

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ  
ESCUELA DE POSGRADO



“La unidad estructural de *Terra incognita* de Ricardo Silva-Santisteban: forma y sentido”

TESIS PARA OPTAR EL GRADO ACADÉMICO DE MAGISTER EN  
LITERATURA HISPANOAMERICANA

**AUTOR**

Renato André Guizado Yampi

**ASESOR:**

Eduardo Francisco Hopkins Rodríguez

Noviembre, 2017

Pero detrás de mí yo siempre escucho  
la carroza del tiempo inexorable...

Andrew Marvell

*A Raúl Yampi*



## AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer a mis padres y amigos por su apoyo incondicional. A Jeongseo Sua Yi, por su importante compañía durante la redacción de este trabajo. Asimismo, a mi asesor, Eduardo Hopkins, por sus consejos y las lecturas recomendadas, y a los jurados de esta tesis, Ana María Gazzolo y Luis Jara, por sus necesarias observaciones. Por último, quiero agradecer a Ricardo Silva-Santisteban, maestro y amigo, por su apoyo y por permitirme acceder a las primeras ediciones de sus poemarios y primeras versiones de sus poemas, los cuales, de otro modo, habrían sido completamente inaccesibles.



## RESUMEN

La obra poética de Ricardo Silva-Santisteban, recientemente vuelta a editar bajo el título de *Terra incognita* (2016), no ha recibido hasta el momento la atención que, por causa de sus interesantes cualidades y logros expresivos, merece por parte de la crítica. Por tal, esta tesis indaga por la estructura y el sentido del poemario *Terra incognita*, a partir de la lectura atenta y detenida de sus componentes, de donde se concluye que el libro posee un diseño unitario generado en las diversas dimensiones de los poemas en él contenidos. Con la intención de cumplir con los fines trazados, la tesis se divide en tres capítulos. El primer capítulo está dedicado a la opinión del autor y de otros críticos respecto de la obra concerniente. El segundo capítulo se aboca al estudio detenido de los poemas para demostrar la unidad en que se gesta *Terra incognita* pese a que su escritura ocurre a lo largo de 50 años. Este capítulo discute las artes poéticas; temas, figuraciones, rasgos de estilo, entre otros asuntos. Los análisis demostrarán la existencia de una sola concepción poética que comprende los progresivos cambios en el estilo. Por último, el tercer capítulo indaga por el significado total de *Terra incognita* en relación con tres posibilidades: la secuencia lineal de los conjuntos poéticos y sus consecuencias en la construcción progresiva del libro; el sentido autobiográfico de la obra; y, por último, la universalidad del sujeto lírico del poemario.

## ÍNDICE

<b>Presentación</b> .....	2
<b>Capítulo primero</b>	
I.1. El objeto de estudio.....	5
I.2. El poeta y su obra.....	5
I.3. La crítica.....	9
<b>Capítulo segundo</b>	
II.1. La unidad del libro y sus signos intencionales.....	13
II.2. Las artes poéticas.....	18
II.3. La tierra incógnita.....	30
II.4. Los temas y motivos recurrentes.....	42
II.4.1. La muerte.....	43
II.4.2. El amor y sus consecuencias.....	51
II.5. Rasgos de estilo.....	59
II.5.1 Sugestión y declaración, oscuridad y “directez”.....	59
II.5.2. Plasticidad, impresión y captación del mundo.....	64
II.5.3. Las preguntas.....	72
II.5.4. El estrato sonoro.....	75
II.5.4.1 El verso.....	75
II.5.4.2. El poema en prosa.....	82
II.5.5. La composición y las formas poéticas.....	85
II.5.5.1. Poemas seccionados, ciclos de poemas y colecciones poéticas.....	85
II.5.5.2. Poemas brevísimos y extensos.....	90
II.5.5.3. Las formas del Japón.....	96
II.5.5.4 Ricardo Silva-Santisteban conoce a Omar Jayyam.....	99
<b>Capítulo tercero</b>	
III.1. Genética del texto.....	102
III.2. Lo autobiográfico y su elaboración.....	108
III.2.1. La vida como material poético.....	111
III.2.2. El sentir cósmico y la humanidad de <i>Terra incognita</i> .....	123
<b>Conclusiones</b> .....	128
<b>Bibliografía</b> .....	130

## Presentación

La figura de Ricardo Silva-Santisteban (Lima, 1941) año tras año ha ido adquiriendo mayor relevancia en el terreno de la poesía, la literatura y, en general, de las letras del Perú. Debidamente reconocida es su labor como traductor de los poetas más principales de expresiones tan variadas como son el francés, con los simbolistas y románticos; el inglés, con los románticos; el chino, con los poetas de la edad dorada; el persa, con Omar Jayyam; etc. Asimismo, no pasa desapercibido su trabajo editorial. Su canónica edición de la obra completa (poesía, prosa y plástica) de José María Eguren ha visto no ha mucho (2015) su última revisión y publicación, y todavía hoy perdura la colección de poesía que emprendiera en 1998 bajo el auspicio de la Pontificia Universidad Católica del Perú con el nombre El Manantial Oculto y que hoy, con el auspicio de otras instituciones, se conoce como La Fuente Escondida, de la cual es director. Por otro lado, también su prosa crítica es justamente recomendada por causa de sus acuciosos análisis y acertadas conclusiones sobre objetos de estudio literarios de la más diversa índole: poesía francesa e inglesa, literatura española y latina, poesía peruana, narrativa del Japón, etc. Muestra de la importancia de Ricardo Silva-Santisteban para las letras peruanas fue, entre otros premios y reconocimientos, su designación como presidente de la Academia Peruana de la Lengua en 2015. No obstante, hay un campo de su producción intelectual que no ha gozado de la atención. Se trata de su escritura poética.

Analizando someramente la carencia, se puede concluir que es la constitución interna de su obra desplegada en las circunstancias menos favorables lo que ha dificultado su recepción. Paradójicamente, pese al prestigio intelectual del autor, la de Silva-Santisteban es y ha sido desde su primer asomo una poesía marginal en el medio peruano. Esto se debe a que el poeta ha sabido mantener su distancia de los círculos poéticos generacionales, tanto ideológicamente como en el estilo. Así, su poesía es ageneracional y en ella no podría reconocerse marca relevante de las que definen a los poetas peruanos de las generaciones de los últimos 50 años. Es este uno de sus rasgos principales. Pero el aislamiento expresivo en que gestará su calidad ha hecho de su producción un fenómeno difícilmente clasificable y la ha cerrado a posibles generalizaciones. Razón por la cual la crítica de prensa y la universitaria, tan afectas a las reducciones generacionales, casi en su totalidad han tendido a no dirigirle la mirada, cuando otras relecturas y rescates cuestionables han efectuado. De este modo, no existe tesis o libro que dilucide los valores poéticos de Ricardo Silva-Santisteban. El acervo de lo escrito sobre el tema se reduce a



un conjunto de artículos, comentarios y entrevistas en publicaciones periódicas, no exclusivamente académicas. No obstante, aunque útiles, ninguno de tales aportes es lo suficiente metódico o comprensivo como para ofrecer conclusiones globales sobre la lírica de Silva-Santisteban y, por otro lado, se trata de un conjunto no sistematizado de acercamientos independientes, es decir, textos que, por lo general, no contrastan entre sí sus afirmaciones sobre un mismo objeto de estudio.

En respuesta a dicho panorama, la presente tesis se propone ofrecer un estudio detenido, profundo y abarcador de los distintos ámbitos que definen el trabajo poético de Ricardo Silva-Santisteban a partir del análisis del poemario *Terra incognita* (2016), libro editado por el mismo autor que contiene lo escrito entre 1965 y 2015. Y es que la tarea de la crítica deviene necesaria en un volumen con la complejidad de *Terra incognita*, cuyos sentido y valores de conjunto, sin las observaciones pertinentes, podrían ser relegadas a un segundo plano por el lector que disfruta de la experiencia individual de la expresividad que cada poema posee. Por tal motivo, la labor no es del todo sencilla. Para mí, que, desde mi limitada posición de crítico del estilo literario, acostumbro enfrentarme a objetos exponencialmente menores (uno o dos poemas), el estudio de este libro supone una empresa que me aleja de mis tareas acostumbradas.

No obstante, es justo ese alejamiento de lo cotidiano, condición del arte y la poesía, lo que despierta la curiosidad y el gusto, sentimientos que invitan a la búsqueda de un sentido cabal en el análisis detenido. Y que han de invitar al lector a continuar la inmersión en la fuente de estos versos; agua muchas veces oculta no solo por la elisión de un significado directo a que muchos de sus poemas voluntariamente se someten, sino en especial por el también silencio de la crítica. Curiosidad y gusto, pues es *Terra incognita* un libro que, cosa rara entre los libros que se publican en la actualidad, ha sido concebido como tal: obra pensada como unidad, construida cual un tejido de signos que forjan un solo símbolo, resultante del despliegue progresivo de cada poema. Así, la presente tesis postula que no es *Terra incognita* una suma de poemas descoyuntados y reunidos en un volumen por capricho autoral; cuando sí diseño, producto de un trabajo de estructuración que no siempre los poetas, debido a la dificultad de la empresa, logran. Y es que tentar una confluencia de signos planteados en tiempos y circunstancias distintos a lo largo de 50 años resulta excepcional, puesto que solo se explica por una temprana madurez respecto de las herramientas y concepciones artísticas. En merced de estas

razones, la poesía de Ricardo Silva-Santisteban puede tenerse por *rara avis in terræ*, y por inexplicable (o quizá no) el silencio de la crítica más comercial.

Por tanto, este estudio tiene como fin primero dilucidar el sentido de *Terra incognita* a partir de la lectura atenta y detenida de sus componentes y en función de las cualidades ya mencionadas del poemario: su estructuración en tanto que tejido de relaciones entre sus conjuntos y poemas contenidos. El problema no es menor, puesto que el libro ha ido constituyéndose a lo largo de 50 años por medio de la adición y la edición, que implica en este caso particular reordenamientos, eliminaciones y demás cambios. De tal manera, si bien se quiere comprender el libro como un todo que el crítico y el lector experimentan en un tiempo actual y con una visión completa del conjunto, negarse a consideraciones diacrónicas sería desconocer caprichosamente elementos axiales para la comprensión de la poética de Ricardo Silva-Santisteban, como son la evolución de su estilo y los temas, y la importancia de las constantes poéticas que trascienden el tiempo.

Con la intención de cumplir con los fines trazados, esta tesis se divide en tres capítulos:

- El primer capítulo aborda algunos asuntos críticos preliminares que servirán de inicio para las indagaciones: la opinión del autor y de otros críticos respecto de la obra concerniente.
- El segundo capítulo se aboca al estudio detenido de los poemas para demostrar la unidad en que se gesta *Terra incognita* pese a la diacronía. Este capítulo discute las artes poéticas; temas y figuraciones constantes; variaciones estilísticas; la construcción del sujeto lírico; entre otros asuntos. Los análisis demostrarán la existencia de una sola concepción poética que comprende los progresivos cambios en el estilo.
- Por último, el tercer capítulo indaga por el significado total de *Terra incognita* en relación con tres posibilidades: la secuencia lineal de los conjuntos poéticos y sus consecuencias en la construcción progresiva del libro; el sentido autobiográfico de la obra; y, por último, la universalidad del sujeto lírico del poemario.



## PRIMER CAPÍTULO: LAS INTENCIONES DEL POETA Y ASUNTOS CRÍTICOS PRELIMINARES

### I.1. El objeto de estudio

*Terra incognita* es el libro que reúne la obra poética de Ricardo Silva-Santisteban escrita entre 1965 y 2015. Fue editada por el mismo poeta y se publicó en 2016 en la colección *Las musas inquietantes* del sello Alastor Editores, dirigido por el crítico y dramaturgo Julio Isla. Se trata de la cuarta edición aumentada de un mismo libro. Las tres ediciones anteriores pertenecen a los años 1975, 1989 y 2001, cada nueva edición revisada y aumentada respecto de la anterior. El volumen contiene 117 poemas, 109 de los cuales se distribuyen en nueve conjuntos poéticos breves, cuatro se intercalan entre dichos conjuntos y otros cuatro son poemas independientes largos o de mediana extensión. En el índice cada conjunto y poema independiente está acompañado de los años en que fue escrito. Estos reciben los siguientes nombres: *Los deseos oscuros* (1965), *Sucesión* (1965-1967), *Noche de la materia* (1969-1970), *Terra incognita* (1972-1973), *Sílabas de palabra humana* (1975-1977), *Mutaciones* (1979), *Ventana de oriente* (1979), *Las acumulaciones del deseo* (1979-1980), *La eternidad que nunca acaba* (1981-1983), *Fragmentos del tiempo soñado* (1984), *Río de primavera, cascada de otoño* (1986-1987), *Junto a la puerta de fuego* (1987-1988), *Fuego de tu fuego* (1993), *Omar Jayyam conoce los goces y desdichas del amor* (1994), *En el laberinto* (1995-1996), *Ajuste de cuentas* (1997-2000) y *Nueve poemas secretos* (2001-2015).

### I.2. El poeta y su obra

Dudar de la pertinencia de lo que un escritor pueda afirmar sobre su creación es un factor metodológico y una de las instituciones más tradicionales de la crítica. Sin embargo, alguna función tiene. Es también intención de esta tesis una evaluación comparativa entre lo que el poeta se propone, o cree proponerse, y aquello que efectivamente logra, factores que suelen mostrar desajustes en la escritura de otros autores. Y es que, en un sentido distinto del platónico, el poeta puede no ser completamente consciente de lo que crea: sus planteamientos y fines poéticos pueden ser más humildes que los de su obra, y a la inversa. Con esto, a partir de la comprensión de su obra, se quiere ofrecer un perfil de Ricardo Silva-Santisteban como creador. Sin embargo, a diferencia de T. S. Eliot, quien directa o indirectamente deja escritos sobre su poesía, y una de las autoridades que más cuestiona la voz del poeta al analizar críticamente el poema, Silva-Santisteban no ha

escrito nada sobre su poesía. Así, este trabajo se fundamenta en entrevistas aparecidas en periódicos y revistas.

En apariencia, Silva-Santisteban no es un poeta que guste tratar de su poesía; solo una de las entrevistas recopiladas se dedica exclusivamente a este tópico. De ese modo, las fuentes se reducen a ocho entrevistas realizadas entre 1996 y 2013. Sin embargo, y afortunadamente, el discurso del poeta sobre su obra es coherente y en todas ellas pueden ser trazados cuatro temas recurrentes que serán ejes principales en las discusiones venideras. Se trata de todas las entrevistas recopiladas a efectos de esta tesis, las cuales en algunos casos, por causa del soporte material de la fotocopia, carecen de fecha o paginación:

- “Poesía personal ‘En el laberinto’”: entrevista realizada para la sección cultural de *El Peruano* del jueves 26 de diciembre de 1996. No figura el nombre del entrevistador.
- “La poesía es una ‘tierra incógnita’, una forma de conocimiento”: entrevista realizada por Tomás Paredes para la publicación matritense *El Punto*. No tiene fecha pero es posterior al 2001.
- “Ricardo Silva-Santisteban: confesiones de un poeta mayor”: entrevista realizada por Jorge Zavaleta Balarezo. No hay noticia de su publicación pero debe haberse llevado a cabo después de 2003.
- “La poesía como tierra desconocida”: entrevista realizada por Patricio Tapia para *El Mercurio* del día domingo 16 de julio de 2006.
- “Fuego lírico”: entrevista realizada por Carlos Sotomayor para la sección cultural del diario *Correo* del lunes 6 de noviembre de 2006.
- “Con el alma en los libros”: entrevista realizada por Miguel Ángel Cárdenas para *El Comercio* del día martes 8 de abril de 2008.
- “Ricardo Silva-Santisteban: un poeta en la ‘Terra incognita’”: entrevista realizada por Darío Oses en 2009 para el número 30 de la revista *Lienzo*.
- “Ricardo Silva-Santisteban”: entrevista realizada por Raúl Mendoza Cánepa para *El Comercio* del día lunes 25 de marzo de 2013.

