inicia con la consciencia de la infancia perdida y la necesidad de mirar hacia el futuro y concluye retomando ese propósito con el último poema.

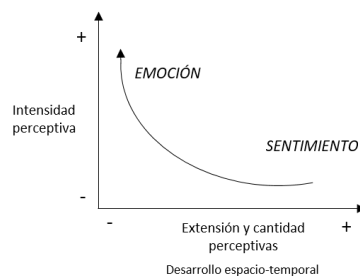
3.3.1.2 Esquemas tensivos de la presencia de la pasión

Por lo expuesto, podemos referirnos a este sujeto de enunciación como un sujeto nostálgico, que se muestra contradictorio y escindido, en principio, sin saber hacia qué pasado dirigir su deseo. Asimismo, reconocemos que describe una actitud de resistencia hacia su nostalgia cuando reflexiona sobre el estado de cosas, como ocurre en el primer momento. Por otro lado, este sujeto nostálgico se orienta en primer lugar por la vertiente del objeto y en segundo término por la vertiente narcisista. Lo primero puede observarse en su idealización del pasado del ideal (en el segundo momento), de las figuras como el “ángel” o la “cabeza divina”. Lo segundo, más extenso y fundamental a su recorrido, ocurre a partir del tercer momento hasta el final, cuando reflexiona sobre el presente y el pasado, el estado de cosas de la existencia humana y la posición del poeta en el mundo. Esta segunda vertiente que dirige el recorrido del sujeto nostálgico se orienta a la restitución de su identidad individual.

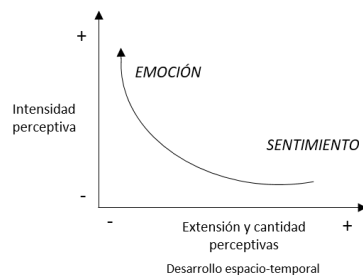
Asimismo, percibimos que la palabra se ha concebido como cura, pues es el medio que permite superar una nostalgia “patológica”, para devolver la continuidad y la diferencia del yo del sujeto. En ese sentido, el poemario es un testimonio que ha permitido esta superación y la recuperación de la consciencia de sí mismo, aunque a costa del abandono de la persecución del ideal, como señalan los últimos versos: “os dejo estos anillos que caen, esta amargura”.

En ese sentido, el recorrido descrito puede representarse con los esquemas tensivos de la presencia de la pasión, que grafican este paso de la vertiente del objeto a la vertiente narcisista en cuanto a la transición de la emoción al sentimiento. De este modo, por lo que expusimos, reconocemos que el sujeto realiza el recorrido de un esquema tensivo ascendente a un esquema tensivo descendente. El primer momento del poemario

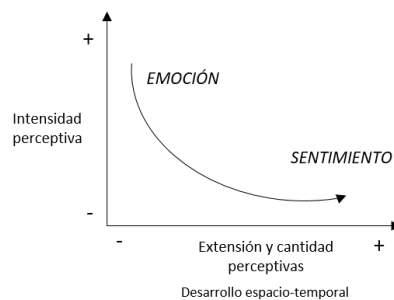
muestra plenamente el primer esquema, pues el sujeto pasa de una extensión cognitiva a una intensidad sensorial. El poema “Albica” a pesar de estar compuesto en principio por una serie de impresiones, está mediada por versos entre paréntesis que definen la “niñez”, así como el último verso, que expresa la postura consciente del sujeto. “Torre de la inocencia” y “Sobre la infancia” plantean de modo similar una definición de la “infancia”, aún cuando describen impresiones. Luego, los cuatro siguientes poemas modulan a la inversa el balance más extenso que intenso, pues el sujeto expresa los recuerdos mediante las sensaciones. En esta medida esos recuerdos pierden límites definidos, se hacen inaprensibles. Desde “Elegía al duende” a “Homenaje al rey”, hay una inclinación a una mayor intensidad que extensión. Finalmente, en los últimos poemas de este primer momento, “Cabeza divina” y “El ángel”, podemos hablar del punto máximo de este discursar, pues lo sensible se impone sobre lo inteligible. Este primer momento podemos representarlo con el siguiente esquema:



Asimismo, podemos decir que este esquema tensivo se mantiene en el segundo momento, en el que el pasado se muestra en diferentes espectros, un espacio-tiempo real, imaginado o trascendente, como ya hemos mencionado en el subtítulo anterior. En estos poemas predomina un impulso sentimental sobre un reposo cognitivo, la de las figuras olvidadas y sufrientes en “Función de gala” y “Tántalo pensativo”; como la del amor por una persona o por el ideal de las cosas, respectivamente, en “Ser diluido” y “Oración del amor escondido”. Y, la del ser del poeta en “Estatua del poeta”, o simplemente del mundo en “Mapa del paraíso”. En este segundo momento se puede hablar de un esquema ascendente por la mayor intensidad sensible y la menor extensión cognitiva, que no delimita el pasado que el sujeto contempla y percibe. Los poemas en este caso hacen énfasis no solamente en el recuerdo, sino en el desencuentro, en la imposibilidad de volver a reunirse con ese pasado, aunque el sujeto insista en que este regreso debe concretarse. Podemos graficar este segundo momento con el siguiente esquema:

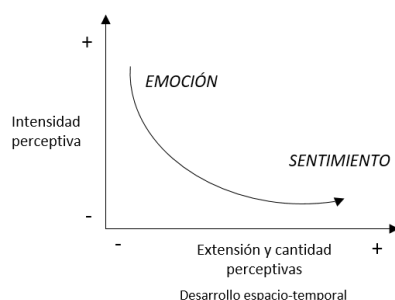


Por otro lado, en el tercer y cuarto momento del poemario, observamos un esquema descendente, pues el sujeto expone que el recuerdo y la imposibilidad de la restauración del pasado son características del estado de cosas de la realidad. En el tercer momento, se describe un presente en el que quedan rezagos del pasado. En el cuarto momento, se recrea un pasado escindido con el surgimiento del presente. En cada caso, predomina la observación de un aspecto de la realidad, su reconocimiento y comprensión. Es por esto que hay una menor intensidad y una mayor extensión. El mundo se hace más inteligible y menos sensible. Así, por ejemplo, en “Nocturno fragante”, la música toma forma por acción de Chopin y, en “Imagen de la rosa en secreto”, se reconoce que la belleza será siempre transgredida por la muerte. Por ello, en estos momentos predomina una extensión cognitiva, pues se forman certezas sobre la realidad. Estos momentos se pueden representar con el siguiente esquema:



Finalmente, en la segunda parte del poemario, “II Resonancias”, el esquema descendente prevalece. En este último momento se produce sobre todo una reflexión sobre el estado de cosas y una toma de posición del sujeto ante el pasado. Incluso en poemas como “La virgen en el espejo” y “Paso del vagabundo” hay una meditación sobre el estado de cosas. Así, la interrogante en el primer poema y la descripción del hacer del locutor en el segundo suponen una menor intensidad y una mayor extensión. Las sensaciones devienen en la búsqueda de una determinación inteligible. Esto, en líneas

generales, es el devenir de la percepción sensible a la captación inteligible, como queda representado con el siguiente esquema:



Finalmente, en el último poema, “Teléfono del cautivo”, la intencionalidad reflexiva predomina; hace que el sujeto perciba el pasado con desencanto y se disponga hacia el porvenir, tal como se señala en el primer poema. En ese sentido, los esquemas tensivos en el poemario pasan de ser ascendentes a ser descendentes. Esto es, se transita de una impresión sensible a una captación sensible, de la emoción a la mayor extensión y menor intensidad del sentimiento.

Observamos en suma que la nostalgia es una manifestación sentimental que interviene en la estructura y significación del poemario. Eso se percibe en la descripción y problematización de las relaciones entre pasado y presente, temporalidades que presenta y con las que interactúa el sujeto de enunciación. Esta dinámica describe un recorrido lineal que demuestra una fluidez en el desarrollo del sentido y que es sintomática de un sujeto nostálgico que se orienta por una vertiente narcisista. Por esta razón, el sujeto se encuentra a la búsqueda de realizar una identidad individual, por medio de la inmersión en una memoria y un imaginario propio, pues esta identidad está fragmentada por la desconexión entre la memoria colectiva y la memoria individual. Este es el motivo de la crisis del sentido de pertenencia y la nostalgia, y de esto es consecuencia la insistencia del sujeto en describir el estado de cosas y su posición en el mundo, a través de figuras y escenarios que remiten a la muerte y a la fragilidad de la existencia.

3.3.2 Contenido

Vamos a examinar ahora la nostalgia en el contenido de los poemarios. Sabemos que en este caso se presenta no solo como una manifestación sentimental sino como impulso de la construcción de un espacio-tiempo poético sobre el que se quiere convencer. Emplearemos los conceptos retóricos de campo figurativo para describir las

relaciones de las temporalidades de pasado y presente, y a las técnicas argumentativas para dar cuenta del uso de la nostalgia en la construcción textual de un modelo de existencia.

3.3.2.1 Continuar la vida. Análisis de “Albica”

Río de golondrinas:

florece un tiempo verde.

Blando sol de alegría,

miel de auroras lejanas.

Nunca fue más sumiso el trigo, 5

ni más dócil el agua.

(Mi niñez era un ángel de vidrio)

En todo fui un ciervo de alas,

un pájaro de arcilla huraña.

(Mi niñez era un pez de mercurio) 10

Blanca hora en que no sabía

el fin de los puñales;

en que, a cada paso, nacen calaveras

y que por las manos

puede uno morir. 15

¡Feliz hora en que las horas

no tenían horario!

(Hay sobre mi niñez: palomas muertas,

crepúsculos caídos, alas derretidas)

Llego de mi niñez y sigo andando. 20

3.3.2.1.1 Campo figurativo

El campo figurativo de la metáfora es el más importante en este primer poema de *La torre de los alucinados*. Consideramos que “Albica” contiene cinco secciones, correspondientes a cada una de las estrofas: 1) el pasado vital, 2) la pureza, 3) la plenitud, 4) la inocencia (todos estos valores relativos a la infancia), y 5) el presente. La primera estrofa describe la infancia como un espacio-tiempo donde prima la continuidad de las cosas y la felicidad. Esto es presentado por las figuras retóricas de la metáfora del primer y tercer verso, que revelan la reunión de contrarios, el “río” y el “sol”, que pueden ser leídos como la tierra y el cielo. En la segunda y tercera estrofa se definen dos valores de la infancia, la pureza y la plenitud, respectivamente. La figura retórica de personificación en “sumiso el trigo” y “dócil el agua” de la segunda estrofa revela un lugar puro y favorable para el niño, cuya delicadeza se reafirma con la imagen del “ángel de vidrio”. Por otro lado, en la tercera estrofa prevalece el campo figurativo de la antítesis, pues las figuras del “ciervo de alas” y el “pájaro de arcilla” implican la reunión de contrarios: la primera, lo aéreo en lo terrestre y la segunda, lo terrestre en lo aéreo. Estas figuras expresan que en este pasado la existencia era plena, pues no existían distinciones entre todos esos elementos que luego se conciben como contrarios, desde la perspectiva del sujeto adulto. La imagen del “pez de mercurio” también manifiesta esa indistinción que era posible en el pasado de la infancia.