En principio, en distintas declaraciones, el poeta confirma una de las hipótesis de este estudio. Para él, existen relaciones claras en su libro. En 2006 refiere a Carlos Sotomayor que su poesía constituye la escritura de un solo libro (2006). De este modo, reconoce como constantes el tema del amor y el motivo de la mutación alquímica que explica varios

de los títulos de los conjuntos y un ordenamiento secuencial (Cárdenas 2008). Asimismo, en la entrevista con Darío Oses señala que es el verso libre lo que describe una unidad en la expresión del yo lírico, una forma exclusiva de su escritura creativa: “Me interesa mucho el ritmo. Siempre escribo en verso libre. Cuando traduzco, suelo hacerlo en verso medido, pero para mi propia creación me expreso en verso libre” (2009: 335). Pero la unidad no se limita a relaciones temáticas y estilísticas entre conjuntos: Ricardo Silva-Santisteban afirma que en su obra existe un sentido de secuencia. En la entrevista a *El Peruano* señala una continuidad entre *Fuego de tu fuego*, *Omar Jayyam conoce los goces y desdichas del amor* y *En el laberinto*:

Después de la experiencia de ‘Fuego de tu fuego’, llega la de la segunda parte, donde el personaje autobiográfico se transforma en Omar Jayyam [...]. En la tercera parte, ‘En el laberinto’, que es de un tono un tanto amargo, el personaje parece estar dormido, pero empieza a despertar y llega, en cierto punto, a sufrir una serie de metamorfosis, convirtiéndose en Heráclito [...]. Al final, no obstante, cuenta que está en una especie de callejón sin salida (Silva-Santisteban 1996).

No obstante, esta secuencia también se gesta conscientemente entre composiciones individuales, de modo que el poeta sugerirá que los conjuntos poéticos son en gran medida poemas unitarios seccionados. Dirá a Darío Oses:

Las primeras de estas colecciones son conjuntos que poseen una unidad que casi los convierten en un solo poema, como ‘Los deseos oscuros’, con cuatro secciones en prosa. ‘Sucesión’ está dividido en los cuatro elementos. En “Agua” hay alguien que se expresa desde el vientre materno y nos habla desde ahí. “Tierra” es la niñez vista a través de tres poemas brevísimos. La sección “Fuego” se trata del poema del amor y “Aire” es el momento de la muerte (2009: 331).

Es una lectura del ciclo *Sucesión* que mantiene en la entrevista que le hace Miguel Ángel Cárdenas: “[...] hay dentro de “Terra incognita” un apartado que yo he llamado “Sucesión”, que tiene los cuatro elementos [fuego, tierra, agua y aire]. Además, he identificado cada elemento con la edad del protagonista de los poemas” (2008: a12).

En segunda instancia, el poeta habla de la composición de su poesía y especialmente de la formación del poemario. En la entrevista con Oses apunta distintas formas de escritura que van desde una “especie de escritura automática” a la escritura más bien reposada y con correcciones (2009: 332-335). Así, en tres de las entrevistas, refiere que *Terra incognita* es una suma de conjuntos poéticos unidos por agregación: “Yo solo he escrito pequeñas colecciones de poemas que se han ido sumando en un solo libro” (Mendoza

2013). Es en la entrevista hecha por Osés que se expulsa mucho más sobre dicha composición y la construcción misma de las colecciones: “Por el volumen de mi libro puedes ver que no soy un poeta caudaloso. He escrito, más bien, pequeñas colecciones, las primeras tienen cuatro, seis u ocho poemas. Nunca más de diez. Son pequeñas colecciones que se han ido juntando...” (2009: 331).

Pero, al tratar del mismo asunto del proceso creativo, Silva-Santisteban confiere un énfasis especial en todas las entrevistas a un elemento que para él forma parte de todos los poemas de su libro. Según el autor, su poesía es eminentemente autobiográfica. Es a Carlos Sotomayor a quien en 2006 ofrece una definición de lo que él considera es su poesía: “Son, pues, distintos momentos de mi vida, ya sea que se trate de experiencias recientes o evocadas” (2006). El poeta construye sus textos tomando su vida como materia y punto de partida, proceso que denomina “inspiración”: “Por lo general, mi trabajo poético tiene que ver más con la inspiración. Existen determinadas experiencias que uno tiene y de pronto, en el momento menos esperado o más misterioso, ésta se cuaja en un poema. A veces puede tratarse de una experiencia muy cercana; otra, lejana en el tiempo” (Zavaleta). Por esto, Silva-Santisteban no se priva de explicar sus poemas a partir de sus vivencias: “Ahora bien, no sé si seré realista, pero toda mi obra se basa en la realidad, en mi experiencia directa, hay veces en que siento que me sumerjo en un nivel más profundo y salen poemas que para mí pueden tener mucho sentido” (Osés 2009: 337-338). De modo que la unidad que interpreta en su escritura poética en gran medida es explicada por esa continuidad de la que brota que es su propia vida real.

Para él, el poema es una manifestación directa de su persona sobre lo vivido, incluso cuando a veces los títulos ofrecen la indicación de que el hablante es otro, como Heráclito y Omar Jaiyam. En tales casos, su explicación contempla términos como “personaje autobiográfico” y “máscara” detrás de la cual el hablante real se expresa. Sobre el Omar Jaiyam que habla en el conjunto que lleva su nombre, dice que este se explica porque en un momento de su vida estuvo cerca de la poesía de ese autor: “Asumí la personalidad de este y escribí en cuartetos como él lo hubiese hecho al escribir hoy día” (1996). Mientras que sobre su poema “Preguntas y respuestas de Heráclito al apagar un dulce fuego con las densas aguas” sostiene: “En el fondo, soy yo mismo el que habla a través de la voz de este filósofo al que tanto admiro” (Mendoza 2013).

Por último, signo de esa estrecha vinculación vida-poesía es el título de la obra, el cual responde a su visión personal sobre la poesía y su experiencia en la escritura. Señala en



1996 que *Terra incognita* “no es sino una metáfora para el espacio de la poesía. El poeta siempre está buscando algo. En el mismo acto de la escritura, cuando uno se acerca a la página en blanco, y por más que haya compuesto poemas o libros anteriores, siempre se encuentra inerme” (1996). Años después, y en concordancia con lo anterior, declarará que la poesía “[e]s una ‘terra incognita’, un espacio que no conocemos porque no sabemos lo que vamos a escribir. [...] Algo misterioso” (Paredes). Esta concepción parece llegarle de sus constantes lecturas de los textos poéticos y teóricos de Stéphane Mallarmé y José María Eguren, de cuya escritura apunta la misma definición. Por otro lado, en relación con el lineamiento secuencial de su poemario, la poesía se plantea como un espacio en constante expansión: “El espacio de la poesía es algo desconocido que está siempre por descubrirse” (Zavaleta).

### **I.3. La crítica**

Como se adelantó, la popularidad de Ricardo Silva-Santisteban como poeta lírico no es la misma que la que ostenta como crítico, traductor y editor, esta sí indiscutible. Como resultado, el corpus crítico de su obra se reduce a unos pocos textos de breve o media extensión, casi todos ellos forman parte de publicaciones periódicas. De los 23 textos recopilados a efectos de esta tesis, solo 13 pueden considerarse pertinentes o útiles. Esto porque los diez descartados, en líneas generales, proponen ideas sueltas traídas por la impresión, comentarios desgajados sin descripciones textuales y sin sustento de citas. Por su parte, extraer apuntes que sirvan para definir la poesía de *Terra incognita* presenta ciertas dificultades en los textos pertinentes. Esto por dos razones: se trata de comentarios de distintas fechas, por lo que se refieren a distintos estados del libro, y porque en su mayoría son reseñas o textos que no presentan una idea central o una hipótesis que sea sustentada, de forma que tienen en gran medida una estructura de miscelánea. De este modo, como consecuencia natural de la difusión de su obra, no existe una tradición crítica de la obra de Silva-Santisteban; los autores que tratan de él no se leen mutuamente y recurren al comentario impresionista o innecesariamente comparatista. Un lugar común de casi todos estos textos es iniciar con un recuento de autores traducidos y editados por el poeta. Y no en pocos casos más de la mitad del texto se aboca solo a eso, para luego presentar comentarios generales y sin referencias exactas. Caso ejemplar, y lamentable por tratarse de uno de los textos más extensos, es el de Marco Martos, quien hace referencia incluso a la poesía de Garcilaso de la Vega y Stéphane Mallarmé, para luego no establecer los enlaces suficientes con el tema central que lo justifiquen. Los otros tres



textos largos, de Javier Sologuren, Américo Ferrari y Jorge Nájar, en cambio, son más puntuales y acertados en su desarrollo.

Sin embargo, todos los comentarios, pertinentes o no, en sus limitaciones y desaciertos, coinciden en un punto: de manera directa o indirecta, justificándolo o no, señalan que la poesía de Ricardo Silva-Santisteban apunta a coincidencias sobre el tema de la unidad y del trabajo sobre el lenguaje. Es afirmación común que la poesía de Silva-Santisteban es producto de un quehacer poético en el que ensaya conscientemente una forma de expresión. Esto lo propone con claridad Américo Ferrari: “La poesía de Ricardo Silva-Santisteban es un ejemplo raro de homogeneidad y continuidad de las intuiciones poéticas y de las formas verbales en que se plasman: las mismas y pocas obsesiones centrales reaparecen y se ahondan a través de una escritura pareja [...]” (2001: 14). Comentando también el aspecto del lenguaje, varios autores señalan de forma indirecta una unidad en cuanto al estilo. Raúl Bueno, por su parte, indica acertadamente a este respecto, que el *Terra incognita* de 1975 es “[c]oherente en la estructuración de su sentido y con los postulados poéticos que entraña” (1976: 233).

Los textos de Jorge Nájar, Javier Sologuren y Américo Ferrari son los más reveladores respecto del objeto de esta tesis, ya que dedican un lugar importante a discutir las coincidencias de la obra y su posible ordenamiento lineal, de modo que, indirectamente, cuestionan la versión del autor acerca de una simple suma de conjuntos como explicación del libro. Javier Sologuren publica en *La imagen* un artículo dedicado a comentar la edición de 1975 de *Terra incognita*; de todas las críticas, es esta la que mayor énfasis concede a demostrar que el poemario posee una estructura, más que lineal, de sucesiones: “No podemos dejar de destacar el acierto de la organización tanto interna como externa del libro. Su tema de fondo y los movimientos que los exponen en una clara concepción sinfónica. [...] ‘Terra incognita’ significa, en definitiva, un canto a las metamorfosis, a las gracias infinitamente renovadoras del cambio material” (2005: 489-490). Sologuren emplea dos comparaciones sugerentes de la fluidez que le adjudica al libro. Por “concepción sinfónica” refiere la evidente secuencia del libro y el detalle de la organización de la edición que comenta. Y es que Sologuren describirá una progresiva formación de las materias e imágenes que atraviesa desde *Los deseos oscuros* hasta el conjunto *Terra incognita* (2004: 286-289). Más interesante aún es su mención a las “metamorfosis”, porque, en merced de sus resonancias, la palabra sirve también para

definir la realidad que se forma en el libro, en la que distintos seres y dimensiones se mezclan.

Por su parte, Ferrari estipula, al igual que Nájjar (2009: 342), que *Terra incognita*, en su estado en la edición del 2001, se estructura en torno de dos columnas temáticas: el amor y la muerte: “La obra poética de Ricardo Silva-Santisteban [...] es una exploración tan lenta como apremiante de unos parajes extraños y familiares a la vez donde incesantes se abrazan Eros y Thánatos” (Ferrari 2001: 7). Estas relaciones ya habían sido apuntadas por Raúl Bueno en 1976, quien considera que entre los poemas se desarrolla una “isotopía significacional integradora” de temas, que son principalmente el amor y la muerte, e imágenes, las cuales, según el crítico, giran en torno del campo semántico del cosmos y la naturaleza (1976: 231-232). Asimismo, Ferrari reconoce en el título del libro una intención metafórica y unificadora; para él, los poemas registran el tránsito por la materia de esa tierra que cubre semánticamente toda la escritura (2001: 9-10). Más importante aún a efectos de esta tesis, es que el crítico desarrolla ampliamente su visión de la continuidad del libro. El ordenamiento medular estaría esbozado por la disposición de las, hasta ese momento, tres *poiesis* que explican las concepciones del autor (2001: 8). Ferrari sostiene que existe una articulación lineal entre los conjuntos que constituyen el libro: “Si el lector sigue ahora el camino de esta poesía deteniéndose en los hitos principales en busca de las articulaciones de la obra notará un primer movimiento generado por la sucesión de cuatro poemarios [conjuntos] breves, ‘Los deseos oscuros’, ‘Sucesión’, ‘Noche de la materia’ y [...] ‘Terra incognita’” (2001: 9). De este modo, por ejemplo, *Terra incognita* surge, para el crítico, como el núcleo del libro en el que los espacios de esa tierra por fin se muestran un poco más abiertos que en los conjuntos anteriores (2001: 10). Aunque entre la edición de 1975 y la del 2001 hay claras diferencias en cuanto al ordenamiento interno de los conjuntos, Ferrari concuerda en estos dos apuntes con los realizados por Sologuren. Es esencial anotar que, al igual que para Silva-Santisteban, para Ferrari las categorías de autor real y de yo poético son extrapolables y que acepta el giro autobiográfico del libro, de forma que suscribe la lectura de *En el laberinto* que ofrece el autor, según la cual el “laberinto” es una metáfora del estancamiento creativo que Silva-Santisteban declaró sentir durante algunos años.

Respecto del carácter lineal del libro, es importante señalar que ya Alonso Cueto en 1975 lo reconoce a partir de la figura de una travesía en la que se unen la búsqueda poética a la experiencia de la vida:

Los poemas hacen pensar en una preocupación eminentemente verbal: la elaboración alcanza a obtener el esplendor de la palabra misma. [...] En este sentido el texto se convierte en el testimonio de una exploración, de un viaje a lo largo de un cosmos constituido por metáforas. El yo da cuenta de sus experiencias. Estas configuran siempre un yo absoluto. En ellas se genera una búsqueda personal definitiva: dos zonas de la vida lo rodean, en ambas busca su ser verdadero (1975: 41).

Pero, especialmente interesante, es que reconozca la existencia de un único yo lírico que atraviesa el libro, lo cual, como se demostrará en el siguiente capítulo, es una de las cualidades más importantes y logradas de esta poesía.



## SEGUNDO CAPÍTULO: LAS INSTANCIAS DE LA UNIDAD ESTRUCTURAL DEL POEMARIO

### II.1. La unidad de *Terra incognita* y sus signos intencionales

En consonancia con lo sostenido por el autor y la crítica, la presente tesis sostiene y demostrará que *Terra incognita* posee una estructura unitaria. Sin embargo, esta afirmación podría bien decirse escuetamente de muchas otras producciones poéticas. El valor de *Terra incognita*, de la destreza creativa de Ricardo Silva-Santisteban y del anhelado cumplimiento de sus fines poéticos, yace en el modo con que esa unidad se produce. La construcción de Silva-Santisteban deviene tarea mayor en tanto que trabaja con muy distintos niveles y materiales. Así, *Terra incognita* posee unidad en distintos sentidos. Primero, como ya lo mencionan los críticos anteriores, los conjuntos que componen el poemario describen una secuencia sostenida básicamente por su materialidad textual interna, sin necesidad de llegar a la linealidad narrativa para tener claridad. Segundo, hay un número importante de recurrencias temáticas que se enlazan entre sí; asimismo, son temas sobre los cuales el yo lírico expresa un sistema de pensamientos coherente. Y tercero, unidad estilística que se produce en distintos niveles del lenguaje. Cabe además resaltar las dificultades que la tarea de estructuración en sí misma supone y que el libro supera. Primero, el riesgo de que el valor de grupo se superponga al valor individual de cada poema; sin embargo, esto no ocurre en el volumen que se evalúa: cada poema de *Terra incognita* es autosuficiente y acabado en su estructura y, por tanto, para la génesis de sentido y de comunicación lírica; excepto que, en tanto que escritos como parte de una serie mayor y resultante, dentro del conjunto generan otros significados y adquieren una significación agregada. Y segundo, la continuidad de principios estructurales y poéticos a lo largo de 50 años, la cual Silva-Santisteban ha sabido llevar sin descuidar la exploración de nuevas formas expresivas.

Pero la unidad estructural de *Terra incognita* no es únicamente un fenómeno producto de interpretaciones complicadas. El autor procura que el lector perciba el flujo y, en consecuencia, intuya todas las relaciones que laboriosamente ha construido en su poemario. De este modo, existen puntos concretos que delatan que *Terra incognita* fue concebido como una unidad continua, incluso a través de sus distintos estados. Como se demostró, no es casualidad inconsciente que el título perdurara. Llamen del mismo modo la atención ciertas recurrencias que ocurren en distintos niveles entre los poemas y



conjuntos en forma de referencias concretas. La más evidente es la repetición de títulos de poemas. Esto ocurre con los llamados “Poiesis” y “La caricia”. A saber, la edición del 2016 presenta cuatro “Poiesis” como puntos independientes de cualquier conjunto e intercalados en el libro: uno abre el poemario, otro lo cierra y dos se hallan en el intermedio. La numeración romana con que se consignan trasciende los límites de los años en las que cada uno de estos poemas se escriben: “Poiesis” (1975), “Poiesis II” (1987), “Poiesis III” (2000) y “Poiesis IV” (escrito en 2012 como “Cabo” y vuelto a titular en el 2016). Los críticos ya observaban en esta distribución una marca de la linealidad de su estructura, los demás poemas se ordenan, sostienen, en función de estos hitos. No se puede asumir esta disposición sino como procedimiento de estructuración, puesto que se trata de un método conocido por el poeta, quien en un comentario al poema “Lied I” del libro *Simbólicas* (1911) de José María Eguren sostiene:

[...] además de mostrarse como la pieza inicial, también posee importancia en el intento de estructuración del libro, pues este se abre con este lied pero termina, y no de manera casual, con el “Lied IV”. Cuatro canciones bordan, espaciadas, los pilares de la estructura de ‘Simbólicas’. Eguren coloca su primer libro bajo el patrocinio de la música al intercalar los lieder II y III, tras un cierto número irregular de poemas entre cada uno de ellos (2004, t. II: 45).

Su comentario pareciera describir la dinámica de sus “Poiesis”, pues estas se encuentran verdaderamente compenetradas. Atendiendo al sentido de la palabra, los poemas así titulados son verdaderos poemas sobre la poesía: tratan estos de la búsqueda de una forma de asirla por medio de la expresión; en sus versos hay menciones a las palabras, la música y la armonía. Y, asimismo, entre estos se forma una relación secuencial que inicia con la persecución de la poesía (“Poiesis”) que luego se detiene en el estancamiento del intento (“Poiesis II”) del cual alcanza la liberación en merced de una nueva esperanza (“Poiesis III”), y que cesa por fin en una reflexión sobre lo hecho (“Poiesis IV”). La íntima trabazón de estos poemas son contundente indicio de la unidad de *Terra incognita*.

Otro tanto ocurre con “La caricia” y “La caricia II”, de 1975 y 1981, respectivamente:

Tomar de la dorada madurez de un fruto  
el canto incesante de los vientos;  
llegar al fenecer del verano  
donde se hundan los delicados dedos de tu sueño  
y no cantan en él ni los demonios ni los ángeles  
y sólo un dulce rumor hiere mis oídos  
cuando emerjo de entre la sombra y acaricio  
el secreto que se esconde en el alma de tu cuerpo.



(“La caricia”, 2016: 126)

Como un aliento delicado tuerce su dulce lengua  
Lamiendo tu piel y las tiernas divisas del amor  
Como el cuerpo entrega su dulce pulpa  
Para que dientes y uñas lo lastimen  
El sol y su horda de cautivos  
Deseca manantiales en la estación florida  
La primavera hace girar la rosa de los vientos  
El ayer es la delicia del paisaje  
La caricia la delicia del placer  
La música el alba de los tiempos  
Eres la pluma que toma el primer hombre  
Regresando al confín donde tornan estaciones y destinos

(“La caricia II”, 2016: 163)

La correspondencia entre ambos es evidente: en principio, comparten el motivo del roce corporal ya anunciado en el título. Una coincidencia todavía más grata es la metáfora del cuerpo como fruta. En estos dos poemas el efecto del contacto del yo con el cuerpo de la segunda persona es positivo y excede el hecho puntual puesto que vence la sombra de la muerte. De hecho, en “La caricia II” la metáfora de la fruta tiene mayor desarrollo e intensidad respecto del contacto y sus consecuencias: esta no se lexicaliza sino indirectamente en esa “dulce pulpa” que es ya parte del cuerpo; y el poema gira sobre una perífrasis del proceso de comer la fruta y la delicia consiguiente, los cuales se realizan del mismo modo en que la naturaleza y el mundo cumplen sus ciclos y eventos más trascendentes, en una equivalencia tal que la fruta-persona se hace atemporal.

Otras recurrencias se hallan también entre versos de poemas de conjuntos diferentes. Así, por ejemplo, en “Fragmentos del tiempo soñado” (1984) el yo lírico es asaltado por una interrogante respecto del mismo elemento que en “Viento secreto”, de *Sílabas de palabra humana* (1975):

¿Cómo viene el viento anudado de viento  
si no es envejecido por su soplo sobre las eras?  
[...]  
¿Y cuál es su figura  
en el tiempo  
que copia el olor de su desastre  
o modela su empuje entre la yerba?  
[...]

(“Viento secreto”, 2016: 117)

¿Cómo viene el viento anudado de viento si no es con los fragmentos que dan significado al polvo del recuerdo? ¿Cuál es su figura sobre dos vidas diferentes que se han unido de nuevo a contemplar el paisaje de la infancia y el sueño?

(*Fragmentos del tiempo soñado*, 2016: 173)

En los dos casos, el viento implica una comunicación con el interior del yo, que es desde donde este llega.

Otro de los nexos más reveladores de la estructura secuencial de *Terra incognita* ocurre entre el poema largo *Fuego de tu fuego* (1993), el conjunto *En el laberinto* (1995-1996) y el poema “Poiesis III” (2000). Los dos últimos hacen referencia al motivo del laberinto presentado en el primero. De hecho, este se halla lexicalizado en el título del conjunto que contiene un poema con el mismo nombre. Pero al igual que en el caso anterior, la imagen se repite en versos precisos de los poemas señalados:

[...]  
A través de la sangre  
Alcanzamos la salida del aturdido laberinto  
Llegamos al probable resquicio de la luz  
[...]

(*Fuego de tu fuego*, 2016: 205)

Y escuché los rumores de la tierra  
Al descender aquel día al laberinto  
[...]  
En el centro del laberinto  
Imposible saber del comienzo o del fin

(“En el laberinto”, 2016: 224-225)

Puedo por fin salir del laberinto  
Abierto hacia la nada sin retorno  
[...]

(“Poiesis III”, 2016: 248)

El laberinto supone un estancamiento del cual el yo lírico busca escapar. Su aparición recurrente describe un progreso en cada aparición: en la primera cita se reflexiona sobre la huida, ya que esta es, en ese momento, solo una consideración hipotética; en la segunda el yo lírico se adentra en él y en la tercera el anhelo de libertad es alcanzado. Es menester

notar la oposición entre la impresión de interior clausurado de la segunda cita que se opone a la apertura del “Poiesis III”. Relación semejante surge entre los títulos de los conjuntos *Junto a la puerta de fuego* (1987-1988) y *Fuego de tu fuego* (1993), ubicados uno al lado de otro y separados tan solo por el “Poiesis II”.

Las referencias a Heráclito de Éfeso (535-484 a.C.) son también principales dada la importancia que sus propuestas filosóficas sobre los elementos y el origen del mundo tendrán para la estructuración de los poemas y del libro en general. Esta se muestra especialmente en la casi absoluta presencia del símbolo del fuego y en esa labilidad de la materia que comenta Javier Sologuren, por la cual designa la poesía de Silva-Santisteban como discurso de mutaciones y que habrá de ser un elemento constitutivo del mundo de *Terra incognita*. En este caso la relación ocurre entre el epígrafe que cita a Heráclito con que inicia el conjunto *Sucesión* (1965-1967) y el poema titulado “Preguntas y respuestas de Heráclito al apagar un dulce fuego con las densas aguas” de *En el laberinto* (1995-1996):

Vive el Fuego de la muerte de la Tierra y vive el Aire de la del Fuego; vive el Agua de la muerte del Aire, y de la muerte del Agua vive la Tierra (2016: 67).

Tanto en el poema señalado como en los poemas del ciclo al que encabeza el epígrafe ocurre una misma confluencia fluida y natural de los elementos:

[...]  
No nos bañamos dos veces en el mismo río  
No ardemos dos veces en el mismo fuego  
Aunque luego gocemos su ceniza fugitiva  
Beberé pues del fuego y arderé sobre las aguas  
[...]

(“Preguntas y respuestas de Heráclito...”, 2016: 223)

La indicación del fuego en que la voz, hablando en plural, declara haber ardido es una reflexión sobre vivencias anteriores incluidas dentro del libro: se trata de un recuerdo de las incandescencias de *Fuego de tu fuego* y *Las acumulaciones del deseo*.

En la misma línea, se observa una clara relación secuencial entre el poema *Fuego de tu fuego* y “Flor intacta”, del último conjunto, *Nueve poemas secretos*. En ambos aparece la metáfora de la barca, pero en el segundo a modo de recuerdo de la “barca” del primero. La correlación se muestra todavía más fuerte cuando se observa que ambos poemas tratan sobre la creación poética:

[...]  
¿Es hora de perder la última barca?  
Me pregunto sin embargo si todavía habrá tiempo  
Aunque sepamos que el silencio del mar nos embarga  
Y que las aves se burlan de nuestra despedida  
[...]

(*Fuego de tu fuego*, 2016: 205)

[...]  
Es hora de perder la última barca  
Me preguntaba yo hace algún tiempo  
Es hora de intentar el poema digo ahora  
Cuando brota dócil de sus pliegues virginales  
Cuando el oficio desiste de su empeño  
Vale entonces la pena de su amor  
Vale entonces la maraña de la sangre  
[...]

(“Flor intacta”, 2016: 261)

Y, en ese mismo sentido, aunque con menos exactitud, en el poema “Presentimiento”, de *Sílabas de palabra humana*, el yo lírico parece recordar el mar que aparece en poemas anteriores y que se torna símbolo en el conjunto inmediatamente anterior, *Terra incognita*:

Luego de la luz es amarga la sombra,  
el mar hace ondular los blancos cabellos;  
no he de temer esta noche mi congoja  
así venga desde un mar ya lejano.

(2016: 119)

Los casos de referencias internas mencionados no son los únicos en el libro, sino que *Terra incognita* describe todo un sistema de referencias. Sin embargo, la cantidad y variedad de formas de reiteraciones y la complejidad de sus vínculos ameritan que estos sean evaluados a título de temas, motivos y símbolos.

## **II.2. Las artes poéticas: la poesía, la actitud del yo lírico único**

En su evaluación de la situación de la Poética y las posibilidades de una futura definición y metodología de estudio para la lírica, equivalentes a las preparadas por la narratología y la semiología teatral, José María Pozuelo Yvancos señala que una de las notas diferenciales de la lírica es la constante “auto-reflexividad” de su discurso, el cual se ha visto largamente ilustrado por los poetas contemporáneos: “La poesía lírica parece querer anular su dependencia –ineludible, como en cualquier otro mensaje- respecto de la

referencia a otros ‘estados de hecho’ para proponerse como auto-revelación, como lenguaje emergente con visible separación de las construcciones referenciales que la mimetización de acciones históricas parecen imponer a los discursos narrativos “ (1999: 181). María Corti afirma que, de ese modo, la poesía lírica se instituye en una afirmación meta-semiótica, pues la misma poesía se plantea a sí misma y propone su operación significativa como centro de la significación (1976: 112-113). La forma discursiva en que mejor se ejemplifica este rasgo, que Michel Riffaterre ha convenido llamar “función autorreflexiva” de la poesía (1978: 9), es el “arte poética”: texto en que se dice qué es, cómo debe ser y/o cómo debe crearse la poesía; así como una reflexión o declaración sobre el medio de expresión, el lenguaje, u otros elementos de la misma.

Es esta una capacidad a la que Ricardo Silva-Santisteban no se mantiene ajeno. Muchos de los poemas del libro presentan la función autorreflexiva de la lírica, al punto que la creación lírica se establece como uno de los temas que atraviesan poemario con una magnitud semejante a la del tema erótico. *Terra incognita*, pues, presenta un yo lírico que constantemente se pregunta por su relación con su expresión y el mundo que configura. Al menos siete poemas se establecen como artes poéticas, cuatro de ellos de forma explícita; mientras que muchos otros abordan o el tópico sin declararlo en sus títulos, o lo subordinan por medio de imágenes y palabras-motivo que pertenecen al campo semántico de términos lingüísticos o relacionados con la música, metonimia acostumbrada de la poesía.

Ya en este asunto se evidencia un carácter creativo del autor. Sus artes poéticas se desmarcan de la tradición en los planos temático y funcional. A diferencia de, por ejemplo, Horacio, Paul Verlaine, Vicente Huidobro y el ensayo de Edgar Allan Poe, *Filosofía de la composición*, Silva-Santisteban no aborda la poética a partir de observaciones técnicas sobre el uso del lenguaje; sus poemas autorreflexivos apuntan indirectamente una concepción de la poesía, no un método. De hecho, ciertos casos puntuales presentan un perfil de arte poética muy delgado, al punto que parecieran no ser tales. Esta apertura de la forma de poética es propia de la perspectiva del autor y se comprende mejor en su crítica; por ejemplo, debido a su ubicación y su configuración formal, considera que “Lied I” de José María Eguren es un arte poética que indica al lector “este es el tipo de poemas que van a leer” (Silva-Santisteban 2004 t. II: 45). Por otro lado, la funcionalidad de estas poéticas es más amplia en su libro que en el caso de otros poetas,



porque se usan como puntos de referencia interna en los que se postula la esencia de los otros poemas con que coexisten.

Ambos rasgos, concepción de la poesía y puntos referenciales, se observan con claridad en los cuatro “Poiesis”, cuya numeración romana, como se observó, es muestra de una secuencia que estructura todo *Terra incognita*. En primer lugar, aunque el título indica el significado de “técnica”, el método de escritura no es en sí mismo un tema. De hecho, únicamente el primero confiere un protagonismo a la “Poesía”; en el resto el tema se encuentra supeditado por otro, la presencia de la poesía se hace inexacta por el uso de la metonimia y adelgaza hasta desaparecer en “Poiesis IV”. Esto tiene su explicación y es el fuerte enlace conceptual entre los “Poiesis”. Sucede que el primero presenta una concepción particular de la poesía, con unos lineamientos en función de los cuales los tres restantes se ordenan:

Al huir del correr de mi sangre  
Te persigo en el polvo  
En las arenas  
Y en los ríos  
En imágenes subiendo y descendiendo por el aire  
Con pájaros enloquecidos  
Árboles sin hojas  
Hojas sin palabras  
Persigo la implacable sucesión de lo concreto  
Cuando retorno al ser primario  
Para escuchar el rumor de los manantiales interiores  
Creo por tanto en la posesión de los cuerpos  
Y en la extinción de las almas  
En el temblor de la luz  
Cuando despunta el sol de un nuevo día  
Ven pues multitud de sonidos  
Y quíébrate en las mil aristas del sol y de la lluvia  
Mi demonio Poesía

(2016: 57)

El poema presenta una persecución en la que el yo lírico busca a la poesía personificada a través de una serie de espacios y elementos naturales, y dentro de sí mismo, donde también hay fenómenos naturales y esenciales. El poema emplea la técnica del engaño-desengaño en la que, con una intención de equivalencia, la posible amada se transforma en la poesía, nombrada convenientemente solo al final. Los planteamientos que sobre la poesía se extraen de “Poiesis” no son directos ni son un conjunto de normas; más bien, están sugeridos en la actitud del yo lírico y la relación que desarrolla con su objeto de persecución, la cual es una

metáfora del intento de creación. En primera instancia, el poema indica que la poesía es una entidad inalcanzable cuya búsqueda da sentido a la vida del hablante lírico. El movimiento le es inherente y, de ese modo, se cierra a la posibilidad de hallarla en fórmulas estáticas o reglas precisas de escritura, lo que se concreta en la metáfora de la “multitud de sonidos”. La poesía, por tanto, no es algo hecho, es novedad: en su huida permite que el hablante lírico trace un camino, que indirectamente se señala como certero, del que surgen seres, visiones y lugares donde se intuye el asomo de la poesía. Esta recopilación anuncia ya el campo semántico principal del que surgirán la mayoría de imágenes de *Terra incognita*, el de la naturaleza.