Por otro lado, en la cuarta estrofa vuelve a prevalecer el campo figurativo de la metáfora, en la expresión principal, “blanca hora”, que sintetiza el pasado de la infancia en el valor de la inocencia. En contraste a ese “entonces”, el “ahora” es definido por estar dominado por cosas dañinas, como el “puñal”; la muerte representada en las “calaveras”; y la violencia de las “manos”. Estas figuras expresan que el presente está definido por la consciencia de sí mismo y de la finitud del sujeto. Los versos finales de esta estrofa exaltan esa “feliz hora” del pasado, donde regía el valor de la inocencia y la continuidad. Por último, en la quinta estrofa, el locutor se refiere desde su presente a los hechos y el tiempo transcurrido, luego, a la experiencia de la muerte y la pérdida de los valores de la infancia. Las figuras de las “palomas muertas, crepúsculos caídos, alas derretidas” son claras sobre este punto. En este contexto, el locutor ha podido valorar su pasado vital en relación a su presente, a partir de lo cual finalmente decide seguir, como expresa con el último verso. Esta presencia define su pasado y lo contrasta con el presente, sin proponerse recuperarlo o percibirlo como única realidad, incluso cuando exalta sus

valores. Añadamos que esta es la postura que predomina hacia el final del poemario y que orienta su recorrido.

3.3.2.1.2 Interlocutores y técnicas argumentativas

Antes de hacer la explicación propia a este subtítulo, debemos hacer algunas precisiones sobre el epígrafe con el que inicia el poemario y sobre el título del poema. El epígrafe corresponde a uno de los poemas del primer libro de *El libro de las horas* (1999) de Rainer Maria Rilke y presenta a un locutor consciente de sí y de Dios, para quien ya puede construir, pues ha dejado de ser niño. Esta disposición es la misma que reconocemos en el último verso del primer poema, pues el locutor en este caso, consciente de su infancia y de sí mismo en el presente, continúa el camino de su existencia. Sobre el título del poema, el término albica es un vocablo en desuso, cuyo significado según el *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española*, es “especie de tierra blanca”. En tal sentido, el título del poema puede referir tanto la infancia que se recuerda y se asocia con la pureza, como el tiempo futuro, aun sin mácula ni trazo, pues el sujeto se dispone a hacerlo, como señala el epígrafe. Podemos distinguir que el trasfondo de estos paratextos es la continuidad, ya que el epígrafe pone a Dios como presencia del pasado y del futuro, y el título evoca el espacio puro y por hacer.

Ahora bien, el poema está configurado por un locutor personaje, que identificamos en el pronombre implícito de primera persona, y un alocutario no representado. Esto es, presenciemos el acto comunicativo del monólogo. Por otro lado, percibimos tres tipos de técnicas argumentativas: la disociación de nociones, los argumentos basados en la estructura de lo real y el argumento de modelo. Reconocemos la disociación de nociones en las tres primeras estrofas, pero sobre todo en la última de estas, donde se presentan imágenes que reúnen elementos contrarios. En estos versos se construye el espacio-tiempo pasado de la infancia por oposición al presente. La continuidad donde eran posibles esas formas que reunían cielo y tierra, por ejemplo, es vista positivamente. En contraste, el presente como lugar de muerte y violencia es concebido de manera negativa. Esta disposición de las cosas es articulada con el argumento de relación de coexistencia en la cuarta estrofa, pues se observa que la vida es concebida según dos momentos que disponen la existencia humana: primero de plenitud, en la infancia, y, luego de la consciencia de la muerte, en la adultez.

Finalmente, reconocemos el argumento de sucesión causal en la quinta estrofa, pues el locutor frente a este reconocimiento y la consciencia de la muerte que lo escinde de ese pasado, se propone “seguir”. Esto es, frente a la disposición de la existencia humana no queda más que continuar. En estos últimos versos del poema “Albica”, identificamos, finalmente, el argumento de modelo, ya que, a pesar del desencanto que experimenta el locutor con la evocación del estado de cosas, que le revela el hecho de recordar el pasado y contrastar el presente, este se propone seguir con su existencia.

Observamos que la nostalgia impulsa la construcción del espacio-tiempo de la infancia, que orienta el reconocimiento de este pasado y cualidades como la inocencia. Asimismo, esto permite la propuesta de un modelo de existencia que concibe este pasado, a través no de su exaltación e imitación cegada sino de su valoración, como un punto de partida desde el cual se hace un presente y un futuro. Podemos señalar que con ese sentido se presenta el epígrafe y el título de “Albica”; es por eso que se repite la expresión de “recién llegado”, para presentar otro momento de la existencia definido por otros valores, pero que no se desentiende del pasado.

3.3.2.2 La relación con el otro. Análisis de “Estreno de lujo”

Por primera vez he visto, por primera vez mis ojos,
mis manos, mi cuerpo, mil veces brillando, saltando
del mar a la luna, del cielo a la boca del lobo.

Por vez primera mis labios hundiendo sus labios,
su mirada en mis ojos, en mi nariz, en mi ombligo,
como un payaso, brincando de gozo, llorando, riendo,
como un papagayo alocado, cantante y sonante.

5

Por primera vez soñando, con su cuerpo a solas,
sudando, mirando el reloj, el espejo, escuchando
pisadas, cerrando la puerta con su cuerno de oro.

10

¡Circo de la tarde, payasos del sol y la luna, payasos
pintados a golpes! ¡Qué gozo! ¡Qué dicha! ¡Qué amarga alegría!

No cortes el hilo, muñeca ambulante, virgen corrompida,
niña de agua gaseosa, no huyas, estropajo de mi ternura.

Mujer que llevas tu vida como una escoba en un dedo,
juguemos de nuevo a los dados, fantasma de sábanas,
juguemos de nuevo, por primera vez he visto tu cuerpo

15

como ola, moviéndose al filo del sueño, jadeando y cantando.

Por primera vez he visto, por primera vez mis ojos

Cuajados de frío, mis manos chorreando rocío, mis labios 20

cerrados, en un cajón llorando, mirando un museo marino,

una pista remota de aserrín mojado, por vez primera el trapecio

nuestra muerte colgada, nuestro amor en un hilo.

3.3.2.2.1 Campo figurativo

El campo figurativo de la metáfora es el primordial en este poema. Consideramos que esta composición puede dividirse en seis secciones: la consciencia del cuerpo, de los tres primeros versos; la consciencia del otro, de los cuatro siguientes versos; la subjetividad, del verso ocho al diez; la sensación ambivalente encanto/desencanto, del verso 11 al 12; la fragilidad de las relaciones humanas, del verso 13 al 18; y, por último, la consciencia de sí, la muerte y el amor, de los versos finales. El título del poema evoca el comienzo de una nueva experiencia, un “estreno” rodeado por la fastuosidad. En el poema se observa que esa experiencia es una nueva etapa en la vida y que el “lujo” es un matiz que refiere los rezagos de la inocencia y al mismo tiempo la vacuidad. En ese momento de tránsito de una etapa a otra, permanecen formas festivas y carnavalescas, que persisten en la “alegría” de la infancia, pero también estos mismos elementos comienzan a ser vistos como superficiales y sin sentido. Lo que se representa en el poema es, como hemos señalado en el recorrido, el desgarramiento del sujeto entre la infancia y la adultez, desde la perspectiva del despertar de la consciencia. Así, en el fondo ese “estreno de lujo” evoca el estado que supone el proceso de cambio causado por una experiencia determinante en una persona, es decir, el entusiasmo ante lo novedoso y el temor frente a lo desconocido.

Las tres primeras secciones insisten en la magnitud de la experiencia con la expresión “por primera vez...”, que refiere el encuentro y la relación con el otro. Cada una de estas secciones plantea este hecho desde una perspectiva distinta. La primera sección refiere la consciencia del cuerpo, concretamente de las sensaciones que experimenta el locutor por este encuentro y que lo lleva a oscilar entre estados contrarios. El verso “del mar a la luna, del cielo a la boca del lobo” da cuenta de esto y señala hacia el final el estado sombrío en que lo sume. La segunda sección expone la consciencia del otro, relatando el contacto directo con esa presencia y, nuevamente, la contrariedad de

emociones que le causa, pues está “brincando de gozo, llorando, riendo”. La tercera sección hace explícita la subjetividad del locutor, quien sueña, es consciente del tiempo y de sí mismo, “mirando el reloj, el espejo”. Sobre ello nos parece concluyente que cierre “la puerta con su cuerno de oro”, metáfora de su capacidad para distinguir entre sueño y realidad, pues esa puerta con cuerno refiere a una de las dos del Sueño con las que se topa Eneas, por la que salen las “verae umbrae” (sombras de apariencia verdadera).

La cuarta sección es una sucesión de exclamaciones que expresan el carácter de la experiencia, aparentemente festivo como el ambiente de un “circo”, pero en el fondo seno de la oposición de elementos y emociones contrarias. Los “payasos de sol y luna” de una visión de la fantasía se oponen con los “payasos pintados a golpes”, contemplados por una visión desencantada de la realidad. La última exclamación es clara sobre esta contrariedad que ha generado la consciencia, pues pone en primer plano la “amarga alegría” del locutor, quien está escindido entre dos realidades. La quinta sección profundiza en la relación con el otro y da cuenta de la fragilidad de las relaciones humanas y la vida. El encuentro sexual que parece evocarse entre el locutor y la “muñeca ambulante” resume la experiencia del desgarramiento entre el pasado y el presente, la infancia y la adultez. En esa línea, la metáfora del juego representa un acto en el que la vida y la muerte son tomadas en serio, ya no son parte de una recreación imaginativa y lúdica. Esta realidad es el marco donde las relaciones humanas no pueden ser continuas y, por esto, se reconocen como efímeras; de ahí el pedido del locutor: “no cortes el hilo”.

Finalmente, en la sexta sección del poema, se reafirma la naciente consciencia del sí mismo del locutor, pero también se sugiere cierto estado de enajenación y soledad, pues la consciencia se presenta exacerbada. El locutor observa su cuerpo afectado por el exterior y el interior de sí mismo, pues sus ojos están “cuajados de frío” y sus manos “chorreando rocío”, en un intercambio entre él y la realidad que pretende negar con sus “labios cerrados”. La sucesión metafórica continúa y revela la sensación de soledad que lo invade, y le impone una mirada introspectiva, pues se describe “en un cajón llorando, mirando un museo marino”. Todas estas son imágenes que revelan su nueva posición en el mundo a partir de la consciencia de sí mismo. Los últimos versos describen a la presencia de la muerte como el centro del espectáculo, colgada de un trapecio, en oposición a la presencia del amor que pende de un hilo. El lugar que poseen estos valores revela el nuevo estado de cosas que percibe y debe afrontar el sujeto, uno donde la muerte

prima por sobre el amor. Esta perspectiva no es otra cosa que la consciencia de la muerte, que caracteriza a la vida adulta.

3.3.2.2 Interlocutores y técnicas argumentativas

El poema está compuesto por un locutor personaje, implícito en verbos usados en primera persona, y un alocutario representado, que es la “muñeca ambulante”, a la que se dirige. El acto comunicativo que se desarrolla es principalmente un monólogo, salvo por la quinta sección, donde locutor y alocutario establecen un diálogo. Percibimos tres tipos de técnicas argumentativas: los argumentos que se basan en la estructura de lo real, en sus dos modalidades (la sucesión causal y la relación de coexistencia); el argumento cuasi-lógico de comparación; y, el argumento que fundamenta la estructura de lo real, el modelo. El argumento de sucesión causal se distingue en la disposición de las tres primeras secciones, donde la nueva experiencia, la relación con el otro, deviene de una consciencia de sí mismo a la subjetividad del locutor. Las puras sensaciones, el contacto con el otro y, por último, distinguir entre el sueño y la realidad, son estadios de la consciencia, concatenados en la demostración de que el tránsito de la infancia a la edad adulta es la experiencia de la escisión del sujeto de la realidad. Así, la continuidad del pasado termina para dar lugar a la sucesión del presente.

Por otro lado, percibimos el argumento de la comparación en la cuarta sección del poema, donde esta experiencia reveladora es comparada implícitamente con un espectáculo de circo. En realidad, podemos extender esta comparación a todo el poema, ya que el título evoca una situación similar y en algunos versos se hacen referencia a elementos de este espacio, como el “payaso” y el “papagayo”. No obstante, esta comparación está matizada por el hecho de que para el locutor este escenario es alegre y triste. Esto es, el lado novedoso de la experiencia le despierta entusiasmo y el lado desconocido, temor. Esta inestabilidad lo descubre en una posición ambigua, de modo similar a quienes experimentan una nostalgia del presente porque sienten que su posición en el mundo es incierta. Sin embargo, en este caso esa sensación es transitoria pues el locutor reconoce progresivamente el nuevo estado de cosas en el que debe vivir.

En la quinta sección observamos el argumento del modelo, ya que la voluntad del locutor de mantener un vínculo con el alocutario es presentada como una actitud valiosa. El imperativo que expresa para mantener una relación se produce en el marco de la prevalencia de la muerte y la fugacidad de la vida. Asimismo, la realización concreta de

este vínculo en el poema queda de lado en este contexto, para ponerse en primer plano el valor del amor por sobre la muerte. La voluntad de mantener intacto ese “hilo”, en el contexto de una experiencia de liminalidad, evoca asimismo la necesidad de la relación con el otro para preservar la humanidad perdida en el tránsito hacia el presente de la consciencia. En ese sentido, la persistencia en una relación con el otro donde prime el amor es propuesta como un modelo.

Por último, reconocemos un argumento de relación de coexistencia en la última parte del poema, porque esta experiencia de tránsito deviene en la sensación de soledad y enajenación. Esto es, la consciencia implica una manera de entender el mundo caracterizada por estados que cuestionan la subjetividad y por el saber que la muerte predomina sobre la vida y el amor. Este es un reconocimiento ciertamente pesimista, que observamos también en el primer poema, aunque con diferencias sustanciales. En “Albica” se acepta ese estado de cosas y se hace una proyección a futuro. En este poema, en cambio, prevalece el desencanto y las primeras impresiones del tránsito hacia otra perspectiva que descubre un lado desconocido de la existencia.

Podemos ver que la nostalgia motiva la construcción de un espacio-tiempo en el poema donde se hace necesaria la continuidad de las relaciones humanas. Esto permite proponer un modelo de existencia donde se pone en valor la estabilidad y seguridad del pasado, no para recuperarlo, sino para evocar la importancia de su permanencia en el valor del contacto con el otro, que permita establecer vínculos que superen la discontinuidad del mundo presente.

3.3.2.3 La consciencia sobre la realidad. Análisis de “Teléfono del cautivo”

“Tú me impones, Señor, una hora extraña”

Rilke

Hay algo vago –¡oh viento sin semáforos–
 en este irse intacto ante el rostro
 encendido de los astros. El tiempo
 colgado de un clavo, el asombro
 ante súbitos espejos, y tú,
 como las cosas llegadas a mi edad: fugaz
 muerta tan cerca de mi frente
 como un reloj hundido en la memoria

¿Son todas estas formas: plantas, nubes,
 las grandes invasoras de mi reino? 10
 ¡Oh Sol indeclinable! ¡Eternos veladores!
 Os dejo estos anillos que caen, esta amargura.

3.3.2.3.1 Campo figurativo

El campo figurativo predominante en el poema es el de la metáfora. Consideramos que puede dividirse en cuatro secciones: el pasado contemplado desde el presente, de los tres primeros versos; la reflexión, del verso tres al ocho; el pasado que irrumpe en el presente, del verso nueve al diez; y, la posición del sujeto, de los dos versos finales. Para entender algunos de los elementos de este poema es necesario ponerlos en relación a los significados que se les da a lo largo del poemario, como veremos a continuación. Entre estos elementos pueden considerarse el título y el epígrafe. El “teléfono” se presenta como el único medio que posee el “cautivo” para comunicarse; en el poema, ese medio es la palabra y el carácter de cautivo se explica en el hecho de que el pasado no puede expresarse por completo en el presente. Esa realización frustrada del pasado recuerda a poemas como “Homenaje al rey” y “Los jugadores”, donde también se representan a las presencias como “cautivas”. En el primer caso, Clodín es una figura olvidada que espera recuperar su rol en el presente y se muestra “como una mano de mendigo”. En el segundo poema, los naipes, “reyes golpeados, caballos azules, viejas copas”, son puestas “entre la ruina” por los jugadores, quienes ignoran el pasado de gloria de estas figuras. En ese sentido, “Teléfono del cautivo” expresa el pasado irrecuperable que es evocado por la palabra.

En cuanto al epígrafe del poema, podemos reconocer que se corresponde con el primer epígrafe, pues del mismo modo en este caso se señala la separación del sujeto del pasado. La “hora extraña” es la nueva etapa que comienza, que implica la valoración del pasado y la disposición de mirar hacia el futuro. Esta última composición que cierra el poemario refiere precisamente esta nueva posición, de manera más concluyente, después de reconocer el estado de cosas y sus posibilidades. Analicemos propiamente el poema. La primera sección pone en escena al locutor dirigiéndose al ideal, a quien contempla y no puede aprehender en su totalidad. Ese ser es el “viento sin semáforos”, que luego es personificado en la figura del “rostro encendido de los astros”. Acotemos que el elemento del “semáforo” es mencionado en el poema “Mapa del paraíso” y remite a la consciencia

del locutor. Un tiempo sin semáforos es entonces una realidad continua y perfecta, donde no existen discontinuidades. Ese pasado es el que locutor observa desde su presente.

En la segunda sección, el locutor reflexiona sobre el estado de cosas a partir de esa experiencia. Su propio presente está marcado por un tiempo representado en un objeto de la cultura, el reloj, “el tiempo colgado de un clavo”, y por una consciencia que se desconoce a sí misma, “el asombro ante súbitos espejos”. Debemos resaltar que estos elementos, el tiempo (o el reloj) y el espejo, son igualmente mencionados de manera sucesiva en el poema “Estreno de lujo”. En ese caso recordemos que estos elementos son referidos para caracterizar la nueva posición consciente del locutor. En “Teléfono del cautivo” se sugiere a estos elementos como formas aún más desvirtuadas, pues el tiempo no es continuo, sino sucesivo, y la consciencia está enajenada, no está en relación con el ideal. En esa descripción del estado de cosas, el locutor menciona su “edad” para señalar la posición de este ideal desde su perspectiva adulta. Así, en el exterior esta es una expresión “fugaz, muerta” y en el interior es “como un reloj hundido en la memoria”. Esto es, el pasado tiene mayor lugar en la subjetividad que en la realidad concreta.

En la tercera sección, el locutor sugiere que el pasado irrumpe en el presente. Su “reino” concreto se ve invadido por “plantas, nubes”, elementos del pasado ideal. La interrogante expresada por el locutor revela la frustración por no comprender lo que observa. Esa expresión emocional se transforma en la consciencia reflexiva de los últimos versos. Así, en la cuarta sección, el locutor es movido por el desencanto, “esta amargura”, pues finalmente reconoce que no puede trascender su realidad presente. El “Sol” al que se dirige parece mantener la misma connotación con el elemento mencionado en el título del poema “Joyería al sol”, que se presenta como contraste a las creaciones del orfebre, formas muertas con las que este elabora su falso reino, semejante a las palabras del poeta, que no pueden construir su pasado ideal, sino solo sugerirlo o evocarlo. En ese sentido, esos elementos de la naturaleza (plantas, nubes y sol) son expresiones del ideal, “¡eternos veladores!”. Finalmente, como las joyas del orfebre, el locutor expone sus “anillos”, palabras y poemas, como testimonio de su vano intento de capturar esa ideal. Esto define su reconocimiento del estado de cosas y su posición en el mundo. El pasado es irrecuperable, aunque algunas de sus formas permanezcan en la memoria y en la realidad; el presente prevalece y él debe mirar hacia el futuro, “seguir andando”.

3.3.2.3.2 Interlocutores y técnicas argumentativas

El poema está conformado por un locutor personaje, identificado en las formas implícitas del pronombre personal de primera persona, y un alocutario representado, reconocido en el pronombre personal de segunda persona, “tú”. Esto quiere decir que el acto comunicativo que se desarrolla en el poema es un diálogo. Reconocemos dos tipos de argumentos en esta composición: los argumentos basados en la estructura de lo real (la sucesión causal y la relación de coexistencia) y el argumento de modelo. En la primera sección, observamos la relación de coexistencia, pues el ideal es caracterizado como “algo vago”, esto es, no puede ser aprehendido por completo. En otras palabras, el pasado ideal es irrecuperable. En la segunda sección, se presenta el argumento de sucesión causal, pues el locutor explica el contexto en el que esta disposición del ideal ocurre. Explica que el estado de cosas del presente es causa de que el pasado no pueda ser recuperado. La consciencia del sujeto es el origen de esta escisión, que ha generado una realidad donde el tiempo y la percepción de sí mismo son experiencias discontinuas.