En una segunda instancia, el poema señala una relación entre vida y poesía. La poesía es aquí principio y sentido de vida: se halla en el “correr de la sangre” y el “ser primario” del hablante, y signa el anhelo que despliega su impulso de existencia. Asimismo, como se afirmó, a su paso se descubre toda la vida natural y los fenómenos con movimiento fluido. En esta línea, y todavía más importante para la comprensión de *Terra incognita*, propone que la búsqueda de la poesía es en realidad una reflexión sobre sus propios contenidos interiores, recuerdos y sentimientos, también expresados como fenómenos naturales. Como observa Jorge Nájar, “[e]n la superficie verbal [del poema] nos encontramos con un texto que pareciera un encefalograma en el que se distingue una combinación de impresiones extrañas [...]. Así resulta claro que el poeta está hablando de su cuerpo, de su propia vida en pos de algo que se va definiendo a lo largo del poema y de todo el libro” (2009: 343). La materia poética ha de hallarse, por tanto, en las experiencias vitales percibidas y acumuladas en el alma. “Poiesis”, entonces, plantea una poesía en relación con la “incognita” del título del libro, pues es incapaz de ser conocida en un solo momento, así como su forma no se puede determinar y, en consecuencia, el devenir de su escritura es también incierto. Del mismo modo, descubre al yo lírico nuevos espacios, una dimensión que progresivamente se va poblando y parece brotar de su interior, donde las emociones coexisten enlazándose y matizándose, un interior que, al igual que la poesía, siempre será un misterio, pues las experiencias de la vida amplían sus horizontes. Tierra incógnita, interioridad del ser y poesía se delinean como equivalencias en esta arte poética.

Es importante observar cómo, aunque no se tematiza ni se detalla, ya se señala que el lenguaje es el medio de expresión propio de la poesía. “Poiesis” lo hace por medio de una dilogía que sugiere una idea importante: las “hojas” ausentes de los “árboles” se convierten en las “hojas” en las que el poema debe escribirse. La ausencia en ambas imágenes significa la

dificultad del proceso de escritura pero, además, significa que esa realidad recorrida en el poema es producida en la escritura: la ausencia de palabras es la causa de la ausencia de hojas, las segundas se crean si las primeras las nombran. La dificultad de la aventura poética se manifiesta muchas veces en la insuficiencia del lenguaje:

No bastan las palabras y menos el poema

(*Las acumulaciones del deseo*, 2016: 148)

El poema “Despertar con un rayo de sol” también se puede considerar un arte poética. Al igual que ocurre en “Poiesis”, pero de forma más directa, enuncia que la tarea del poeta debe hacerse sobre el lenguaje:

[...]  
El huracán del verbo sostiene tenues sílabas  
Que apenas alimentan el canto  
Con la purísima materia de su ser encadenado

Otra vez hemos perdido la apoteosis del lenguaje  
Pero ascender entre sus cimas  
Es el oficio del poeta  
Hay que recomenzar la tarea de aprenderlo  
[...]

(2016: 259)

Aquí el “lenguaje” es una capacidad absoluta y arquetípica; el poeta solo asoma a él con esfuerzo, pero no puede poseerlo eternamente, pues, como establece “Poiesis”, la poesía no es forma estática sino cambio. Así, el poeta debe olvidar sus palabras gastadas (“... sílabas / Que apenas alimentan el canto”) y volver a ensayar un modo de acercarse a ese “lenguaje”. A propósito de este poema, se desprende una peculiaridad de la que participan otras poéticas del autor: en *Terra incognita* hay un uso amplio de terminología lingüística. Palabras como “verbo”, “sílabas”, “cadencia”, “palabra” son tratadas como imágenes en muchas composiciones del libro, e incluso una de ellas define un título, *Sílabas de palabra humana*.

La configuración de los tres poemas subsiguientes dependerá de lo abordado en el primero. En principio, a partir del motivo de la creación poética como una búsqueda y travesía, se formulan como continuaciones de la persecución iniciada, respuestas nítidas de ese primer impulso, puntos en que recapitulan, replantean o resuelven el camino. “Poiesis II” es una pregunta sobre la eficacia de continuar con la búsqueda, la cual es puesta en duda debido a la insatisfacción que ocasiona la fugacidad de la materia contemplada en el recorrido y el presagio de la muerte de quien busca:

¿Es que tal vez perdí la música interior?  
Tiendo la mano para coger solo polvo  
Alargo la mirada insatisfecho  
¿Pasan los años o es la muerte quien viene?  
En compañía muere el hombre  
Pero también a menudo solitario  
Si la mariposa arde en el fuego  
¿Deberá desvanecerse la armonía?

(2016: 200)

“Poiesis III” muestra una actitud en gran medida triunfante y segura del cumplimiento de su anhelo. Escapar del “laberinto” significa asumir la muerte y el “polvo” del poema anterior como hechos ineludibles, y contemplar que de las cenizas de la “mariposa” puede volver a surgir la vida y que, por lo tanto, la búsqueda debe continuar pues ofrece frutos certeros que deben ser celebrados. El verso final es casi declarativo de esta nueva perspectiva donde lo evanescente tiene valor; aquí, el yo lírico asume con regocijo la caducidad de sus logros y lo inasible de su anhelo:

Puedo por fin salir del laberinto  
Abierto hacia la nada sin retorno  
Desde allí deben brotar ahora las palabras  
Para alabar el espíritu del tiempo  
Y el glorioso borde de los seres  
Que tu corazón levante el hálito del mundo  
Cuando te diezmen el destino y su tumulto  
Y la música y el verbo se disuelvan en el viento

(2016: 248)

Es necesario detenerse en una relación marcada entre estas dos “Poiesis” intermedias, puesto que en ella se inscriben otras poéticas y figuraciones sobre la poesía presentes en el poemario. Ambas concurren en el uso de la metonimia de la poesía como “música”, en torno de la cual se inscriben los movimientos de derrota de “Poiesis II” (“¿Es que tal vez perdí la música interior?”) y de nuevo logro en “Poiesis III”. La importancia de este paradigma reside en que, como se adelantó, muchos otros poemas lo emplean, y en el hecho de que el sistema de poéticas, a partir de este paradigma, propone una característica fundamental de la poesía, que es su efecto trascendental. Así, el poeta se eleva al crear su “música” (“Que tu corazón levante el hálito del mundo”), pues esta lo coloca en sintonía con los demás seres y los movimientos universales (“... el espíritu del tiempo / Y el glorioso borde de los seres”). Respecto de esta elevación, es importante observar el uso de palabras de carácter religioso en “Poiesis III”: “alabar”, “espíritu”, “glorioso”; así como la sintonía con el resto de



naturaleza se hace sensorial en esa música que se confunde con el “viento”. Dicha sintonía, a su vez, sugiera el sentido real de la “armonía” de “Poiesis II”, palabra que no solo apunta al ámbito musical, sino que remite también al campo semántico de la armonía del universo.

Lo trascendental de la poesía es un motivo en el que reinciden muchos otros poemas, pues forma parte de la definición que de poesía propone *Terra incognita*. El ya estudiado poema “Despertar con un rayo de sol”, por ejemplo, considera que para llegar a la poesía hay que “ascender entre sus cimas” (2016: 259). La relación del yo con la naturaleza y el universo que se produce en esa búsqueda de la música que da bien ilustrada en los siguientes versos de “La caricia”, donde nuevamente la música y el viento están combinados:

Tomar de la dorada madurez de un fruto  
el canto incesante de los vientos;  
[...]

(2016: 126)

Todavía más revelador es el poema “Díptico”:

[...]  
Cuando el alba resplandece ante tus ojos  
El sonido el sonido  
La música de las esferas atraviesa las venas  
La circulación de la sangre  
[...]

(2016: 158)

En él, el tema de la música trascendente introduce el tópico de la música de las esferas, signo máximo de la sinfonía cósmica, el cual se aúna al tópico de la fuente interior (“La circulación de la sangre”) que ya se muestra desde “Poiesis”. El hombre, por tanto, trasciende al hallar dentro de sí esa música celeste que lo integra en los ritmos universales.

La equivalencia de los paradigmas vida-interior-poesía que propone “Poiesis” se extiende a los demás “poiesis” como un sistema, y se agudiza. De forma que, aunque la “poesía” no parezca propiamente el tema principal, las experiencias y las dudas de la voz se instituyen como significantes del quehacer poético. Como resultado, en “Poiesis IV” la identificación es total y la reflexión sobre la poesía ocurrirá a partir de una reflexión de lo vivido:

Hay un momento para nacer  
Y otro para florecer  
Pero lo más importante es el olvido

(2016: 263)

La igualdad vida-poesía en estos textos concreta dentro de la obra las opiniones del autor



respecto de la vida como fuente de creación, pues eso le permite interpolar en determinados momentos su vida con la realidad del yo lírico. Así, un elemento relativamente común de su producción serán las referencias a su vida personal. Otro poema que trata de la creación poética es “Flor intacta”:

Oscureció al romperse el sello de la flor  
Pero brotó en ascenso porque la acuna el sol  
Pues el hombre es divino si la flor es pura  
Y la aspereza de su dorso madura entre la brisa  
Los humanos llegamos apenas al borde de la vida  
Y solo la muerte nos revela al quebrar la luz del alba

Sentir el ojo del cielo es ver completo el fastigio del universo  
Al caer de la escalera  
Resbalamos al poema si la noche o la desidia  
Bajan sus párpados o cierran sus pestillos  
Toda flor en su mudez contempla el sol puro de su gloria

Es hora de perder la última barca  
Me preguntaba yo hace algún tiempo  
Es hora de intentar el poema digo ahora  
Cuando brota dócil de sus pliegues virginales  
Cuando el oficio desiste de su empeño  
Vale entonces la pena de su amor  
Vale entonces la maraña de la sangre

(El misterio de la vida es simple como el agua  
Tu mirada tierna como el tiempo  
En la alianza del cisne y de las nubes  
Mi cansado tacto ganoso de tocar  
Vacila en este ligero andar entre las sombras  
El tallo que sujeta la planta es pura mancha  
Ay cuánta materia dócil pero muerta  
Arrastra el río hacia los mares)

El arroyuelo que guía nuestras vidas  
Cesa ante el deseo para acatar nuevos deseos  
La vida acaba cuando fulgen los follajes  
Un pájaro se incendia en el surco de su vuelo  
El saber y el querer se apropian del ensueño  
El imperio de una flor luce en el destello del poema  
Pero la vid podrida renace de sí misma  
Debo aceptar el tiempo y la desdicha de su curso  
Pues solo parece enhiesto con su punta de lanza  
Cuando el cuerpo no resiste ya la plenitud del ser  
Y su pujanza de eternidad escapa detenida

(2016: 259)

Este, penúltimo poema del libro y previo a “Poiesis IV”, recapitula los puntos de los

“Poiesis”. Vida y poesía vuelven a hallarse pues el transcurso mismo de la primera hace desembocar al yo en el “poema”. A diferencia de las otras artes poéticas, en este se desarrolla más el asunto del desempeño del poeta y su experiencia: hay una voz más realista y reflexiva que asume los fracasos de intentar el poema como fenómeno útil y axial de la creación: “Pero la vid podrida renace de sí misma”. La “flor intacta” es una metáfora de la poesía que, al ser inasible, tiene su esencia en el constante asedio de su forma y cuya naturaleza trascendente eleva a quien busca alcanzarla. Como se adelantó en el estudio del paradigma de la música y la trascendencia, el acto de ser poeta es un medio de elevación al cual el hombre debe abocar su vida entera, pues la creación, como el curso de la vida, es un caudal imparabile que siempre va tras sus anhelos: “El arroyuelo que guía nuestras vidas / Cesa ante el deseo para acatar nuevos deseos”. En este sentido, el aliento vital del poeta y sus intentos creativos se metaforizan mediante imágenes de vegetación, animales y accidentes naturales, con el fin de proponer su inscripción dentro del ritmo de la existencia. La poesía, entonces, no solo es vida personal sino la esencia de la vida, pues entra en sintonía con toda la vida del universo.

La sugerencia del carácter lírico de la poesía que surge en torno de los “manantiales interiores” de “Poiesis” se instituye como norma de absolutamente toda la creación de Silva-Santisteban. Perpetuado en el tiempo, el motivo se trata en uno de los poemas finales de *Terra incognita*, “Encuentros”, aunque de una forma más directa:

[...]  
Camino bajo la luz de la luna  
Acercando el corazón a mis oídos

(2016: 255)

La obra de Ricardo Silva-Santisteban es eminentemente lírica y manifestativa: todos sus poemas tienen como función principal expresar emociones o cuestiones interiores. No es raro, pues, que la equivalencia emoción-existencia-poesía se tematice en *Las acumulaciones del deseo*, arte poética y una de sus composiciones principales, en el que, empleando el motivo de la amada-poesía de “Poiesis”, el “poema” es resultado de la unión amorosa:

Toda vida es escondida  
Que se entrega en el misterio  
Aquella que se busca y no se rinde  
Inalcanzable la unión de nuestros cuerpos  
Conjunción de dos astros cayendo en el vacío  
Desesperación por respirar lo que te envuelve  
¿Qué témpanos o llamas alcanzan la destrucción del paraíso?  
Cuerpos sumergiéndose en un manto de locura  
Por tu atracción regreso a las fuentes del aliento

Incendiados muslos incendiándome  
 Que al rozarse enajenan mis sentidos  
 Suavísimas cavidades de delirio y desesperación  
 Sin poder alcanzarte  
 Poseyéndote en la distancia de los bosques del ojo  
 Como la vida inacabada en el plano del amor  
 El amor en el lecho del deseo  
 El deseo entre bosques manantiales y pájaros mellados  
 Noche propicia para el amor poseída en el poema.  
 [...]

En tu cuerpo me acerco a la gloria de la carne  
 A la creación del deterioro  
 Cómo no pensar tu imagen con sensación de muerte  
 Cómo no sentirme en un agua de espanto  
 Si estoy perdido y sin la rosa de los vientos  
 Si no puedo tocarte sino en la distancia de mis brazos mutilados  
 Cómo no sentirme solo en esta noche sin luna  
 Cuando solo hay distancia tiempo y muerte  
 [...]

¿Por qué es tan fuerte el instinto de la carne  
 Su desesperación y su armonía?  
 La creación y el retorno al poema  
 O la destrucción del corazón y el alma

(2016: 145-146)

Al discutir las formas genéricas, Wolfgang Kayser considera que una de los medios más certeros para definir un género es el concepto de “actitud”, palabra con que designa una modalidad que adopta el enunciante en relación con cualquiera de las tres funciones básicas del lenguaje, que son las funciones emotiva, referencial y apelativa (1961: 445). A partir de esas consideraciones, ensaya una definición y clasificación de las posibilidades de lo lírico: “El lenguaje lírico es [...] la manifestación de una emoción en que lo objetivo y lo subjetivo se han compenetrado” (1961: 445). Subordinadas a este proceso, el lenguaje lírico admite tres relaciones con lo designado. La “enunciación lírica” propone un “yo” frente a un “ello” que despierta en él la emoción, la voz comprende y expresa esa objetividad. En el “apóstrofe lírico” “no permanecen separadas y frente a frente las esferas anímica y objetiva, sino que actúan una sobre otra, se desarrollan en el encuentro, y la objetividad se transforma en un tú”. Mientras que en la enunciación de la “canción” [entendida no como la forma concreta de la canción, sino como una actitud de la que dicha forma tradicional participa], “ya no hay ninguna objetividad frente al yo y actuando sobre él; aquí ambos se funden por completo; aquí todo es interioridad. La manifestación lírica es la simple autoexpresión del estado de ánimo o de la interioridad anímica” (Kayser 1961: 446). En *Las acumulaciones del deseo* la presencia de la primera persona y la declaración de sentimientos, el “lenguaje de la canción”,

es patente y principal, y así sucede en distintas medidas en todo *Terra incognita*. En consecuencia, es importante anotar también que una de las peculiaridades de las poéticas de Silva-Santisteban es que en ellas hay expresión de emociones, además de reflexión sobre la creación: la poesía no es un ente al que el hablante se acerca como a su materia de estudio, sino que desarrolla estados anímicos al caer notar su forma de ser, su cercanía o su alejamiento. Sus poéticas son poemas líricos sobre la poesía lírica. El lenguaje de la canción, realizado por medio de la primera persona gramatical y la indicación del propio estado de ánimo, es una constante casi absoluta de la poesía de Silva-Santisteban.

Kayser, no obstante, hace una aclaración más, que es pertinente para la exactitud de este estudio. Así como un enunciado puede emplear la función apelativa y luego la referencial, el texto poético no necesariamente emplea una sola de las actitudes líricas (1961: 446-447). Sin embargo, al igual que ocurre en otros textos literarios y no literarios, siempre hay una actitud que prima sobre las otras. Si bien el lirismo y la sustancia emocional predominan en esta escritura, en esta poesía intervienen de forma importante los objetos que el yo lírico percibe. De forma que existen poemas en los que se despliega lo que Kayser llama apóstrofe lírico, como en *Fragmentos del tiempo soñado*, el cuarto poema de *Noche de la materia*, o “Diálogo en las sombras” contruidos como, valga la redundancia, diálogos. Otros cuantos poemas desarrollan únicamente la enunciación lírica, cuando una realidad objetiva se presenta configurada por la emoción, pero sin intervención del yo, como suele ocurrir en los haikus y demás poemas breves. Así, en los siguientes versos no existe indicación directa de sentimiento ni intervención de la primera persona gramatical:

En la vasta llanura de algodón  
Mira el castillo a lo lejos  
Brillando esmeralda en la luz pura del día

(“Tierra”, 2016: 72)

A este respecto, es importante adelantar que el yo lírico de *Terra incognita* se configura como un sujeto tremendamente susceptible de la percepción sensorial. Y esto queda anunciado ya en “Poiesis”, donde el yo lírico inicia su búsqueda entre hechos concretos e incluso halla imágenes sensibles en su alma. Por medio de las imágenes descritas o indicadas con un lenguaje eminentemente plástico, se establece un sujeto que hace de los objetos símbolos o construcciones de su emoción. E incluso, la declaración emotiva puede señalar imágenes en lugar de afectos directos:

Angustia



Siento el exacto movimiento de los astros  
El vacío donde habitan las estrellas  
La noche del tiempo  
Aun cuando vago entre la oscura  
Irrealidad de los sótanos vacíos

Angustia

(*Noche de la materia* III, 2016: 86)

Así, la enunciación lírica, casi siempre subordinada al lirismo puro, se establece como una característica inherente del hablante lírico de esta poesía.

Es menester cerrar este apartado con una conclusión lateral, pero principal para la comprensión de *Terra incognita*. El motivo de la travesía continuada, la constante estudiada de la actitud del sujeto en el uso del lenguaje y el motivo de la vida como fuente de poesía, todos propuestos en el juego de “Poiesis” que atraviesa el libro, permiten pensar, como se sostuvo en el apartado anterior, que Silva-Santisteban plantea también un mismo sujeto lírico a lo largo de todos sus poemas, en consecuencia con su concepción autobiográfica de su poesía, según la cual es él mismo, en tanto que enunciante real, quien habla en *Terra incognita*. Independientemente de las diferencias y equidades que la teoría pueda hallar o demostrar entre el sujeto lírico y la vida real, y de la individualidad del sujeto en cada texto, es importante para este estudio notar que la propuesta de un sujeto lírico único abre nuevos retos y posibilidades. Hasta cierto punto, lo que Silva-Santisteban logra, aunque no lo mencione como una de sus intenciones, es un personaje. Wolfgang Kayser sostiene que la construcción de un personaje es posible en la lírica (1961: 472); y el autor hubo ensayado ya en su primer poema no recogido en el volumen concerniente, “Antigua” (1965), un esbozo de la técnica. La gran diferencia es que, en “Antigua”, hablante y personaje no son lo mismo, sino que el primero construye al segundo por la descripción y la manifestación. Aunque el sujeto lírico de *Terra incognita* se atribuye cuerpo, especialmente es la expresión del deseo amoroso, y en muchos casos circunstancias de enunciación, nunca ofrece una descripción precisa de sí ni siquiera cuando se halla frente a un espejo:

¿Quién es aquel hombre en el espejo?  
Cuando el pájaro matutino despliega sus alas  
Y luego penetra en la hondura del espacio  
El habitante del espejo  
Al contemplar en las aguas memoriosas  
Simula vivir desde la aurora  
¿Lo veo tal vez en las riberas del pasado?



¿Ha llegado para avisarme que yo ya no soy yo?  
¿O es que realmente no me veo?  
[...]

(“Contemplando el abismo”, 2016: 257)

En cambio, su construcción se realiza en los planos temático, expresivo e intertextual. Cabe traer a colación las referencias entre poemas mencionadas en el apartado anterior, especialmente aquellas que establecían una suerte de memoria en la que el yo recordaba expresiones y experiencias de versos anteriores. Así también el yo lírico único y de construcción progresiva es lo que explica las coincidencias temáticas y estilísticas de *Terra incognita*: el libro produce un sujeto a partir de su sistema de ideas, su forma de acercarse y comprender la realidad, y la manera lingüística de concretar los dos primeros.

Cabe, una última aclaración respecto de lo anterior. Las coincidencias no anulan la posibilidad de variedad o exploración expresiva, así como esta no destruye la coherencia interna con que el sujeto se establece. Como señalan los “Poiesis”, la poesía es movimiento y las formas de acercamiento, en consecuencia, tienden a la mutación. Y por eso hay fracaso y logro en el camino que el yo lírico traza en su búsqueda. Las artes poéticas no presentan una técnica fija sino una concepción en la que la búsqueda de nuevas formas de acercamiento es inherente para conseguir el anhelo. Por tanto, se metaforiza la necesidad del cambio en el estilo como requisito para la creación de poesía. Las artes poéticas de Ricardo Silva-Santisteban presentan un sistema en el que están comprendidos tanto coincidencia como variación.

### **II.3. La tierra incógnita: su riqueza, su unidad y su esencia**

Puesto que una de las características que definen una obra de arte supone que el menor número de sus partes constituyentes queda al azar, es importante analizar también la frase que da nombre al libro; en especial, porque el mismo ha perdurado a través de las distintas ediciones desde 1975. Esta inamovilidad se debe a su propiedad unificadora inherente y la relación que surge entre su significado primario y distintos elementos de los poemas contenidos en el libro. En primer lugar, la esencia unitaria de la obra que Silva-Santisteban reúne y ordena se muestra en la flexión singular de la frase latina *terra incognita*. Asimismo, el objeto designado por el sustantivo implica los significados de continente y amplitud; mientras que el adjetivo señala lo que aún no se conoce y sugiere el deseo por conocer. Todas estas son ideas fundamentales sobre las que se desarrolla el poemario y confieren al título un carácter de clave o de rótulo de entrada preciso.

Principalmente, se trata de puntos axiales sobre los que se irá abriendo progresivamente el mundo poético de la obra de Silva-Santisteban.

La “tierra” del poeta es el todo en que se desarrollan las criaturas, espacios, escenas y demás elementos de su mundo poético. Esta se construye progresivamente conforme crece el sistema de conjuntos de poemas y su amplitud se explica directamente en la cantidad y variedad de objetos e imágenes que Silva-Santisteban considera en sus composiciones. Y es que el repertorio imagístico de esta poesía es, en esencia, flexible y numeroso. Como resultado, uno de los rasgos definitorios de esta tierra es que sus límites no existen ni puede circunscribirse a una sola región ni confundirse con alguna región del planeta real: se trata de una unidad que fragmentariamente apela a un todo múltiple e inconmensurable. En el libro están contenidas por referencia regiones marinas y costeras:

Debajo del retorcido arco de un árbol  
¿quemado? Sí, quemado por el sol  
y humedecido cuando sube la marea,  
[...]

(“Paseo por la playa”, 2016: 123)

El ruido de las proras cortando las aguas plata y acero en los surcos y la  
molicie de descansar al sol [...].

(“Retorno”, 2016: 110)

Los bosques:

Primero hubo un bosque floreciente y el suspiro de lo que está creciendo y  
conociendo [...].

(*Fragmentos del tiempo soñado*, 2016: 173)

[...]

Cuando poderes invisibles sacuden las acumulaciones del deseo  
Sueño tu cuerpo entre bosques flores y fontanas

[...]

(*Las acumulaciones del deseo*, 2016: 181)

Los espacios fluviales:

Resplandor vivo  
sombras nubes y río  
Pasa la vida

(*Río de primavera, cascada de otoño*, 2016: 181)

Los ríos nos arrastran  
La tormenta y el agua de la vida  
[...]

(“Ansiedad”, 2016: 221)

Vuelvo al río luego de ver morir el lago  
Discurro en el vuelo cerca de las púas  
[...]

(“Descifrado en un rayo del sol”, 2016: 239)

Los ambientes campestres, huertos y jardines:

[...]  
Pero también esta distancia insoportable  
Contemplo el jardín de las rosas  
La sombra de los árboles  
[...]

(*Fuego de tu fuego*, 2016: 206)

[...]  
Retorna al huerto donde brotan las semillas  
El perro hoza entre las flores  
[...]

(“La caída”, 2016: 167)

[...]  
Y al atardecer cojo fuego y cabellera  
El viento se vierte sobre la hierba  
Siento la angustia del deseo y el suspiro  
Con temblor de hojas y escombros de lluvia  
[...]

(“Junto a la puerta de fuego”, 2016: 198-199)

La oscuridad de las cavernas:

Perdí luego la visión al percibir tan sólo su rumor ocultándose en las profundidades de la tierra. La oscuridad más total persistió mucho tiempo.

(*Los deseos oscuros III*, 2016: 63)

[...]  
(Aguja de metal en cavernas de plata, cartílagos de vidrio en fogatas de seda, la doncella-rumor-adormecida, cuevas de agua: rocío).  
[...]

(*Los deseos oscuros IV*, 2016: 64)

Los desiertos:

[...]  
No existe la belleza de los páramos  
El desierto y el fuego te alejan de ti mismo  
No has de llegar no  
a la caída del manzano

[...]

(“Díptico”, 2016: 157)

[...]  
El lenguaje se triza en habla  
La especie sobrevive en el ejercicio de la carne  
El polvo de este páramo me devora los pulmones  
[...]

(“Después del combate”, 2016: 166)

E incluso los astros que en el ámbito real pertenecen más bien a una esfera extraterrestre:

Al principio era lo blanco y luego el furor enajenado de los astros que en el  
cielo se deslizan

(“Génesis”, 2016: 95)

[...]  
Siento el exacto movimiento de los astros  
El vacío donde habitan las estrellas  
[...]

(*Noche de la materia II*, 2016: 95)

Pero en esta poesía no solo hay lugar para los espacios naturales, sino que los espacios  
construidos por el hombre forman también parte del repertorio:

Sólo había casas viejas y calles polvorientas, tristeza y neblina invernal.

(*Fragmentos del tiempo soñado*, 2016: 173)

Oh ciudad abierta manzana de la vida  
Oh lluvia que lavaste mis lágrimas manchadas  
[...]

(“En la rauda corriente”, 2016: 236)

[...]  
Y ahora, ante mí aparecen ladrillos apilados,  
fierros alineados y casas erigiéndose,  
[...]

(“Aprensión”, 2016: 122)

En correspondencia con este catálogo, los seres y objetos que aparecen en *Terra incognita* son de muy diversa índole. Así, en ella, habitan seres del reino animal:

Las gualdrapas cadentes sobre el forro y el vino melado del cambio y el movimiento y oh avanzaban las aves [...].

(“Sol marino”, 2016: 104)

[...] la mano del hombre se aposentó en los testículos del toro y el dardo de junco sobre el cuello de la virgen [...].

(“Génesis”, 2016: 95)

[...]  
Te has acercado a mí gélido mar  
Vaciada el alma en el pantano de la abeja  
Sólo escucho mis pasos solitarios  
[...]

(“En el laberinto”, 2016: 224)

Del reino vegetal, cuya presencia es cuantitativamente mayor que otros ámbitos:

[...]  
porque solo vamos adonde nos lleva  
un recuerdo, un manzano o un árbol errante.  
[...]

(“Writ in water”, 2016: 129)

[...]  
El cansancio la muerte donde vivas  
Más allá de los oscuros pimpollos de las rosas  
[...]

(“Díptico”, 2016: 157)

[...]  
todo anuncia esta noche la derrota  
por no haber podido recoger los frutos  
que temblaban maduros en verano.  
[...]

(“Dolores del goce”, 2016: 125)

Elementos del reino mineral:

Iluminaban dos cuerpos de inerte mármol.

(*Los deseos oscuros I*, 2016: 61)



En aquel antro herí el silencio con mis pasos temblorosos humedeciéndome  
con las incendiadas caídas de agua descendiendo por las linfas que brotaban  
de las rocas lúcidas.

(*Los deseos oscuros* III, 2016: 63)

[...]  
Ahora olvidando los goces de mi cuerpo desnudo  
Discurriendo por la hierba y las tibias arenas de las playas  
[...]

(“Aire”, 2016: 80)

Asimismo, de esta poesía participan las estrellas y demás astros:

Los astros que sulcan el cielo  
-Protegidos por el cuerno de la luna-  
Invocan por nuestras vidas  
[...]

(*Noche de la materia* VI, 2016: 91)

al contemplar el azul esperando por la caída del sol y su último destello ¡ya!  
se apagaba venía la noche con cerrazón [...]

(“Pluma y rosa”, 2016: 102)

Lo hecho por el hombre también tiene un lugar especial en el libro:

[...]  
Completo estos horrendos formularios  
Cuando señalan las campanas el fin de la jornada  
[...]

(“Destino”, 2016: 191)

[...]  
Que las imágenes de la mente alimentan al Estado  
Que el Estado debe perecer para que viva el hombre  
[...]

(“Regreso y fauna”, 2016: 169)

[...]  
El sonido el sonido  
La música de las esferas atraviesa las venas  
La circulación de la sangre  
En fragmentos de botellas  
El momento único

el irrepetible

[...]

(“Díptico”, 2016: 157)

E incluso seres fantásticos, aunque en mucho menor número:

He atravesado rumorosas sendas en los alados corceles del terror rozando  
con mi cuerpo

(*Los deseos oscuros I*, 2016: 61)

La variedad de seres y objetos que intervienen en *Terra incognita* es importantemente abundante. No solo se trata de imágenes tomadas de distintos ámbitos, espacios y reinos de la naturaleza: entre estos se diferencian por su materia y por los distintos sentidos con que el yo lírico configura sus presencias. Frente a esta mirada copiosa se formula otra flexibilidad: las imágenes existen en un rico intercambio, en una confluencia verdaderamente dinámica. Así, en un solo poema las regiones más alejadas se hallan comprimidas:

Reflejado en la eterna caída de los astros  
En la última fontana de un bosque y su follaje  
Venir siento la brisa por el monte  
Corriendo por sus densas enramadas  
Mi cuerpo conoció los manantiales  
Y en los áridos desiertos de efluvios ardorosos  
Velé junto a la noche sedienta de rocío  
Al ocaso escuchaba adormecido  
Los gritos de las bestias de las suaves enramadas  
La humedad de la tarde me empapaba

(“Aire”, 2016: 79)

Del mismo modo, un solo cuerpo puede abrirse a la vegetación, a la fauna, a la visión y los olores:

Tu cuerpo es mensajero del amor y de la muerte  
Diablos es oro paloma ribera  
Sostenido por el flexible cuello  
Tú la de hermoso plumaje  
Oh corazón abstente del tormento  
Valle de luz entre las sombras  
En este mi jardín desierto y oscuro  
Mis anhelos alcanzan tus anhelos  
Luz de aurora rojo amor  
Dulce amapola de perfumes mortales  
Llegas a mí gacela esplendorosa  
Sombra del manzano poblado de abejas  
Cual mensajera del amor y de la muerte

(“Oración para antes de acostarnos”, 2016: 188)

Es así que la tierra del poemario se constituye unidad al ser planteada como una realidad donde toda esa variedad de seres y espacios se encuentran, e incluso se alternan. Asimismo, esta confluencia le otorga un carácter propio al alejarla de las reglas y posibilidades físicas de la realidad real: se trata de una tierra cuya convergencia de objetos, espacios y dimensiones es única, solo existe en sus propios procesos, reglas y dinámicas que el poeta le procura. Como resultado, la tierra incógnita no es un espacio fijado y quieto, pues la seguridad de lo hecho contravendría su carácter de desconocido: cada poema muestra una materia activa e inusitada, un proceso en el cual una imagen se despliega y se combina con otras todavía más disímiles.