En la cuarta sección, volvemos a encontrarnos con un argumento de relación de coexistencia, ya que la interrogante expuesta revela que el presente implica la continua oposición entre el ideal y el presente, entre la naturaleza de las “plantas, nubes” y la cultura del “reino” propio. En la “edad” del locutor esta contradicción es perpetua. Por último, en la quinta sección, reconocemos el argumento de modelo, pues frente al orden de cosas descrito, el locutor pone en segundo plano su intencionalidad de capturar el ideal que representa el pasado. Queda implícito en relación al sentido global del poemario que se decide reconocer esto para continuar en esa “hora extraña”, mirando hacia el futuro de sí mismo. Esa actitud del locutor constituye un modelo de existencia, que queda planteado en el primer poema y persiste a lo largo del poemario, donde el pasado se valora desde distintas perspectivas para finalmente ser superado.

Reconocemos que la nostalgia del futuro ha motivado la construcción de un espacio-tiempo donde se hace necesario el reconocimiento de la imposibilidad del retorno de un pasado ideal, del que, no obstante, se debe partir para continuar la vida. Esto propone un modelo de existencia donde ocurre la superación de ese ideal, su reconocimiento, pero también el impulso hacia la creación de un porvenir. Así, la nostalgia del futuro permite dar cuenta de que la necesaria continuación del pasado es parte de la existencia.

3.3.2.4 Visión de mundo

Ante la discontinuidad de la modernización la nostalgia del futuro desarrolla modelos de existencia que, por el contrario, permiten la continuidad de la identidad individual pasada en el presente. Los poemas que hemos analizado dan cuenta de esa identidad individual, ya sea con el pasado donde predomina el valor de la inocencia y plenitud en “Albica”, o con el presente de la fragilidad de las relaciones con el otro en “Estreno de lujo”. Desde otra perspectiva, observamos que esa identidad se encuentra escindida en “El teléfono del cautivo”, donde la velocidad del tiempo impide tener una visión trascendente de la realidad. Estas representaciones develan la crisis de la modernidad histórica, pues es el motivo de la fragmentación y enajenación del individuo en la sociedad. La respuesta a esta crisis es la nostalgia del futuro que propone modelos de existencia que señalan la necesaria revaloración del pasado para continuar con la vida. Estas representaciones impulsadas por la nostalgia del futuro se muestran como una realidad cotidiana, pues descansan sobre la imagen de una existencia sin preocupación por el ideal, como se ve en el poema “El teléfono del cautivo”. En otras palabras, la realidad cotidiana sustenta los modelos de existencia del poemario.

3.4 Tradición

Hasta ahora hemos visto que la nostalgia se ha desarrollado como una manifestación sentimental en la estructura y como una construcción de temporalidades y modelos de existencia en el contenido de los poemarios. Ahora cabe señalar a las nostalgias de *Reinos* y *La torre de los alucinados* como experiencias culturales que se enmarcan en una tradición. En primer término, debemos señalar que estas son nostalgias reflexivas que no están preocupadas por una reconstrucción fidedigna del pasado sino por su exploración, en tanto el pasado está compuesto de fragmentos y conduce a la reflexión sobre el presente. Por esta razón, vimos que era más un sentimiento que una emoción y permitía explorar y restituir la identidad individual o colectiva del sujeto de enunciación. Así también, observamos que esta nostalgia permitía establecer formas de comunidad y nuevos lazos de pertenencia, con la naturaleza en el caso de *Reinos* (1944) y con el sí mismo del sujeto en el caso de *La torre de los alucinados* (1949).

Así, pues, la nostalgia reflexiva conduce a pensar sobre el paso del tiempo y la historia: en *Reinos* se observa en la dicotomía vida y muerte y en *La torre de los alucinados* con la preocupación sobre el paso de la infancia a la adultez. Diagnostica el

presente: en el poemario de Eielson se rechaza la violencia de la cultura y en el de Romualdo se reconoce la disposición de la existencia humana. Por último, la nostalgia reflexiva señala múltiples posibilidades de futuro, como puede verse en las visiones que ofrece *Reinos* sobre la continuidad del pasado ideal de la naturaleza en el futuro y, en *La torre de los alucinados*, con el imperativo de reconocer el pasado como punto de partida de un porvenir aún por hacerse.

En segundo lugar, estas nostalgias reflexivas se enmarcan en una tradición poética que proviene del Romanticismo y la poesía de Rainer María Rilke. En el primer caso nos referimos a la preocupación romántica del sufrimiento y el dolor del hombre por el desgarramiento del ideal (Boym, 2001). En el segundo caso, a la persecución y percepción del ideal en momentos de transición como la noche. Asimismo, podemos referirnos en el caso peruano a la tradición que instaura la poesía de José María Eguren que, como señalamos en el primer capítulo, implica una exploración de la voz poética en un pasado ideal e imaginado para hallarse a sí misma. Todas estas poéticas de la nostalgia conforman la tradición de la que se nutren los poemarios de Eielson y Romualdo.

No obstante, existe una diferencia sustancial. Esta tradición se sustenta en una modernidad estética surgida con Baudelaire, quien concibe una postura crítica de la modernización, de la que rescata un lado positivo y un lado negativo. La poesía, en estos términos, ha sabido reconocer una belleza moderna, una realidad maravillosa en el presente, como lo hacen los surrealistas, pero al mismo tiempo ha criticado la mecanización y deshumanización del hombre por la vida moderna. En pocas palabras, por la modernidad estética se han propuesto visiones conciliadoras con la modernización. En los poemarios *Reinos* y *La torre de los alucinados* reconocemos una crisis de la modernidad histórica, una crítica hacia la postura positiva sobre la modernización, pero también sobre todo una crisis de la modernidad estética, pues esa visión crítica conciliadora se ha polarizado. O bien se halla una realidad maravillosa o bien una realidad cotidiana, entre estas dos no existe posible mediación. De este modo, *Reinos* se orienta hacia la realidad maravillosa del pasado ideal, mientras que *La torre de los alucinados*, hacia la realidad cotidiana.

Hemos podido observar que el poemario *Reinos* (1944) posee una estructura cíclica y postula modelos de existencia donde prevalece la realidad maravillosa. En cambio, *La torre de los alucinados* posee una estructura lineal y los modelos de existencia se sustentan en la realidad cotidiana. Por último, cabe señalar que estas dos visiones que

revelan una crisis de la modernidad histórica y la modernidad estética se manifiestan en las elecciones prácticas de recuperar la herencia simbolista y las propuestas surrealista en sus formas, no en sus visiones, así como también en el hecho de ir a la búsqueda del principio invariable que fundamenta los cambios de la creación literaria (Paz, 1990). En ese sentido, la nostalgia del futuro que expresan es por una continuidad del pasado en el presente, pero restringida a una existencia carente de la cotidianeidad moderna, como en *Reinos*, o carente del lado maravilloso de la belleza moderna, como en *La torre de los alucinados*.

3.5 Análisis interdiscursivo

Estableceremos en este subtítulo un análisis interdiscursivo según las dimensiones de la estructura y el contenido. Sabemos que la nostalgia como fenómeno sociocultural es un principio estructurador de los poemarios y que la estructura y el contenido en cada caso está orientado por este sentimiento. No obstante, *Reinos* y *La torre de los alucinados* están pensadas desde posturas específicas, como sugerimos hacia el final del subtítulo anterior. Veremos que la dinámica de cada estructura obedece a experiencias particulares. Asimismo, que la visión de mundo de los poemarios establece una perspectiva optimista o pesimista sobre el futuro según cada caso. En lo siguiente, precisaremos comparativamente las similitudes y diferencias de estos poemarios.

3.5.1 El recorrido cíclico y el recorrido lineal. Entre la experiencia social y la experiencia individual

Tanto *Reinos* como *La torre de los alucinados* describen recorridos que pueden ser comprendidos en dos momentos generales, uno dominado por la emoción y otro, por el sentimiento. Por esta razón, la consciencia final del estado de cosas propone el predominio del sentimiento por sobre la emoción, la reflexión frente a la pura intensidad sensible. No obstante, desde el principio de ambos poemarios se establece que el pasado es irrecuperable, ya sea este el estado primigenio de la naturaleza o ya sea la infancia. Con esto no incurrimos en una contradicción, dado que en este reconocimiento inicial radica el carácter de la nostalgia reflexiva. Recordemos que para este tipo de nostalgia lo importante no es recuperar un pasado específico, sino experimentar el proceso imperfecto de recordar (Boym, 2001). La consciencia de un pasado irrecuperable e irrevocable es omnipresente en los dos poemarios.

Mencionamos estas similitudes para enmarcar las distinciones que haremos a continuación sobre la perspectiva y la estructura de cada obra. El imaginario que cada poemario despliega, más individual en el caso de *La torre de los alucinados* que en *Reinos*, donde sus elementos remiten a lo universal, se debe a la perspectiva que orienta a cada texto. Reconocemos que en el poemario de Eielson prevalecen elementos del pasado de la humanidad, mientras que en el poemario de Romualdo, elementos y figuras del pasado de la infancia. En ese sentido, nos referimos al proceso de recordar en *Reinos* como una experiencia social y en *La torre de los alucinados* como una experiencia individual. Esto es, la puesta en perspectiva del pasado es distinta.

Reinos expone a una humanidad escindida por la dicotomía naturaleza-cultura, a partir de la cual se describe el estado de cosas. La capacidad de creación, la comprensión del mundo y la forma de relacionarnos son expresiones y prácticas sociales que están moldeadas por esta oposición. Por ejemplo, el conocimiento se realiza o bien mediante una sabiduría poética o bien por medio de una sabiduría libresca. En estas oposiciones, la naturaleza es el pasado y la cultura es el presente, y en el proceso de recuerdo estas dimensiones se contrastan. La primera cuestiona a la segunda y se imagina posibilidades que resuelvan la reunión de los valores de estos contrarios. Esta perspectiva estructura el poemario en un recorrido cíclico, o bien el pasado de la naturaleza o bien el presente de la cultura. Finalmente, esta experiencia social del recuerdo culmina con la proyección de un espacio-tiempo imaginado en el que naturaleza se impone. De este modo, esa sucesión de oscilaciones encuentra en la continuidad la respuesta a la humanidad escindida.