Como se observó en el apartado anterior, la tierra incógnita era una metáfora de la poesía, la cual es presentada como una fuerza dinámica en constante flujo. En consecuencia, la acción y el movimiento determinan el modo de ser de la tierra incógnita por otras razones. En primer lugar, por la actitud de descubrimiento y travesía que constantemente el hablante lírico adopta frente a sus parajes. En ciertos puntos del libro el yo lírico declara con distintos grados de claridad que se halla en un viaje. El motivo del viaje constituye una línea importante que a partir del título esboza el libro en torno de la secuencia. Así, los poemas de las primeras páginas, incluido “Poiesis”, hacen referencia a un desplazamiento y su inicio:

He atravesado rumorosas sendas en los alados corceles del terror rozando con mi cuerpo arbustos y prados apacibles transitados por gallos salvajes. Me he perdido en la bruma de la neblina invernal llegando a la mansión donde cantan los abetos su murmurio resonante colgado al viento.

[...]

En aquel antro herí el silencio con mis pasos temblorosos humedeciéndome con las incendiadas caídas de agua descendiendo por las linfas que brotaban de las rocas lúcidas.

(*Los deseos oscuros*, 2016: 61 y 63)

Hurgo espacios creo imágenes  
Desvanecida mi presencia en bruma de animales

Como un surtidor fluyo sobre la nieve  
Y fluyen mares astros ríos ondas estelares

Espacios oblicuos y vastas distancias  
Derraman en el ojo imágenes solares

(“Agua”, 2016: 69)

Al motivo del viaje de descubrimiento que describe *Terra incognita* responde el ritmo con que el mundo del libro se va formando. Este es también activo porque se trata de un movimiento de expansión deliberadamente progresivo. Y esta progresión escapa del tema de la añadidura de poemas con el paso de los años. Pese a que, por ejemplo, el autor decide reordenar los poemas en 1975 para que “Poiesis” sirviera de introducción, y aunque en dicho arte poética se desarrolle una pluralidad de entidades y espacios para expresar la amplitud y el aliento del anhelo, la tierra incógnita no tiene una apertura que en sentido estricto la presente de lo general a lo particular, a modo de descripción de un paisaje. En la estructura interna del poemario, el mundo poético de Silva-Santisteban es una suma de particularidades que poco a poco forma el todo, fragmento por fragmento; salvo en el título, la totalidad no se anticipa. Así, lo que adquiere un plano principal en la configuración de la tierra incógnita son los seres y objetos que contiene y, más precisamente, la acción que estos realizan, pues es por medio de sus dinámicas que el yo lírico nos los da a conocer. De ahí que, por ejemplo, en *Terra incognita* el aspecto espacial no sea tan principal, a pesar de su amplio catálogo de regiones y de que su título pareciese obligarlo a un desarrollo casi cartográfico. Esto porque la mención espacial brota indirectamente de una acción y en la mayoría de casos únicamente por alusión, sin mayor desarrollo; no sucede en este discurso, como en la narración, que el marco de circunstancias tiene un lugar fijado. Y, en realidad, no en pocos poemas la espacialidad es un ámbito vacío: estos se componen básicamente de entidades que hacen cosas en un lugar indeterminado, y de la percepción y reflexión del hablante sobre dichas entidades:

Toda vida es escondida  
Que se entrega en el misterio  
Aquella que se busca y no se rinde  
Inalcanzable la unión de nuestros cuerpos  
Conjunción de dos astros cayendo en el vacío  
Desesperación por respirar lo que te envuelve  
¿Qué témpanos o llamas alcanzan la destrucción del paraíso?  
Cuerpos sumergiéndose en un manto de locura  
Por tu atracción regreso a las fuentes del aliento  
Incendiados muslos incendiándome  
Que al rozarse enajenan mis sentidos  
Suavísimas cavidades de delirio y desesperación  
Sin poder alcanzarte

(*Las acumulaciones del deseo*, 2016: 145)

De hecho, muchas veces las alusiones espaciales se formulan como entes activos. Por ejemplo, en “Presentimiento” el espacio marino se presenta por medio del mar que mueve los cabellos del hablante, sin que este declare propiamente que se halla dentro de una escena marina:

Luego de la luz es amarga la sombra,  
el mar hace ondular los blancos cabellos;  
no he de temer esta noche mi congoja  
así venga desde un mar ya lejano.

(2016: 119)

En este punto deviene esclarecedora una comparación con *Anabase* (1924) de Saint-John Perse, poema que desarrolla también el motivo del viaje y la exploración de tierras. En él existe una mayor presencia de lo geográfico y una continuidad del espacio en conformidad con la secuencia. En cambio, en *Terra incognita*, como se señala, los espacios más opuestos pueden surgir mezclados o bien pueden ni siquiera surgir. La tierra incógnita se conoce por lo que en ella sucede: el yo lírico da cuenta de sus eventos, en su discurso observa, participa y reflexiona sobre ellos. Ricardo Silva-Santisteban esboza su mundo poético no tanto como un espacio, sino a partir de sus formas de movimiento, las reglas de intercambio y confluencia de sus entidades. A modo de confirmación de estas aserciones, es necesario el análisis del poema “Paisaje” del conjunto *Terra incognita* (1975), puesto que se trata del conjunto que tiene la tierra como asunto central, y porque ambos títulos refieren indefectiblemente a un hecho geográfico:

La estirpe había descendido al pozo de rubores en una corriente marina y negra apretada hasta la locura por capas óseas discurriendo sobre mares de esperma hirviendo y humeando desde el brocal azotando ruidosamente las espaldas asediadas a la hora de la ascensión de la roca-verde-doncella-dura de pezones apretados y maduros vendimiados de entre los pámpanos soleados desde que el hacha empezó a destrozar cráneos y los insectos morían cual perros apestados calentados al sol y los testículos se endurecían y rocío y fuego sudor y lluvia viento reíamos con ruido incontenible y furor no había caso sobre espaldares de leche de árboles manando equilibrando uno dos tres varias veces luminares solares y la bellota crecía crecía sol que crecía moría contra la corriente de la fatalidad y su ausencia árbol rojo la estirpe había descendido huraña subiendo lentamente por peldaños torcidos y escamados por el tiempo y su benevolencia alcanzando el desierto yo cedía la oscuridad no podía resistirse

(2016: 98)



Hay un desajuste entre el texto y su título. La expectativa de una descripción impersonal y de una actitud contemplativa pura se quiebra cuando el lector nota que el poema trata de un evento del que participa también el yo lírico. No hay un “paisaje”. Lo espacial no es siquiera una circunstancia y solo se atisba muy indirectamente, sus referencias se subordinan a la acción, e incluso las palabras que podrían esbozarlo no son referencias espaciales directas sino en su mayoría entidades puramente actuativas, como sucede con las palabras del ambiente marino del inicio. Además, tal como se refirió que ocurre con la poesía de Silva-Santisteban, no hay un solo espacio en el poema, pues a lo marino se superponen los árboles y desiertos. Hay una confluencia de referencias de espacios que sugieren, más bien, un desplazamiento: incluso en este sentido se subordina a la acción.

En este poema el término “movimiento” es más preciso que “acción”. El movimiento es lo que domina el discurso. Esto, en principio, debido a la importante presencia de lo verbal: el discurso está poblado de verbos, gerundios y adjetivos deverbales. Todos los verbos designan acciones físicas y casi todos se hallan en aspecto durativo, excepto tres, los que, no obstante, designan movimientos con mayor claridad (“había descendido”, “empezó a destrozar”). Asimismo, las entidades de “Paisaje” se definen por lo que hacen, dada la cantidad de deverbales y de gerundios con función adjetiva, y estos segundos constituyen una agramaticalidad: “árboles manando equilibrando”, “benevolencia alcanzando”, “perros apestados calentados”, etc. En segundo lugar, un efecto de desplazamiento y transcurso se genera a partir de la sintaxis y la ausencia de signos de puntuación. La carencia de puntos y comas produce un ritmo de flujo continuo y, además, una inseguridad respecto de la jerarquía y las funciones sintácticas. Por su parte, la estructura de “Paisaje” describe un solo período de pura subordinación oracional, en alguna medida gracias a la ausencia de comas, pues otras posibilidades de lectura serían posibles en otro caso. En “Paisaje” coinciden composición unitaria y circularidad: un complemento de la acción primera y principal de “descender” es la misma acción enunciada con las mismas palabras. Este enmarcado realza la imagen del movimiento de la estirpe y le confiere centralidad en el poema; así, todas las imágenes se centran en el descenso a modo de consecuencias.

El desplazamiento de la materia se corresponde con el estrato imaginativo. Ambos establecen una metáfora entre este y los actos de procreación y gestación a partir de imágenes que, entre la disimilitud que reina en el poema, reiteran el motivo de la fecundación, como “estirpe”, “esperma”, “testículos”, “leche de árboles” y “la bellota

crecía”. El transcurso apunta a una progresiva concreción de la materia: de lo líquido, signo del caldo de la vida, se pasa a la solidez de los árboles, los frutos y peldaños; y la composición atropellada de roca-verde-doncella-dura indica también una realidad en formación donde los componentes los objetos disímiles aún no terminan de cuajar. De hecho, la imprecisión de las relaciones lógicas del poema abre paso a una posible secuencia entre las imágenes. También hay reiteradas insinuaciones visuales entre los objetos de “Paisaje” y la reproducción sexual: la estirpe desciende a un mar de esperma por un “pozo de rubores” que está entre “capas óseas” que metaforizan el aparato reproductor femenino y su interior; el sentido del “descender” de la estirpe y su circularidad se explican en esta metáfora como el caer del esperma que significa la gestación y el descenso del hijo consiguiente al momento de nacer. Las imágenes de los árboles y frutos replican el movimiento de la caída como signo del flujo vital. “Paisaje” acumula los rasgos apuntados como característicos de la realidad de la tierra incógnita: confluencia de realidades, transformación y movimiento.

Los demás poemas del conjunto *Terra incognita* (1975) tratan temas relacionados y con una constante tendencia a resaltar el movimiento en sus estructuras, lo que resulta revelador al analizar el significado que para Silva-Santisteban tiene el título de su obra. Recapitulando las observaciones anteriores, se concluye que el universo poético de *Terra incógnita* es amplio y diverso respecto de los seres, entidades y dimensiones que comprende. Estos surgen progresivamente, conforme el yo lírico va descubriendo cada instancia de esa amplia realidad. Y, aunque la tierra incógnita no inicia con una generalización, la unidad y peculiaridad de su universo poético viene de la forma en que se conjuga la pluralidad de imágenes: estas son siempre entes activos en un intercambio constante tan fluido que llega a romper las posibilidades del mundo real para establecer su propia verosimilitud.

#### **II.4. Temas y motivos recurrentes**

En el primer capítulo, se estableció que una de las confluencias entre la crítica y la lectura del autor sobre su propia obra giraba en torno del estrato temático. Uno de los tópicos de la crítica hace eco del carácter autobiográfico de la poesía de Silva-Santisteban y que, por tanto, el tema matriz era la vida. Por otro lado, ambas facciones señalan que, dentro de ese gran campo semántico de la existencia, existen temas predilectos; los que tienen una especial mención son la muerte y el amor. Américo Ferrari es quien ofrece palabras más rotundas sobre este segundo asunto:

La obra poética de Ricardo Silva-Santisteban [...] es una exploración [...] donde incesantes se abrazan Eros y Thánatos. Glosando a Martín Adán podríamos comprender la poesía de Silva-Santisteban como una travesía de extratierras donde cada uno de los pasos terrestres del poeta lo apega al cuerpo, al sexo inspirante y aspirante de la mujer amada, al tiempo que lo despega de la vida para hacerlo trastabillar en la inminencia de la muerte [...] (2001: 7).

Para comprender el desarrollo de los temas del poemario es importante realzar la idea de lo simultáneo, el “abrazo”, de la muerte y lo erótico que presenta Ferrari. Y es que al abordar sus temas, el poemario no los elabora como columnas independientes, sino que se ven en estrecha relación de modo que desarrollan secuencias causales en las que un tema deviene en el otro. Un mismo poema puede bien desarrollar dos o más temas.

Por otro lado, en *Terra incognita* ni el tema del Eros se reduce a la pasión carnal ni Thánatos a una muerte fatal temida ni la existencia se resume en amor y muerte. Silva-Santisteban ofrece diferentes versiones del amor y líneas temáticas consecuencias del mismo, al igual que lo hace con la muerte. Lo mismo ocurre con muchos otros temas también tratados por el poeta, los cuales tienen la misma relevancia que los dos anteriores, aunque la crítica no lo notara: la creación en su sentido más amplio, otras pasiones, la familia, etc. Lo que unifica la extensión de temas es que todos giran en torno de la existencia humana, sus goces y preocupaciones. Es ese el tema central del libro. No es extraño, entonces, que las imágenes de la “sangre” en relación con la “especie” sean constantes en el libro desde los primeros poemas:

He creído escuchar mi nombre susurrado en los confines  
Al crecimiento de mi cuerpo  
Desde su origen en las riberas de la armonía  
Del vacío y de la sangre de la especie

(“Agua”, 2016: 69)

Asimismo, es principal resaltar que pese a la variedad en la elaboración de temas y la ligazón entre los mismos, cada eje temático posee coherencia en sus planteamientos. Es decir, entre poema y poema, el yo lírico presenta una visión sobre determinada cuestión que se mantiene inmutable en todas sus vertientes y ángulos.

#### II.4.1. La muerte

Solo la palabra que remite literalmente al tema aparece 57 veces en el poemario, sin contar las imágenes que desplazan el término. La muerte es uno de los temas predilectos de la literatura universal debido a que se trata de una de las preocupaciones más elementales

del ser humano que ha normado la cosmovisión de todos los pueblos. Desde la pérdida de Patroclo y Héctor en la *Iliada* hasta la actualidad, distintas son las perspectivas que se han plasmado en literatura o que han sido creadas por esta. Pero ya en los episodios homéricos referidos, en los lamentos de Aquiles y Príamo, se perfila una versión que será recurrente: la muerte como hecho fúnebre que implica el fin de una existencia y el sufrimiento de los seres aún vivos. Ya Jorge Manrique, a esta sazón establece un hito con sus *Coplas a la muerte de su padre*, cuya sentida expresión elabora ya tópicos que en el futuro serán las vertientes preferidas del tema. Ni el *tempus fugit* ni el *sic transit gloria mundi* ni el tópico de la muerte que a todos toca son inventos de Manrique, son, con sus fines piadosos, los motivos principales de *La danza de la muerte*. Mucho a este respecto tiene que ver la influencia de la cristiandad en Europa, especialmente el proceso de contrarreforma durante el Siglo de Oro español: el miedo a la muerte iba de la mano con el desdén por los bienes materiales y las costumbres dedicadas al cuerpo. Sin embargo, el sentimiento de la vida que se agota rápido y el fin que llega a galope tiene también sus modulaciones profanas: a diferencia de los poemas de corte religioso y moral, los tópicos *carpe diem* y *coligo rosae* proponen un disfrute de la juventud que pronto habrá de irse. En todo caso, la muerte es una entidad indeseable que lo termina todo, aquello que el hombre debe temer. En una vertiente menos metafísica,

Solo de cierto modo la poesía de Silva-Santisteban puede participar de esa versión negativa de la muerte. Para definir su presencia en *Terra incognita* y la originalidad de su propuesta, es de gran utilidad realizar una comparación con un poema que trata del motivo del *tempus fugit* como la segunda versión del “Salmo XIX” de Francisco de Quevedo:

¡Cómo de entre mis manos te resbalas!  
¡Oh, cómo te deslizas, edad mía!  
¡Qué mudos pasos traes, oh muerte fría,  
pues con callado pie todo lo igualas!

Feroz de tierra el débil muro escalas,  
en quien lozana juventud se fia;  
mas ya mi corazón del postrer día  
atiende el vuelo, sin mirar las alas.

¡Oh condición mortal! ¡Oh dura suerte!  
¡Que no puedo querer vivir mañana,  
sin la pensión de procurar mi muerte!

¡Cualquier instante de la vida humana



es nueva ejecución, con que me advierte  
cuán frágil es, cuán mísera, cuán vana.

(Quevedo 2008: 120)

La voz lírica declara la angustia que produce saber que la muerte está más cerca en cada nueva experiencia de la vida, de forma que esta deja de tener valor al encaminarse indubitadamente a su fin. El poema que más cerca se halla de este tono es “Aprensión” de *Sílabas de palabra humana*:

¿Por qué siento que la muerte acecha en este día  
luminoso?  
¿Por qué si sólo veo niños de pieles delicadas,  
cuerpecitos predestinados para el goce?  
¿Por qué en este día brillante cuando hace apenas un  
rato  
he estrechado en mis hijos la vida, el cinismo, el candor,  
y todo lo que es humano y vil y hermoso?  
Y ahora, ante mí aparecen ladrillos apilados,  
fierros alineados y casas erigiéndose,  
todo se yergue en este día luminoso  
en que siento que acecha la muerte:  
resonante cascada de un agua violenta.

(2016: 122)

Las preguntas del yo lírico formulan una actitud de incomprensión que plantea una oposición conceptual: en su mente, el presentimiento de la muerte es irreconciliable con las demás imágenes de vida en curso, como son el juego de los hijos pequeños y el levantamiento de la ciudad en torno, que observa en su propio presente. Lo “hermoso” y el “goce”, valores positivos, se oponen al “agua violenta” de la muerte. La muerte de “Aprensión”, entonces, se acerca en dos puntos consecuentes a la de Quevedo: primero, su presencia es cierta incluso en el momento en que la vida se muestra más fluida y, segundo, se halla próxima del yo lírico. No obstante, se aprecian también importantes diferencias que marcarán la perspectiva de *Terra incognita*. En principio, a diferencia del “Salmo XIX”, el yo lírico no busca evadir la muerte y, de hecho, el sentimiento de incomprensión y revelación no es angustiante frente a su descubrimiento como lo es el de Quevedo. Por otro lado, no hay una devaluación de la vida como ocurre en el concepto vida-muerte del “Salmo XIX”, donde la vida se hace “vana” por la cercanía de su fin; en “Aprensión” la vida no es vana sino un valor, su curso es pleno, sus entidades se hallan en pleno proceso y con un futuro que se yergue seguro: niños en crecimiento, ciudades haciéndose. Por último, la expresión de Quevedo, en su forma de metaforizar las dolencias de la muerte en el cuerpo y en el día a día, apunta a una



consideración más bien metafísica de esta (Navarro de Kelley 1973: 81-89), y Silva-Santisteban presenta directamente situaciones precisas con detalles concretos e inmediatos de los sentidos (“ladrillos apilados, / fierros alineados”). Aquí la muerte es más bien una experiencia en cuya definición interviene más lo sensorial que la conceptualización sentenciosa: Quevedo es claro en la resolución de la tensión vida-muerte, mientras que Silva-Santisteban la suspende en sugerencia de imagen (“resonante cascada”).

Estas tres notas son definatorias y aclararán las relaciones del tema con otros. “Al cumplir los treinta y ocho años” es un poema en que también el fin se presiente a modo de impresión frente a lo visto, sin que se plantee como una reflexión:

Solitario vierto el licor en un cristal transparente.  
Nada puede ya turbar este sereno día de otoño  
sino el vuelo intermitente de los pájaros  
y el relampagueo de las coloraciones de los árboles.  
Los anhelos del hombre cumplen aquí su cometido:  
hechizo y tiempo dilatándose,  
el color de la bebida mezclado con la luz del ocaso,  
en la armonía y triunfo de los sentidos  
me ha vencido su delicia.

Su presagio se plantea en las imágenes del “otoño” y el “ocaso” que coexisten en la celebración por la edad. Muerte y flujo de la vida ocupan una misma dimensión de manera muy natural y sin tensiones, puesto que incluso se fusionan en lo sensorial: el color de la bebida con que se celebra es el del ocaso. En la poesía de Silva-Santisteban, la muerte siempre será presentada de este modo, como un factor mismo de la existencia y la presencia o el presentimiento de la misma brotarán de una vivencia en plena realización. En *Terra incognita* la muerte es una experiencia de vida más. Por tal razón, sus poemas no necesariamente proponen una actitud de angustia o aversión frente a esta, la voz no le teme propiamente; de hecho, su presentimiento puede llegar a ser gozoso como en el poema anterior, donde la mezcla del “ocaso” con la “bebida”, el comprender que la vida y la muerte están íntimamente ligadas en una vivencia concreta, se resuelve en “triunfo” y “delicia”, a diferencia de la actitud de la voz de Quevedo, que devalúa la vida por el mismo motivo.

Para comprender el íntimo nexo entre vida y muerte es menester evaluar los siguientes versos de “Agua” de *Sucesión*:

He creído escuchar mi nombre susurrado en los confines  
Al crecimiento de mi cuerpo  
Desde su origen en las riberas de la armonía

(2016: 69)

El llamado de la muerte preexiste a la vida corpórea, es un elemento que se cuaja en el líquido del vientre materno para formar parte del hombre. Y, sin embargo, “Agua” y los poemas subsiguientes de *Sucesión* proponen una existencia muy activa y en proceso, donde la muerte se asume de forma natural. Y esta actitud perdurará en el tiempo, en 2012 se publica el poema breve que habrá de ser “Poiesis IV”:

Hay un momento para nacer  
Y otro para florecer  
Pero lo más importante es el olvido

(2016: 263)

El poema emplea un tono sentencioso para resumir las etapas de la vida a modo de máxima sobre la existencia; en esa formulación, los verbos apuntan a un presente gnómico de verdad absoluta. El fin está señalado indirectamente por el “olvido” y por su ubicación última respecto de las dos etapas anteriores; la voz presenta una aceptación de la muerte, elaborada como una desaparición de la flor, y, frente a esta, no cabe temor o huida, sino que es la etapa principal.

Aunque esa es la perspectiva esencial, sería maniqueo dejar de analizar las variaciones que los poemas presentan. En una línea más tradicional, algunos poemas elaboran sentimientos no necesariamente positivos en torno de la muerte. En “Destino”, el tema se aborda a partir del motivo de la edad y el aprovechamiento de la vida, a modo de *carpe diem* no enunciado:

Yo un pobre profesor y alumno todavía  
Equilibrando aquí mis ganancias y mis pérdidas  
Pero amontonando más las pérdidas  
(Lo que más gané en los bordes de mi vida)  
Esperando con ansias la llamada del destino  
Que ha de ser -no lo dudo- la muerte  
Sorprendiéndome de estar vivo todavía  
Cuando otros de más valía ya se fueron  
Completo estos horrendos formularios  
Cuando señalan las campanas el fin de la jornada  
Nos alejamos entonces de los padres  
Acercándonos al abismo impenetrable  
¿Son muchos cincuenta años?  
El Tiempo ha soltado sus amarras y nada lo detiene  
¿Son muchas novecientas horas  
En el furor del egoísmo?

(2016: 191)

En *Terra incognita*, la muerte puede asomar en todo tipo de circunstancia: el contacto con

los hijos, el amor, el trabajo. La preocupación por el paso del tiempo y la cercanía de la muerte asalta al yo lírico, quien observa y reflexiona sobre su no tan provechoso ni dichoso quehacer. Como resultado, el hablante se encuentra insignificante a sí mismo: “Cuando otros de más valía ya se fueron”. Sin embargo, no hay una actitud de desdén por la vida, aunque en el hastío de lo cotidiano la voz afirme que espera “con ansias la llamada del destino”; muy por el contrario, el presagio se transforma en exhortación a tomar una actitud frente a la realidad. En este poema, la muerte y la vida coexisten pero en otra relación, la cercanía de la primera ofrece un impulso para continuar la segunda: en el final del poema, la voz reflexiona sobre el camino que debe tomar su vida, lo que implica también un acercamiento del amor:

[...]  
La dicha se paga con esfuerzo  
Los errores con un simple recuerdo  
Dame tus manos  
Hechiza la suerte  
Arroja estos años que son solo polvo  
En el manto de la tierra

(2016: 192)

Naturalmente, este no es el único poema en que la muerte y el amor se enlazan. Por ejemplo, en *Fuego de tu fuego* el contacto con el cuerpo amado implica la incineración. En la misma línea, “Oración para antes de acostarnos” presenta con nitidez un amor que es al mismo tiempo signo de muerte:

[...]  
Llegas a mí gacela esplendorosa  
Sombra del manzano poblado de abejas  
Cual mensajera del amor y de la muerte  
[...]

(2016: 188)

Un poema del conjunto final, del mismo que “Poiesis IV”, es “In memoriam Javier Sologuren”, en el cual la muerte del amigo causa desolación en el yo lírico:

Si el árbol se levanta con esfuerzo  
Con abismo de pájaros postreros  
El mar con la cal viva del otoño  
Traspasa cuerpos signos y lenguajes  
Con destellos de honduras de la noche  
Antes de agonizar entre la lumbre  
Cuando la vida en muerte se trastorna  
Sin alcanzar jamás sus propios límites

Y así todo hacia el pecho me devuelve  
La sombra ya invadió todas las luces  
Trascendió la armonía su horizonte  
La vida ya no tiene astros ni llamas  
La menguante se esconde entre las nubes  
Desde el naufragio se alzan voces mudas  
Porque toda palabra es redundante  
*Nada te nos devolverá Javier amigo*

(2016: 258)

La oscuridad ciega todo lucero, la palabra se muestra inútil. Es uno de los pocos poemas en los que la muerte se yergue como una clausura irrefutable, como esboza el verso final, interpolación de un homenaje que Javier Sologuren dedicara a Javier Heraud tras su desaparición. Pese a esto, es importante anotar dos detalles. En principio, se halla al inicio el mismo motivo usado cuarenta años antes “Agua”, la muerte como elemento connatural de los seres desde el nacimiento: “Si el árbol se levanta con esfuerzo / Con abismo de pájaros postreros”. Y, segundo, existe todavía algo en ese naufragio que deja la muerte; aunque “mudas”, hay “voces”.

“Muerte” es también una composición que elabora el tema de manera marcadamente negativa:

Sus áureos cabellos, su sombra dorada,  
los dorados miembros, las facciones doradas,  
y sus áureos pensamientos  
hundidos en lo profundo de las lágrimas.

Palabras entre palabras susurradas en la sombra.  
y su gemido mutilado entre silencios;  
un ronquido rebajado a la súbita apariencia,  
a lo tenue y sutil  
que significa lo perdido

lo no ganado nunca,  
al perfume de las flores aspiradas  
en el verde campo donde asoma el paraíso:

todo lo áureo de su huella hundido en lo pútrido del tiempo.

(2016: 120)

El color dorado que simboliza la plenitud de la existencia se contrapone al paso del tiempo y la putrefacción que este trae consigo. Todo, con la muerte, adquiere una realidad rebajada. Es de notar la fuerza con que la voz busca marcar la ruptura de la muerte en la selección del



adjetivo “pútrido”, el cual, en comparación con el resto del léxico de su contexto (“perfume”, “flores”, “verde”, “paraíso”, “áureo”), contrasta por su grado de intensidad negativa. Por otro lado, y sobre una línea antes apuntada, cómo la muerte se figura desde un plano muy cercano de la experiencia concreta: “su gemido mutilado entre silencios; / un ronquido rebajado a la súbita apariencia”. Así, aunque gracias a la técnica de descontextualización, parecen metáfora, las “flores aspiradas” son una imagen metonímica de los funerales y el cementerio. Cabe anotar que, no obstante, también aquí la voz propone que la muerte forma parte perenne de la vida y que es una realidad universal; ya en los primeros dos versos anuncia que ambas son eventos que conciernen a toda la humanidad: “No es el derecho a la muerte lo privado / ni el derecho a la vida lo secreto”. Y, del mismo modo, la muerte tampoco se plantea como un vacío, pues, pese a que debilitada, las cosas siguen existiendo y hay flores que crecen en el campo santo.

La vegetación suele acompañar el tema de la muerte, como se evidencia en los poemas anteriores. Por ejemplo, “La partida”:

Si soy capaz de llegar al conocimiento  
La flor cortará sus pétalos ante el viento sollozante  
Llegará el ocaso llegará su rastro  
Sobre el plácido retiro de las aguas memoriosas  
Asciende el viento donde no cantan los pájaros  
[...]

(2016: 168)

Esto no es coincidencia, como tampoco lo es que exista materia después de la muerte. Aunque en lecturas intertextuales, es acertado señalar que la muerte en la poesía de Silva-Santisteban no apunta necesariamente a un fin absoluto, así permite afirmar el motivo de las mutaciones de la materia de Heráclito extendido en el libro. En ciertos contextos, la muerte puede ser incluso metafórica. El motivo es claro en “Sorprendido de estar vivo”, que pertenece al último conjunto, muy distante del poema anteriormente citado:

[...]  
Más allá del camino de mi vida  
Allende de las luces y las sombras  
Dije a la amada compañera de mis sueños:  
Las pendientes doblan nuestro paso  
El alba rememora su tarea  
La ilusión se despliega inalterable  
Cuando casi estrujamos el hilo de la flor  
Y nos sorprendemos de estar vivos todavía

(2016: 252)



A pesar de las imágenes concluyentes del inicio del poema, la vida trasciende el fin. El amanecer, entonces, vuelve a gestarse tras la sombra y la ilusión continúa en expansión.

En la relación entre poemas y conjuntos también se produce este motivo. De hecho, la secuencia de *Terra incognita* propone muertes y reinicios cíclicos. La muerte en estos casos pierde los contornos de lo fúnebre y se presenta como un final simbólico. El reinicio como consecuencia de un fin se observa a la vez entre conjunto y conjunto. Así, Noche de la materia termina con la noche y el siguiente conjunto, *Terra incognita*, se abre con el “principio de “Génesis”. También ocurre con el poema final de *En el laberinto*, que presenta la imagen de la disolución del “sueño”, el cual será un fragmento que habrá de rehacerse al comienzo de *Ajuste de cuentas*, la colección siguiente que inicia con un recuento de restos de algo anterior:

Estos papeles fueron lavados por las lluvias

He aquí algunas palabras desleídas por las gotas:

*Tu rostro posee el color de las estrellas  
El pliegue del viento asciende por terrazas de incendio  
El jugo de la adormidera vierte su pulpa de rocío*

(2016: 229)

En *Sucesión*, el poema “Aire” sugiere que a la muerte le sucede una vuelta al nacimiento.

La vida en *Sucesión* se propone como un recorrido circular:

Reflejado en la eterna caída de los astros  
En la última fontana de un bosque y su follaje  
Venir siento la brisa por el monte  
Corriendo por sus densas enramadas  
[...]  
Se hunde el sol avellonado entre tersas aguas lejanas  
Cuando creo escuchar mi nombre susurrado en los  
confines

(2016: 79-80)

Nuevamente, la muerte y la vida se encuentran en ese yo lírico que declara ser llamado y verse reflejado en el fin del camino. La culminación de los goces anteriores no es triste o apremiante; por el contrario, el ocaso surge imponente y atrayente al igual que los estímulos anteriores por su vida y riqueza sensorial: el sol porta el adjetivo “avellonado”, palabra inventada por el poeta al derivar el sustantivo “vellón” que refiere a la lana de los ovinos, la cual establece una relación entre las criaturas de la vida y el sol, en apariencia, muriente. La

selección del poeta del ocaso como imagen de la muerte no es convencional y motiva el enlace que traba la secuencia morir-renacer, pues esta se descompone y da pie a la imagen del agua donde muere el sol, la cual remite al agua prenatal del primer poema de *Sucesión*. Esta sugerencia se redobla con el verso final que hace eco del verso inicial de “Agua”, señalando un nuevo comienzo. La presencia de la naturaleza, dada su capacidad de regeneración, es importante al desarrollar este tópico de la muerte como reinicio que, en consecuencia, supone un concepto de “vida” que trasciende los años del hombre.

#### II.4.2. El amor y sus consecuencias

Es cierto que el amor es uno de los temas principales del libro: ciclos enteros le son dedicados, los representativos poemas largos (*Las acumulaciones del deseo* y *Fuego de tu fuego*) tratan el tema y todas las colecciones incluyen poemas amorosos. Al igual que con la muerte, tampoco hay estatismo en el tratamiento del tema del amor; se aborda desde distintos puntos y con distintos valores. Sin embargo, existe un margen de coincidencias en las que se muestra la propuesta del poemario sobre este asunto. En primer lugar, no hay un único tipo de amor en *Terra incognita*. Existen tres formas de amor en función del sujeto hacia quien este se muestra: el amor hacia la amada, el amor por la familia y el anhelo poético.