Por otro lado, *La torre de los alucinados* presenta a la vida humana desagarrada entre la inocencia y la consciencia de la muerte, dos realidades por las que se reconoce el estado de cosas. La comprensión del mundo se produce progresivamente mediante un estado y otro. La inocencia de la infancia se ha perdido para siempre, aunque permanece en la sensibilidad del poeta que puede contemplar y percibir más allá de las cosas inmediatas. La consciencia de la muerte se convierte en una nueva visión, el convencimiento de que toda expresión de vida contiene su razón de muerte. La inocencia es el pasado y la consciencia de muerte, el presente, las dos formas irrumpen en la vida, pero para que esta continúe debe predominar una. Esta perspectiva estructura el poemario en una linealidad que culmina con la resolución del recuerdo y el reconocimiento del lugar del pasado en la existencia humana. Al final, la experiencia personal del recuerdo que se describe reconoce el pasado, pero con la finalidad de seguir. Por ello, la linealidad

se resuelve en la sucesión que supone la vida humana, desarrollada en etapas que se superan unas a otras.

De este modo, *Reinos* nos refiere la necesidad de unir una humanidad escindida como sociedad, mientras que *La torre de los alucinados*, de reconocer la escisión en el seno de la vida humana, desde una visión individual. El primer poemario recurre a la memoria colectiva para poner en primer plano la necesaria continuidad del pasado. El segundo poemario, en cambio, emplea sobre todo la memoria individual, con el fin de explorar en la propia consciencia y sus límites. No hay contradicción entre estas perspectivas, pues el sujeto se define en el marco de una memoria colectiva continua, lo que ocurre dialécticamente en el plano de la memoria individual (Anastasio et al., 2012). En ese marco, ambas obras ponen en perspectiva el futuro, ya sea como continuidad o continuación del pasado, pues la nostalgia se enfoca en el porvenir de un mundo posible.

3.5.2 El futuro: optimismo y pesimismo

El pesimismo es una visión que prevalece en la segunda parte de *Reinos* y *La torre de los alucinados*. En los poemas del segundo momento general de los poemarios, el pasado es percibido en el presente con mayor regularidad, pero con esta percepción se hace más marcada la consciencia de que este pasado es irrecuperable y con esto la sensación de desencanto y la aceptación de este estado de cosas. No obstante, el último poema en cada caso presenta una perspectiva particular. En *Reinos*, surge el optimismo porque los valores del pasado encuentren lugar en el futuro. En *La torre de los alucinados*, por el contrario, prevalece el pesimismo, pues el pasado es puesto en segundo plano para dar lugar al futuro. Esto según la visión propia de cada poemario.

Reinos expresa con el deseo final que la humanidad podrá volver a ser solidaria y la cultura que manifieste será menos rígida a formas limitadas a la racionalidad occidental y más abierta a experiencias y creaciones que comprometen la sensibilidad y la imaginación. Las expresiones de la cultura humana, como la religión o la ciencia, no restringirán el lado natural del hombre. De este modo, la humanidad que peligraba por una cultura de lo efímero y la violencia podrá sobrevivir.

Por otro lado, en *La torre de los alucinados* se reconoce que la etapa de la vida caracterizada por una visión imaginativa y sensible del mundo, la infancia, ha terminado, y que los valores de este pasado no continúan en el futuro. No obstante, el hombre debe reconocer su posición y seguir y construir su propio porvenir. No debe olvidar su pasado,

pero tampoco sumirse en él, pues este al fin y al cabo permanece siempre en su forma de ver las cosas. En ese sentido, el pasado es superado en la medida en que se reconoce como parte de la subjetividad del hombre. Esta es la dinámica de la existencia que hace posible su desarrollo.

Lo que suponen estas reflexiones sobre el tiempo que en el fondo representan estos poemarios, como manifestaciones y construcciones de la nostalgia, es una crisis de identidad, como sujeto social, que comparte una memoria colectiva, en el caso de *Reinos*, o como un individuo, con una memoria particular, en el caso de *La torre de los alucinados*. Esta crisis de identidad se produce en un momento socio-histórico complejo, como hemos explicado en el primer capítulo, pues, a nivel internacional, el mundo sufre los estragos de la Segunda Guerra Mundial y a nivel local ocurren cambios sociales y políticos que afectan la forma de entender la nación. El referente histórico y cultural entra en crisis, pues se cuestiona las consecuencias de la modernidad, la deshumanización y la violencia contra el individuo, y el carácter hermético o transgresivo del hacer estético. En este contexto de crisis es que se echa mano de la memoria para suturar las rupturas, para establecer continuidades y certezas sobre la existencia individual y colectiva. En ese sentido es que la nostalgia surge como un sentimiento que permite dotar de estabilidad a un escenario caótico, no negándolo, sino por el contrario reconociendo sus tensiones. La nostalgia conlleva la creación de mundos posibles donde si no soluciones se proponen respuestas, potenciales escenarios que ofrecen posibilidades y dan calma y esperanza frente a la crisis.

Por este motivo, *Reinos* lidia con la deshumanización y *La torre de los alucinados* con la traumática consciencia de la muerte y de una realidad violenta. Estos poemarios no se desentienden del momento histórico y cultural en el que se conciben. Por el contrario, responden a los efectos negativos de la modernización. Realizan una crítica de la modernidad histórica y definen una postura de modernidad estética. No obstante, debemos enfatizar que esta postura evidencia una crisis de estas modernidades pues la visión que se propone no capta la complejidad de la vida moderna y ofrece salidas polarizadas: o bien la espera de un ideal futuro en una realidad maravillosa o bien la superación de este ideal para continuar en una realidad cotidiana. Con todo, en estos casos, la discontinuidad de la modernización se propone ser resuelta mediante el recurso de la memoria y la nostalgia, tendiendo puentes y ofreciendo posibilidades que reconozcan la permanencia del sentido de humanidad.

Conclusiones

I. La nostalgia ha recibido un sentido peyorativo por parte de la crítica literaria. Ha sido comprendida como un sentimiento regresivo y no moderno. Incluso ha servido para descalificar la calidad estética de una obra poética moderna, pues se ha visto a la nostalgia como de raigambre romántica. En tal sentido, la crítica literaria ha podido señalar a la nostalgia como rasgo de la poesía de Chocano, pero no de la lírica de José María Eguren o César Vallejo. Esta percepción de los estudios literarios obedece al sentido negativo que cobró la nostalgia desde finales del siglo XIX hasta la década del setenta del siglo XX. Por esta razón, hablar en la actualidad de nostalgia otorgándole un sentido negativo es restringir su significación y potencial crítico.

II. Existen tres tendencias fundacionales de la nostalgia en la poesía peruana. La primera representada por la poesía de José Santos Chocano, que expresa una nostalgia por el pasado, explícita y restaurativa. Pretende reconstruir un sentido de historia y verdad con fines ideológicos. La segunda tendencia corresponde a la poesía de José María Eguren, que expresa una nostalgia por el presente, implícita y reflexiva. Construye una voz poética que está constantemente cuestionando su sentido de pertenencia y buscándose a sí misma. Reflexiona sobre el paso del tiempo y la muerte. La tercera tendencia, por último, está representada por la poesía de César Vallejo, que expresa una nostalgia por el futuro, implícita y explícita, y reflexiva. Proyecta la continuidad de la pasada identidad individual y colectiva en el futuro. Reflexiona sobre una sociedad más solidaria que retorne en el futuro a su sentido más humano. Posteriormente se desarrolla una tendencia que continúa esta última, representada en la poesía de César Moro y Emilio Adolfo Westphalen, una nostalgia surrealista del futuro que proyecta el regreso prospectivo de una realidad absoluta, la fusión de la realidad maravillosa y la realidad cotidiana.

III. La nostalgia posee un doble carácter. Ha sido entendida en la historia primero como una patología y luego como un pathos. Se ha visto que es causada no solo por una dislocación espacial, sino sobre todo por una dislocación temporal. En tal sentido, desde distintos campos del conocimiento la nostalgia ha sido estudiada como un estado mental o como una expresión cultural. Asimismo, se ha definido como un rasgo de la modernidad, pues el incremento de la nostalgia se debe al paradigma temporal de esta época. Por otro lado, desde la perspectiva del individuo que siente la nostalgia puede ser comprendida como una manifestación inconsciente o como una construcción consciente. En otras palabras, la nostalgia puede ser expresada según una intencionalidad pasiva o

activa, con fines no necesariamente persuasivos o, por el contrario, con finalidad persuasiva.

IV. La nostalgia ha sido comprendida como un concepto crítico. Desde que se convirtió en objeto de estudio surgió un debate en torno a la capacidad de la nostalgia como instrumento crítico. En tal sentido, se ha reconocido a la nostalgia como un estado mental y una expresión cultural que supone una reacción y resistencia a la lógica de la modernidad. Asimismo, como un instrumento crítico que nos permite tanto entender nuestra relación con el pasado como profundizar en las representaciones del pasado. Finalmente, se ha reconocido a la nostalgia como instrumento crítico en su capacidad de interpretar el presente y proyectar alternativas de futuro.

V. Existen una proliferación de posturas sobre la nostalgia, lo que hace necesario una delimitación. Propusimos la “expresión nostálgica” como el estudio específico de la nostalgia en el discurso literario. Esta “expresión nostálgica” comprende cuatro dimensiones de la literatura: el principio estructurador, la estructura, el contenido y la tradición. De este modo, distinguimos el doble carácter de la nostalgia y evitamos emplear un marco de análisis e interpretación común a otras formas de discurso. Asimismo, esto nos permite enfocar los distintos desarrollos teóricos sobre la nostalgia en cada dimensión concreta del discurso literario, con la finalidad de observar con mayor precisión el rol de la nostalgia en los procedimientos discursivos y las construcciones textuales en la literatura, en particular, la poesía.

VI. Los poemarios *Reinos* (1944) y *La torre de los alucinados* (1949) manifiestan y construyen un sentido de nostalgia particular. El primer poemario presenta una estructura cíclica motivada por una nostalgia narcisista y desarrolla modelos de existencia impulsados por una nostalgia del futuro. Es importante sobre esto último, la visión de una continuidad de la identidad colectiva en una realidad maravillosa. Por otro lado, el poemario de Romualdo también presenta una estructura lineal causada por una nostalgia narcisista y desarrolla modelos de existencia propiciados por una nostalgia del futuro. No obstante, la visión que esta ofrece es la de una continuación de la identidad individual en una realidad cotidiana.

VII. Hay una crisis de la modernidad histórica y estética en los poemarios *Reinos* (1944) y *La torre de los alucinados* (1949). La crítica que estos dos poemarios dirigen hacia la modernización la entendemos como una crisis de la modernidad histórica, la postura

afirmativa sobre esta época, pero también y, sobre todo, como una crisis de la modernidad estética, pues la visión planteada en las obras de Eielson y Romualdo no capta ni concilia con la modernización, sino que más bien se orienta por una postura totalizante. O bien prefiere proyectar una realidad maravillosa, que rechaza la modernización, o bien una realidad cotidiana, que acepta la modernización como la lógica de la existencia. La nostalgia como poética orienta la construcción de estas visiones, que se proponen resolver la discontinuidad de la identidad colectiva y la identidad individual, sin embargo, como acabamos de señalar, dando soluciones polarizadas.

VIII. Finalmente, por estas razones, la visión de mundo de *Reinos* se revela como optimista ante la continuidad del pasado en el presente, pero solo de una realidad maravillosa, de la plenitud y felicidad ideal, en tanto que la visión de mundo de *La torre de los alucinados* se muestra pesimista y señala la continuación del pasado en el presente, no obstante, de la realidad cotidiana, de la existencia humana misma.

Bibliografía

Principal

Eielson, J. E. (1998). *Poesía escrita*. Bogotá: Editorial Norma.

Eielson, J. E. (2015). *Poeta en Lima. Poesía escrita. Tomo I*. Lima: Lustra Editores / Sur Anticuaria.

Romualdo, A. (1986). *Poesía íntegra*. Lima: Viva Voz.

Secundaria

Alonso, J., Lefort, D. & Rodríguez, J. (Eds.). (1992). *Avatares del surrealismo en el Perú y en América Latina*. Lima: Institut Français d'Études Andines / Pontificia Universidad Católica.

Alquié, F. (1973). *Philosophie du surrealisme*. Paris: Ernest Flammarion.

Anchante, J. (2018). La poética simbolista en el poemario La canción de las figuras de José María Eguren. *Tonos Digital*, 24, 1–29.

Areta, G. (1961). *La poética de José María Eguren*. Sevilla: Alfar.

Areta, G. (2019). Eguren: la fantasía morfa y amorfa. En: Pollarolo, G. & Chueca, L. (Coords.), *Historia de las literaturas en el Perú. Volumen 4. Poesía peruana: entre la fundación de su modernidad y finales del siglo XX*, (pp. 27–56). Lima: Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú.

Barrientos Silva, V. (2005). Alejandro Romualdo y la utopía de la Modernidad: ¡Y no podrán matarlo! *Martín. Revista de Artes y Letras*, Año V(12), 55–61.

Bendezú, F. (1965). José Santos Chocano. *Letras*, 37(74–75), 192–195.

Burger, P. (2000). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Ediciones Península.

Canfield, M. (2002). Largo viaje del cuerpo hacia la luz. En: Padilla, J. (Ed.), *Nudo. Homenaje a J. E. Eielson*, (pp. 181–200). Lima: Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú.

Contreras, C. & Cueto, M. (2013). *Historia del Perú contemporáneo*. Lima: IEP Instituto de Estudios Peruanos.

- Delgado, W. (1984). *Historia de la literatura republicana. Nuevo carácter de la literatura en el Perú independiente*. Lima: Rikchay Perú.
- E. Rodríguez, N. (2006). La (po)ética negativa de Emilio Adolfo Westphalen. *Bulletin of Hispanic studies*, Vol. 83(3), 193–203.
- Escobar, A. (1973). *Antología de la poesía peruana (Tomo I)*. Lima: Peisa.
- Escobar, A. (1989). *El imaginario nacional. Moro – Westphalen – Arguedas. Una formación literaria*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Falla Barreda, R. (2011). “La canción” y “La torre.” *Escritura y Pensamiento*, Año XIV(29), 157–166.
- Fernández Cozman, C. (1996). *Las huellas del aura. La poética de J. E. Eielson*. Lima: Latinoamericana Editores.
- Fernández Cozman, C. (2002). Para una nueva Lectura de “Reinos”, de Jorge Eduardo Eielson. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 28(56), 239–244. <https://doi.org/10.2307/4531236>
- Fernández Cozman, C. (2005). Metáfora y orden conceptual en *La torre de los alucinados. Martín*. *Revista de Artes y Letras*, Año V(12), 47–52.
- Fernández Cozman, C. (2006). César Moro y los ecos del surrealismo francés en el Perú. *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*, 42(42), 69–97.
- Fernández Cozman, C. (2012a). *Casa, cuerpo. La poesía de Blanca Varela frente al espejo*. Lima: Universidad San Ignacio de Loyola.
- Fernández Cozman, C. (2012b). *El poema argumentativo de Wáshington Delgado*. Lima: Ornitorrinco editores.
- Fernández Cozman, C. (2014). *Las técnicas argumentativas y la utopía dialógica en la poesía de César Vallejo*. Lima: Editorial Universitaria de la Universidad Ricardo Palma/Editorial Cátedra Vallejo.
- Ferrari, A. (1988). Los destinos de la obra y los malentendidos del destino (Esquema breve para un estudio de la recepción de la poesía de Vallejo). En: Ferrari, A. (Coord.), *César Vallejo. Obra poética*, (pp. 539–554). Madrid: ALLCA XX.
- Flores, Á. (2019). *Alma América (1906) de José Santos Chocano y la ciudad letrada del*

modernismo hispanoamericano. Una aproximación. Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Flores Heredia, G., Morales, J. & Martos, M. (Eds.). (2012). *Westphalen Centenario.* Lima: Academia Peruana de la Lengua / Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la UNMSM / Editorial San Marcos.

Franco, J. (1988). La temática de *Los heraldos negros* a los “Poemas póstumos”. En: Ferrari, A. (Coord.), *César Vallejo. Obra poética*, (pp. 575–605). Madrid: ALLCA XX.

García-Bedoya, C. (1990). *Para una periodización de la literatura peruana.* Lima: Latinoamericana Editores.

Gazzolo, A. M. (2019). La década de 1950 y el signo de la diversidad. En: Pollarolo, G. & Chueca, L. (Coords.), *Historia de las literaturas en el Perú. Volumen 4. Poesía peruana: entre la fundación de su modernidad y finales del siglo XX*, (pp. 203–236). Lima: Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú.

Gonzales Macavilca, M. (2017). *Poesía de la contradicción. Estudio comparado de los procedimientos poéticos paradójicos que caracterizan Simbólicas (1911) de José María Eguren y 5 metros de poemas (1927) de Carlos Oquendo de Amat.* Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

González, B. (2006). La nostalgia prohibida: Patria y exilio en los *Poemas humanos* de César Vallejo. *La Palabra y El Hombre*, 137, 33–42. <https://repositorio.leon.uia.mx/xmlui/123456789/68674>

Gutiérrez, M. (2008). *La generación del 50: un mundo dividido.* Lima: Arteidea Editores.

Higgins, J. (2005). Subtextos e intertextualidad en la poesía de Alejandro Romualdo. *Martín. Revista de Artes y Letras*, Año V(12), 37–45.

Jiménez Borja, J. (1935). Jose santos chocano y su sombra poetica. *Revista de la Universidad Católica*, Tomo III, Año 4(12), 10–16.

Keeth, W. (2008). La experimentación paradigmática surrealista en la poesía de Emilio Adolfo Westphalen y César Moro. *Cuadernos del CILHA*, Vol. 9(10), 86–105.

Landa Rojas, L. (2018). *Asir el tiempo de la palabra: revisión de la periodización de la*

poesía peruana del siglo XX. Tesis de doctorado, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

- Lauer, M. (2003). *Musa mecánica. Máquinas y poesía en la vanguardia peruana*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Lino, E. (2013). *El estudio del Código Métrico-Rítmico en González Prada, Valdelomar y Eguren*. Tesis de magíster, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Martos, M. (2016). La generación literaria peruana de los años cincuenta. *Escritura y Pensamiento, Año XIX(39)*, 235–264.
- Melis, A. (1986). El camino abierto de un poeta íntegro. En: Romualdo, A., *Poesía íntegra*, (pp. 7–18). Lima: Viva Voz.
- Melis, A. (2005). La polifonía de la generación poética peruana del cincuenta. *Campo de Agramante: Revista de Literatura*, 5, 81–92.
- Miranda, S. (2005). El silencio. La escucha silenciosa y el hablar callando de Emilio Adolfo Westphalen. En: Valcárcel, E. (Coord.), *La literatura hispanoamericana con los cinco sentidos. V Congreso Internacional de la AEELH*, (pp. 439–446). La Coruña: Universidade da Coruña.
- Miranda, S. (2010). Las arquitecturas imaginarias de Emilio Adolfo Westphalen. *Paideia XXI, Vol. 1(1)*, 167–177.
- Monguió, L. (1981). La modalidad peruana del modernismo. En: Litvak, L. (Ed.), *El modernismo. El escritor y la crítica*, (pp. 243–260). Madrid: Taurus.
- Nicholson, M. (2015). César Moro: Exile and the Poetic Imagination. *Revista Hispánica Moderna*, 68(1), 39–57.
- Ollé, C. (1989). ¿Existe la poesía pura? En: Huamán, F. (Ed.), *La generación del 50 en la literatura peruana del siglo XX*, (pp. 55–82). Lima: Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán Valle.
- Ortega, J. (1980). Fervor y nostalgia de César Moro. *Escandalar*, 3(3), 79–80.
- Ortega, J. (2002). Anudamiento de Jorge Eduardo Eielson. En: Padilla, J. (Ed.), *Nudo. Homenaje a J. E. Eielson*, (pp. 263–266). Lima: Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú.

- Ortega, J. (2014). *César Vallejo. La escritura del devenir*. Lima: Taurus.
- Pacheco, J. (2021). La metáfora del amor en un poema de *La tortuga ecuestre* de César Moro. *Escritura y Pensamiento*, 20(41), 107–128.
- Paoli, R. (1989). Poetas peruanos frente a sus problemas expresivos. En: Huamán, F. (Ed.), *La generación del 50 en la literatura peruana del siglo XX*, (pp. 83–133). Lima: Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán Valle.
- Ramírez, R. (2018). *Transformar el mundo, cambiar la vida: El surrealismo en el Perú y los proyectos de renovación sociocultural de José Carlos Mariátegui, Xavier Abril y César Moro*. Tesis de doctorado, University of California.
- Ramos, G. (2015). La articulación del lenguaje surrealista de César Moro. *Lexis*, Vol. XXXIX(1), 101–132.
- Rebaza Soralez, L. (2019). Los años cuarenta: los poetas de posguerra, la república ácrata y la construcción de una poética peruana moderna. En: Pollarolo, G. & Chueca, L. (Coords.), *Historia de las literaturas en el Perú. Volumen 4. Poesía peruana: entre la fundación de su modernidad y finales del siglo XX*, (pp. 167–202). Lima: Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Reyes Tarazona, R. (1989). Proceso económico-social de la década del 50 en el Perú. En: Huamán, F. (Ed.), *La generación del 50 en la literatura peruana del siglo XX*, (pp. 1–42). Lima: Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán Valle.
- Rodríguez, I. (2018). Tres versiones de la orfandad en la poesía de César Vallejo. *Artes y Letras*, XLII(3), 345–363.
- Ruiz Ayala, J. (2002). *La poesía de Emilio Adolfo Westphalen (1930-1992)*. Tesis de doctorado, Universidad Complutense de Madrid.
- Ruiz Barrionuevo, C. (1999). La poesía de Alejandro Romualdo en la extensión de su palabra. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 28, 1159–1169. <https://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/viewFile/ALHI9999221159A/22445>
- Ruiz Barrionuevo, C. (2018). César Vallejo en el mundo moderno. *Revista de Investigación Del Centro de Estudios Vallejanos*, 2(2), 11–35. <https://doi.org/10.34092/av.v2i2.41>

- Salazar, I. (2013). La *imagen y su absurdo* en la primera poesía de Emilio Adolfo Westphalen. *Iberical*, 3, 21–33.
- Salazar, I. (2019). El surrealismo en el Perú. En: Pollarolo, G. & Chueca, L. (Coords.), *Historia de las literaturas en el Perú. Volumen 4. Poesía peruana: entre la fundación de su modernidad y finales del siglo XX*, (pp. 109–140). Lima: Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Sánchez, L. A. (1957). José Santos Chocano. *Letras*, 23(58–59), 36–45.
- Schulman, I. (1969). *El modernismo hispanoamericano*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Schwartz, J. (2006). *Las vanguardias latinoamericanas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Silva Santisteban, R. (2002). La poesía de Jose María Eguren: Modernismo y modernidad. *Boletín Academia Peruana de La Lengua*, 35, 47–66.
- Tauro, A. (1967). José Santos Chocano y su “Alma de América.” *Letras*, 39(78–79), 46–54.
- Tinajero, A. (2003). *Orientalismo en el modernismo hispanoamericano*. Indiana: Purdue University.
- Universidad San Martín de Porres (2007). *Martín. Revista de Artes y Letras. En homenaje a Emilio Adolfo Westphalen*. Lima: USMP.
- Urvanivia, E. (1981). Los “Reinos” de Jorge Eduardo Eielson. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 13, 71–79.
- Usandizaga, H. (2002). Entre los astros y la ceniza: la poesía de J. E. Eielson. En: Padilla, J. (Ed.), *Nudo. Homenaje a J. E. Eielson*, (pp. 460–471). Lima: Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Usandizaga, H. (2013). La fusión de sujeto y objeto en la poesía de Emilio Adolfo Westphalen. *Iberical*, 3, 47–58.
- Uzquiza, J. (2005). Bajo zarpas de la quimera. Poética de Emilio Adolfo Westphalen. En: Valcárcel, E. (Coord.), *La literatura hispanoamericana con los cinco sentidos. V*

Congreso Internacional de la AEELH, (pp. 693–703). La Coruña: Universidade da Coruña.

Velázquez, M. (1989). Panorama de la Generación del 50. En: Huamán, F. (Ed.), *La generación del 50 en la literatura peruana del siglo XX*, (pp. 43–54). Lima: Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán Valle.

Vich, V. (2017). La ética del amor y la ética del deseo en la poesía de César Moro. *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*, 62(62), 91–109.

Vich, V. (2019). Vallejo: un poeta del acontecimiento. En: Pollarolo, G. & Chueca, L. (Coords.), *Historia de las literaturas en el Perú. Volumen 4. Poesía peruana: entre la fundación de su modernidad y finales del siglo XX*, (pp. 57–82). Lima: Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú.

Westphalen, Y. (2001). *César Moro: la poética del ritual y la escritura mítica de la modernidad*. Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Westphalen, Y. (Comp.) (2005). *Actas del coloquio internacional César Moro y el surrealismo en América Latina*. Lima: Fondo de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos / Fondo Editorial Centro Cultural España.

Zegarra, C. (2005). *Las ínsulas extrañas* de Emilio Adolfo Westphalen: distancia crítica frente a la velocidad en la modernidad literaria. *Mester*, 34(1), 78–97.

Complementaria

Albaladejo, T. (2008). Poética, Literatura Comparada y análisis interdiscursivo. *Acta Poética*, 29(2), 245–275.

Anastasio, T., Ann Ehrenberger, K., Watson, P. & Zhang, W. (Eds.). (2012). *Individual and ollective Memory Consolidation. Analogous Procesesses on Different Levels*. Cambridge: The MIT Press.

Angé, O. & Berliner, D. (Eds.). (2015). *Anthropology and Nostalgia*. New York: Berghahn Books.

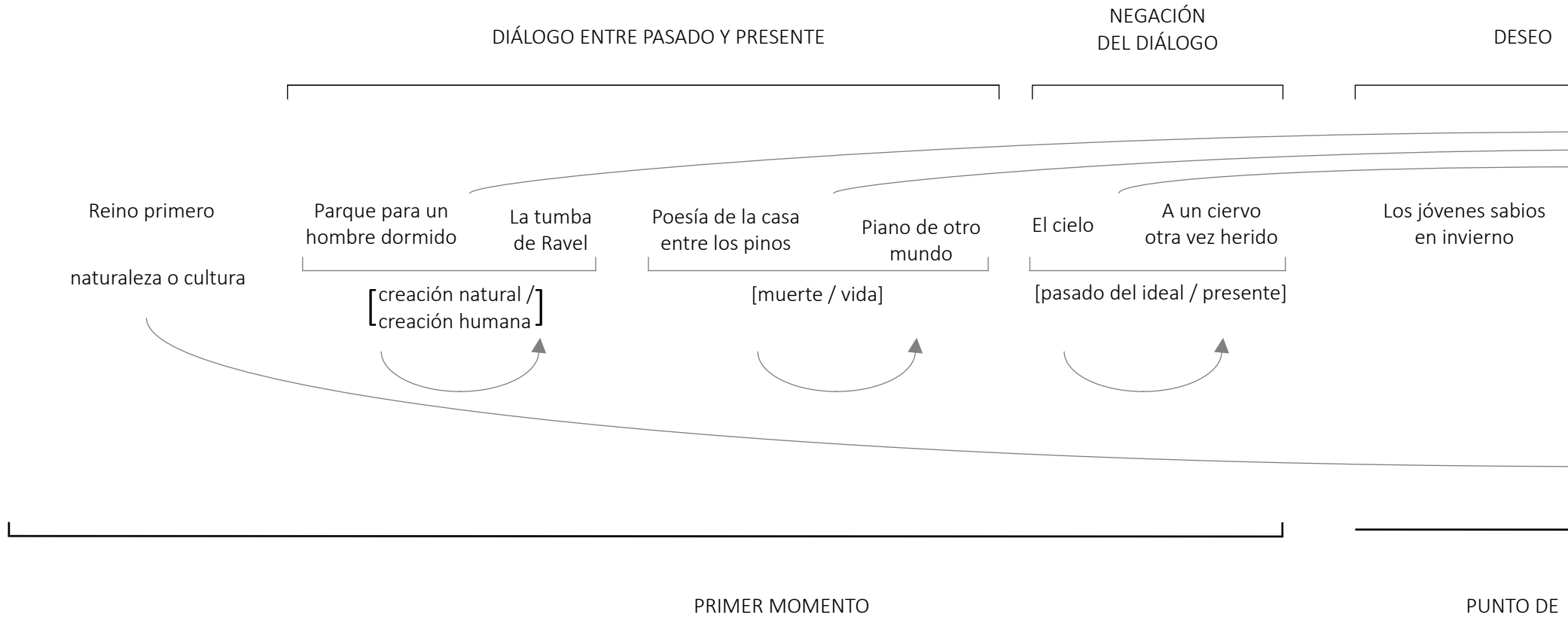
Arduini, S. (2000). *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*. Murcia: Universidad de Murcia.

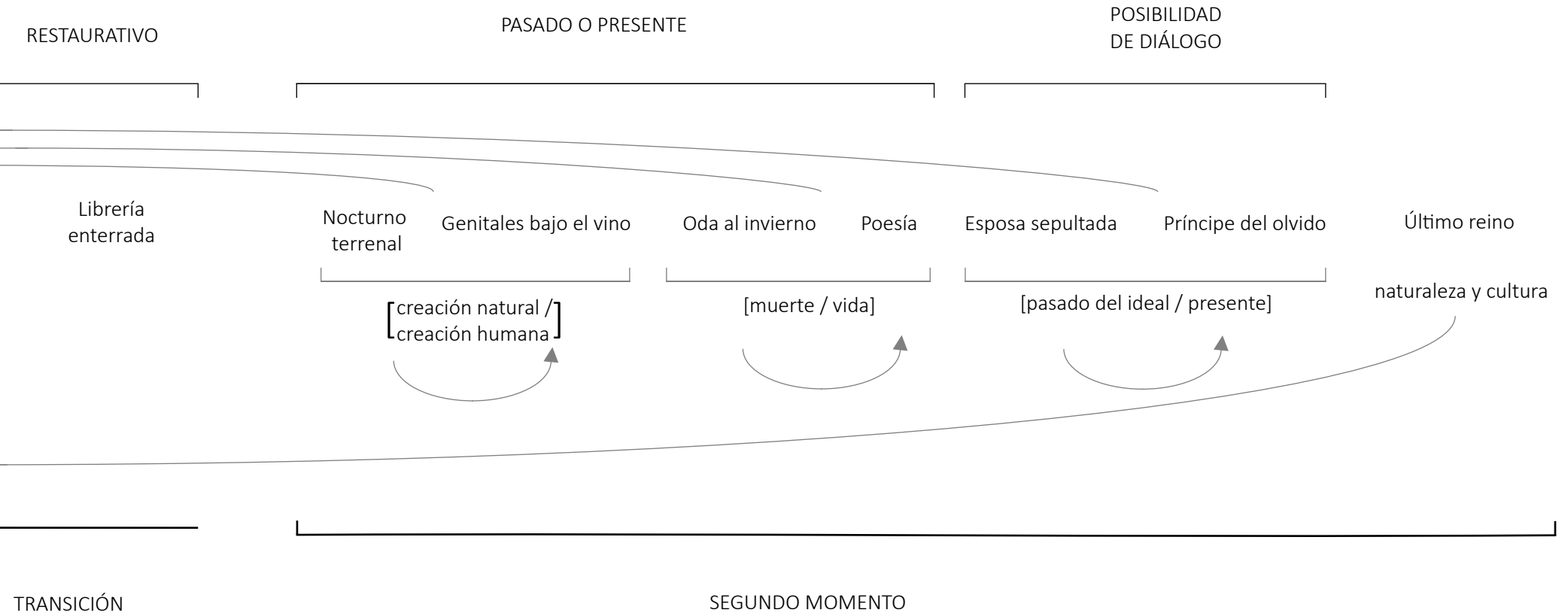
- Berman, M. (1989). *Todo lo sólido se desvaenece en el aire*. Buenos Aires: Siglo XXI de España Editores.
- Bolzinger, A. (2007). *Histoire de la nostalgie*. Paris: Éditions CampagnePremière.
- Boym, S. (2001). *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books.
- Blanco, D. (2016). *Vigencia de la semiótica y otros ensayos*. Lima: Universidad de Lima.
- Braunstein, N. (2011). Diálogo sobre la nostalgia en psicoanálisis. *Desde el Jardín de Freud*, (11), 51–66.
- Calinescu, M. (2003). *Cinco caras de la modernidad*. Madrid: Editorial Tecnos.
- Clewell, T. (Ed.) (2013). *Modernism and Nostalgia. Bodies, Locations, Aesthetics*. New York: Palgrave Macmillan.
- Cross, G. (2015). *Consumed Nostalgia. Memory in the Age of Fast Capitalism*. New York: Columbia University Press.
- Filinich, M. (1998). *Enunciación*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- Fontanille, J. (2001). *Semiótica del discurso*. Lima: Universidad de Lima.
- Fontanille, J. (2016). *Semiótica y literatura. Ensayos de método*. Lima: Universidad de Lima.
- Friedrich, H. (1959). *Estructura de la lírica moderna*. Barcelona: Editorial Seix Barral.
- Greimas, A.; Fontanille, J. (2002). *Semiótica de las pasiones*. México D. F.: Siglo XXI Editores.
- Habermas, J. (1993). *El discurso filosófico de la modernidad*. Madrid: Taurus Ediciones.
- Hemmings, R. (2008). *Modern Nostalgia. Siegfried Sassoon, Trauma and the Second World War*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Meltzer, G. (2006). *Euripides and the Poetics of Nostalgia*. New York: Cambridge University Press.
- Niemeyer, K. (Ed.) (2014). *Media and Nostalgia Yearning for the Past, Present and Future*. New York: Palgrave Macmillan.
- Paz, O. (1990). *Los hijos del limo*. Barcelona: Editorial Seix Barral, S. A.

- Perelman, C. & Olbrechts-Tyteca, L. (1989). *Tratado de la argumentación. La nueva retórica*. Madrid: Editorial Gredos.
- Pickering, M. & Keightley, E. (2006). The Modalities of Nostalgia. *Current Sociology*, Vol. 54(6), 919–941.
- Salmose, N. (2019). Nostalgia Makes Us All Tick: A Special Issue on Contemporary Nostalgia. *Humanities*, 8(144), 1–5.
- Sandberg, E. (2018). “The Past is a Foreign Country”: On the Nostalgia of Literature. En: Rudaitytė, R. (Ed.), *History, Memory and Nostalgia in Literature and Culture*, (pp. 25–37). Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- Starobinski, J. (2012). *L'encre de la mélancolie*. Paris: Éditions du Seuil.
- Steiner, G. (2011). *La nostalgia del Absoluto*. Madrid: Siruela.
- Su, J. (2005). *Ethics and Nostalgia in the Contemporary Novel*. New York: Cambridge University Press.
- Walder, D. (2011). *Postcolonial Nostalgias. Writing, Representation and Memory*. New York: Routledge.
- Wilson, J. (2020). Future imaginings: nostalgia for unrealized possible selves. En: Hviid, M. (Ed.), *Nostalgia Now. Cross-Disciplinary Perspectives on The Past in The Present*, (pp. 66–77). New York: Routledge.

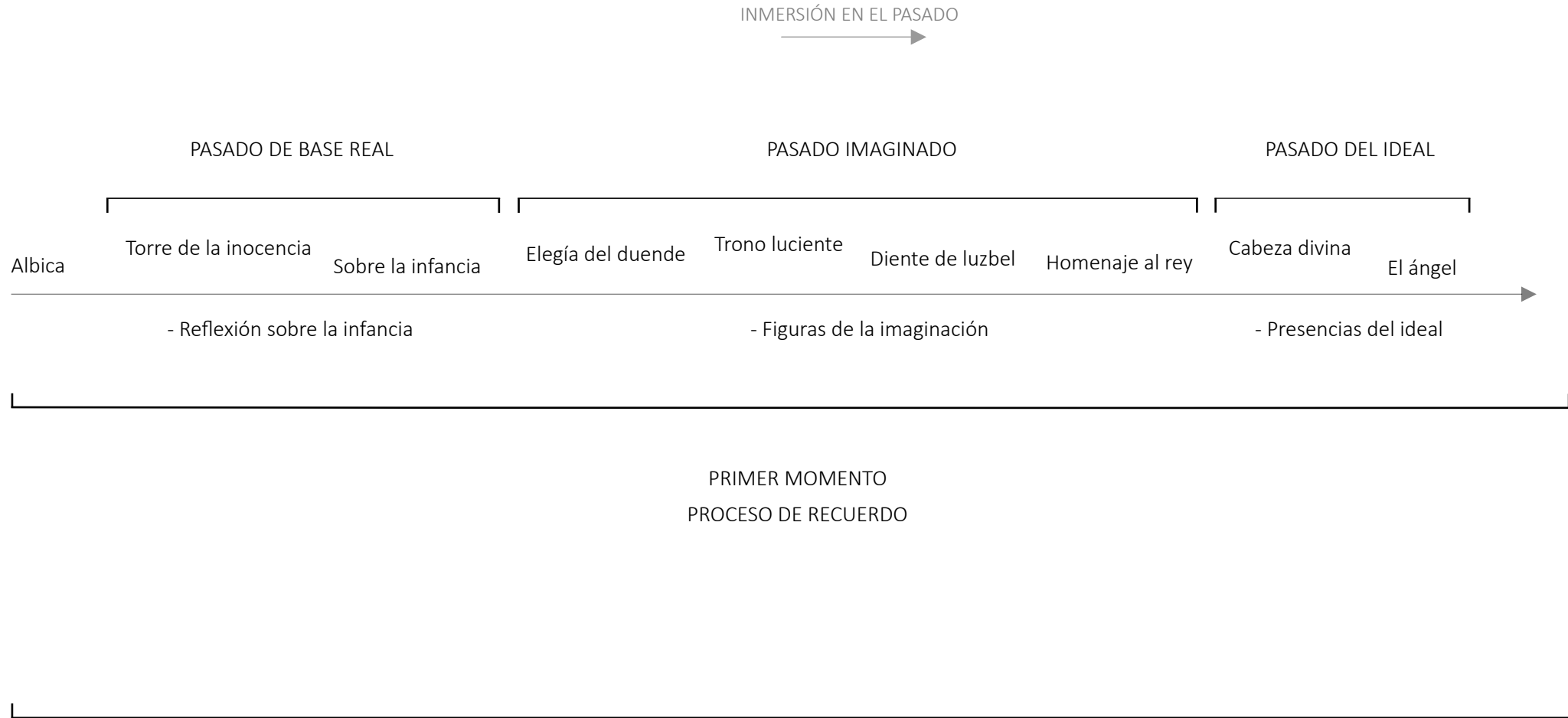
Anexos

A) Recorrido del sujeto de enunciación de *Reinos*





B) Recorrido del sujeto de enunciación de *La torre de los alucinados*



DE LO CONCRETO A LO ABSTRACTO



P. IMAGINADO
 [Función de gala]
 - Figura (real)

P. DE BASE REAL
 [Ser diluido]
 - Amor personificado

P. DEL IDEAL
 [Estatua del poeta]
 - Ideal personificado

P. IMAGINADO
 [Tántalo pensativo]
 - Figura (mitológica)

P. DEL IDEAL
 [Mapa del paraíso]
 - Ideal absoluto

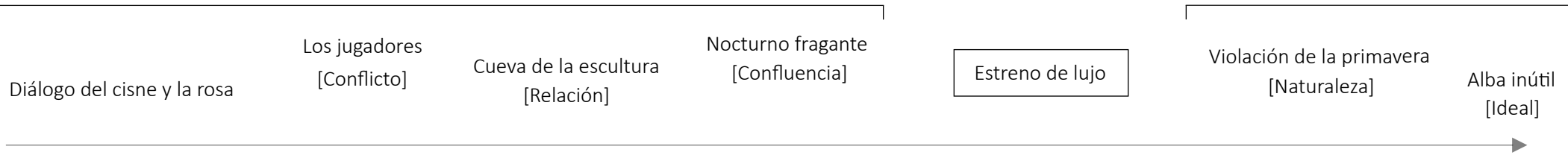
P. DE BASE REAL
 [Letanía]
 - Amor conceptual

Oración del amor escondido
 - Amor del ideal

SEGUNDO MOMENTO
 CRISIS DEL PROCESO DE RECUERDO

DESCRIPCIÓN

ESCENAS FIGURATIVAS



Consciencia escindida
entre pasado y presente

TERCER MOMENTO
LA REPRESENTACIÓN DEL PRESENTE

PUNTO DE TRANSICIÓN

DEL ESTADO DE COSAS

ESCENAS FIGURATIVAS

Soneto de la llama fría
[Cuerpo]

La rosa sensata
[Idea]

Imagen de la rosa en secreto
[Belleza]

Canción de las horas
[Absoluto]

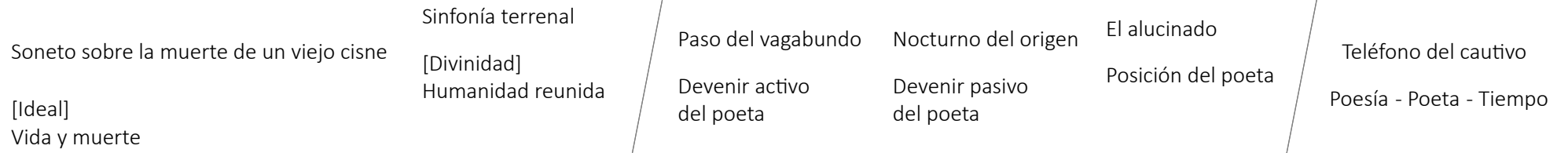
II Resonancias

Joyería al sol
[Poesía]
Palabra escrita

La virgen en el espejo
[Realidad]
Límites del mundo y de sí mismo

CUARTO MOMENTO

LA REPRESENTACIÓN DEL PASADO DEL IDEAL



QUINTO MOMENTO
LA POSICIÓN DEL POETA

REFLEXIÓN SOBRE EL ESTADO DE COSAS