El amor por la amada presenta también distintas instancias. Desde ya, dos tonos: uno puramente sentimental en que el amor se concreta en ternura, otro donde se vierte el amor erótico, carnal e intenso. El segundo es el más importante en cuanto a cantidad y función, pues además de ser un tema recurrente, entra en plena relación con otros tres ejes del libro. A saber, el sujeto lírico único forma por medio de los poemas del amor carnal otro sujeto único de deseo, una misma amada en distintos poemas. Esto ocurre por medio de las coincidencias de imágenes y metáforas asociadas con el elemento del fuego y la iluminación que se traban de manera secuencial desde la iluminación final de *Los deseos oscuros* hasta su primera realización plena en “Fuego”, de *Sucesión*:

Hundida en la pupila la mirada del sol indeclinable  
A la caída de tu cuerpo

La sangre me subía más alto que el horizonte de los ojos  
Hasta el lago arborescente del azul  
Por las fontanas más suaves que el pecho de las aves  
Como el canto del alba discurre hasta el ocaso  
Más allá del sol y de los astros  
En el oscuro firmamento de los párpados y el sueño

Leche foso borde inclinado  
Senos de pluma sexo  
Toco bosques rumorosos y arroyos de fuego  
El caer de la noche al coger tu cabellera  
Pues he sido rozado por la punta de los dedos del amor

(2016: 76)

El fuego, pues, será la materia con que se construye la sensación de cercanía de la amada y su corporeidad en, por ejemplo, *Noche de la materia* y *Fuego de tu fuego*, poema principal respecto de este tema. Pero la propiedad calórica de la amada no se merma ni se ciñe a esquemas sencillos de luz-sombra y negativo-positivo, hay en ella matices. Si al inicio de *Fuego de tu fuego* la amada significa la luz que rompe con la oscuridad de la alcoba metafórica, su total cercanía con el cuerpo del sujeto provoca la incineración. Así, no en pocos casos la consecuencia inevitable del amor es una pérdida: la destrucción en *Fuego de tu fuego*, el alejamiento de la amada en *Noche de la materia*, muerte y ausencia en *Omar Jayyam conoce los goces y desdichas del amor*. En esta línea, el tema del amor entra en relación con el tema de la muerte, como ya se había ilustrado en el apartado anterior. De este modo, el amor implica un inicio que conduce necesariamente a una consecuencia letal, sea que esta ocurra por la intensidad de la unión y/o por el alejamiento de la amada. Esta relación se muestra en distintos grados en todos los poemas eróticos, e incluso en los que tienen más bien un tono puramente sentimental, como en “Oración por una mujer”, donde el deseo se proyecta más allá del florecimiento y la muerte, emulando el tópico del amor que perdura más allá del fin:

Abrázame  
Como un delirio de sonidos  
Como la hiedra profunda  
Y así luego me ames  
Como el vuelo del árbol  
Y así me ames de nuevo  
Como el llegar de la noche  
Y después ya no te apartes  
Así amémonos de nuevo  
Como el día siempre es aurora  
Que luego el polvo nos cubra  
Y de mí ya no te apartes

(2016: 219)

Por su parte, *Sílabas de palabra humana* es la colección que trata con mayor variedad el tema del amor. En sus poemas se pueden apreciar los afectos por la amada y el motivo de los hijos, de manera especial y única pues en títulos posteriores no volverán a tener un papel

central. “Aprensión”, “Paseo por la playa” y “Sueño de una tarde de verano” son los poemas en que los hijos adquieren protagonismo. El amor por ellos no es explícito, se aprecia en la resemantización positiva y trascendental mediante la cual su figura se torna símbolo. En el ya estudiado “Aprensión”, los hijos son el signo de la vida en plena actividad y en toda su amplitud:

[...]  
¿Por qué si solo veo niños de pieles delicadas  
cuerpecitos predestinados para el goce?  
¿Por qué en este día brillante cuando hace apenas un rato  
he estrechado en mis hijos la vida, el cinismo, el candor,  
y todo lo que es humano y vil y hermoso?  
[...]

(2016: 122)

En “Paseo por la playa”, los hijos son el único estímulo externo que produce en el sujeto lírico certeza sobre la realidad y satisfacción, en contraposición con el resto de fenómenos y los actos repetidos carentes de vitalidad:

[...]  
Actos repetidos:  
mirar el cielo, el sol,  
el horizonte ocultando las naves  
no previstas.  
¿Fin del estío o comenzar del otoño?  
Los pies del niño se hundan en la arena,  
la hermana toca la espuma.  
Crespos y piel  
me embargan con su roce.  
Ha develado el tiempo su secreto.

(2016: 123-124)

“Sueño de una tarde de verano” sigue una línea semejante. Los hijos siempre son figurados como entidades en actividad. A partir de su juego, el yo lírico reflexiona sobre la esencia de la humanidad:

Cojo mis sienes  
y me atraviesa un pensamiento  
al jugar con mis hijos  
en el centro del estío.  
  
La memoria de la especie se me agolpa  
solo percibo leves destellos:  
sabemos que el origen estuvo en el fuego  
del fin solo sabemos que habrá de ser de fuego.



(2016: 130)

Los hijos perpetúan la especie y son frutos ellos mismos del amor. La aparición del fuego en este poema es reveladora porque ilustra la relación causa-consecuencia que *Terra incognita* propone del amor como principal creador de vida. En *Las acumulaciones del deseo*, por ejemplo, la creación del poema resulta del contacto amoroso. Pero ese nexo tiene un desarrollo más rico en las relaciones intertextuales: la unión erótica que culmina en un conjunto poético abre la vida que se gesta al inicio del siguiente conjunto. Así, luego de los intensos encuentros amorosos de *Sucesión* y *Noche de la materia*, *Terra incognita* tratará del nacimiento de un nuevo mundo, con claras referencias a imágenes sexuales:

La estirpe había descendido al pozo de rubores en una corriente marina y negra apretada hasta la locura por capas óseas discurriendo sobre mares de esperma hirviendo y humeando desde el brocal azotando ruidosamente las espaldas asediadas a la hora de la ascensión de la roca-verde-doncella-dura de pezones apretados y maduros vendimiados de entre los pámpanos soleados desde que el hacha empezó a destrozar cráneos y los insectos morían cual perros apestados calentados al sol y los testículos se endurecían y rocío y fuego sudor y lluvia viento reíamos con ruido incontenible [...]

(“Paisaje”, 2016: 161)

*Sílabas de palabra humana* continúa con dicha línea de procreación con el tema de la familia. Así, lo creado en las uniones amorosas de los primeros conjuntos, progresivamente, va dejando su forma primaria: el mundo de la colección *Terra incognita* surge caótico y en formación, frente al planteamiento de los hijos de *Sílabas...*, título siguiente.

En todas las formas y relaciones en que se desarrolla el tema en *Terra incognita*, subyace una visión del amor como sentido de la existencia, aquello que crea vida y hacia donde la vida siempre apunta de manera instintiva. Por tanto, el sujeto lírico se define en su constante necesidad de complementarse y unirse. Se trata, pues, de un impulso presentado como medio de trascendencia, puesto que en su cumplimiento descansan la esencia de la humanidad y del mundo, y la manera de entrar en sintonía con los ritmos naturales, especialmente en una realidad en la que la materia se une y se transforma.

En otro ámbito, el amor erótico como anhelo poético y la figura de la amada como poesía sigue el esquema amatorio descrito de deseo-unión-ausencia: como se propone en los “Poiesis”, la escritura poética es también una travesía de intentos sucesivos de acercamientos. De ahí que en “Poiesis II” se trate de la ausencia de una “música interior” que ya había sido alcanzada anteriormente (2016: 200). Además, en los poemas que abordan el tema erótico como poética, el yo lírico se encuentra regido por un impulso intenso que lo



lleva a la angustia, pues el objeto es siempre inasible. *Las acumulaciones del deseo* ilustra perfectamente bien el tópico. En su importante extensión, el poema, en respuesta a su título, presenta un intenso descargo de sentimientos generados a partir del deseo. Al inicio, el yo lírico se autodefine como una existencia insuficiente y sujeta a la necesidad; en su reflexión sobre la naturaleza del deseo, lo define como una atracción connatural, un impulso por alcanzar esa entidad que da significado y luz a una vida rodeada de “tiempo y muerte”:

[...]  
En tu cuerpo me acerco a la gloria de la carne  
A la creación del deterioro  
Cómo no pensar tu imagen con sensación de muerte  
Cómo no sentirme en un agua de espanto  
Si estoy perdido y sin la rosa de los vientos  
[...]  
Antes que el tiempo haya comenzado su obra  
Preguntando por el secreto de la música expandido entre la brisa  
Perdiéndome en sus formas colores y distancias  
¿Por qué es tan fuerte el instinto de la carne  
Su desesperación y su armonía?  
[...]

(2016: 146)

Pero, del mismo modo, el sujeto lírico sabe que procurar el acercamiento al sujeto deseado tiene consecuencias no del todo positivas. De manera que en los primeros versos, diseñados como anticipo de su desenlace del deseo, por mucho que la unión con lo deseado implique el goce del paraíso, reconoce que esta conlleva una consecuencia perjudicial, de pérdida del mismo:

Toda vida es escondida  
Que se entrega en el misterio  
Aquella que se busca y no se rinde  
Inalcanzable la unión de nuestros cuerpos  
Conjunción de dos astros cayendo en el vacío  
Desesperación por respirar lo que te envuelve  
¿Qué témpanos o llamas alcanzan la destrucción del paraíso?  
[...]  
Incendiados muslos incendiándome  
[...]

(2016: 145)

La unión, por tanto, termina por ser gestora de muerte al final del poema:

[...]  
Volver al anhelo de la caverna y los bosques umbrosos

La destrucción del deseo la suavidad  
La altitud de los planetas  
La realidad implacable estremeciendo el alma  
[...]  
Sueño un cuerpo durante la vigilia de los sentidos  
Y fluye un estremecimiento de la sangre del fin  
Vuelve de nuevo a mí espíritu de las aguas  
Y transpórtame a la región invisible de la muerte

(2016: 150)

Esta consecuencia se debe a que el sujeto de deseo es difícil de alcanzar y no puede poseerse eternamente; al respecto, la metáfora que mejor ilustra esta condición es una “distancia de los brazos mutilados”, que alcanzan a la segunda persona, pero carecen de manos para retenerla:

Si no puedo tocarte sino en la distancia de mis brazos mutilados  
Cómo no sentirme solo en esta noche sin luna  
Cuando solo hay distancia tiempo y muerte  
La más cruel distancia entre nosotros  
Cómo hallar sosiego cuando pienso y pienso  
Que mis sentidos no pueden penetrar tu materia y tu sangre

(2016: 146)

Entonces, luego del encuentro, queda de nuevo la muerte, distancia que vuelve a dividir a ambos sujetos y sumerge al yo lírico de nuevo en un estado de necesidad:

[...]  
La muerte si hasta ti no llego  
La muerte si estuvieras en mis brazos  
Suplicio y fuego en una celda  
[...]

(2016: 148)

La distancia solo puede darse mediante un contacto breve, finito pero valioso. El regocijo que este produce es tal en *Las acumulaciones del deseo*, que el yo lírico tiene por bien máximo la sensación de ese instante, sin importar sus efectos secundarios, de un modo semejante al que en “Poiesis III” alabaré la disolución de la música en el viento (2016: 248):

[...]  
La vida solo se entrega una vez  
Aunque luego nos destruya la respiración de los planetas  
Solo una vez nos es dado poseer el paraíso  
[...]

(2016: 148)

Es la idea del anhelo como condición inherente de la existencia del yo lírico la que regula el plano figurativo del poema. De este modo, el sujeto de deseo, en busca de las asociaciones de pasión e instinto que aporta la carne, se presenta principalmente con cuerpo de mujer e imágenes de sensualidad:

[...]  
Prisión corpórea entre aguas como flores y silencio  
¿Quién eres que no me atrevo a nombrarte?  
¿Quién que no puedo nombrarte?  
Solo lo exacto lo preciso retenido entre los labios  
Para ti dientes y de oro y dorada sonrisa  
Mujer la más viva y deseada cuando asciendes  
Tan alto que la rosa estalla y los cielos se opacan  
[...]  
Llegar a la hermosura de tu cuerpo  
A la sangre del espanto al odio de las bestias  
[...]

(2016: 148)

No obstante, no se puede decir del todo que la segunda persona sea solo una mujer, elemento que es un tanto más claro en *Fuego de tu fuego*. En paralelo a las imágenes del cuerpo femenino, y casi en la misma cantidad, el poeta utiliza términos metapoéticos y lingüísticos en su construcción, tales como “palabras”, “habla”, y especialmente “poema”. Lo anhelado en *Las acumulaciones del deseo* no es otra cosa que alcanzar la poesía, figurada esta como mujer inasible. A propósito, son tres los momentos del poema más reveladores de esa identidad:

[...]  
¿Por qué es tan fuerte el instinto de la carne  
Su desesperación y su armonía?  
La creación y el retorno al poema  
O la destrucción del corazón y el alma  
Rompen los vínculos del habla  
Las atrocidades del lenguaje  
El desvanecimiento de la mente  
Volver al poema es terminar sin aliento  
No acercarme a tu cuerpo devastar mis sentidos  
[...]  
Quizá la carne que envejece adora a la que va perdiendo  
Como el pájaro anhela cantar en la rama  
[...]  
De la realidad te has fugado a mis sueños  
De la realidad del amor he alcanzado el poema  
El espacio en prisma de los cuerpos

(2016: 145, 146, 147 y 152)

Las relaciones mujer-poesía se desarrollan, principalmente, por paralelismos. Esto es especialmente claro en el nexos comparativo de la tercera cita: el deseo de la “carne” es semejante al deseo del ave por “cantar”. En ese sentido, la segunda cita ejemplifica el instinto de la carne que motiva el acto de la escritura, que se figura en el trabajo sobre el lenguaje y el cansancio de la mente creadora, “desvanecimiento” que es un eco de “las espaldas fatigadas” que aparecen al inicio y al final de esta composición. En realidad, lo que quiere asociar *Las acumulaciones del deseo* es la unión y el acto creativo: de ahí que el “poema” sea resultado del encuentro, yo y poesía deben unirse para dar un producto. Así, en el paralelismo de la cuarta cita, se esboza una línea causa-consecuencia, declarada en la cuarta cita: primero la poesía llega al yo, luego el yo alcanza el poema.

## **II.5. Rasgos de estilo: peculiaridades, constantes y alternancias de la lengua poética de Ricardo Silva-Santisteban**

### **II.5.1. Sugestión y declaración, oscuridad y “directez”**

Uno de los trabajos de traducción por los que más es recordado Ricardo Silva-Santisteban es el de la obra en verso y en prosa de Stéphane Mallarmé, uno de los poetas más modernos, difíciles y oscuros. No pocas son las veces que se ha dedicado a estudiarlo y dilucidarlo en la docencia, como no son pocas sus palabras de admiración que dedica al, como él lo considera, Maestro de la poesía. En un artículo titulado “Mallarmé y la poesía del absoluto” afirma que el simbolista “constituye el prototipo por excelencia del escritor que va gestando su poesía alejado del suceso trivial, inmerso en la concepción honda y dolorosa del acto mismo de la creación” (2004, t. I: 127). Reconoce el poeta que la escritura de Mallarmé se funda en una verdadera poética cuyos logros contienen los “atributos de la gran poesía” (2004, t. I: 128). En otro ensayo, “Mallarmé y la poética”, Silva-Santisteban demuestra la profundidad de su conocimiento sobre los planteamientos y técnicas del simbolista. Debido a la explícita importancia que para el trabajo intelectual del poeta adquiere la figura de Stéphane Mallarmé, cabe dilucidar las cercanías y distancias que en la práctica poética se esbozan entre *Terra incognita* y el simbolismo a la forma mallarmeana. La respuesta arroja certeras conclusiones sobre la poesía que a esta tesis concierne.

Y es inesperado que una sencilla comparación, de la cual se sopondría diferencias sutiles como resultado, muestre diferencias patentes solo al primer contacto. Silva-Santisteban no

es ni se propone ser simbolista, aunque en otras facetas le haya dedicado tantos años al estudio de esta corriente. Y no tiene empachos en decirlo con palabras directas: “He traducido a Mallarmé, pero no creo que exista ninguna huella de Mallarmé en mi poesía” (Oses 2009: 336). Baste como ejemplificación el contraste entre el “Sonnet en yx” de Mallarmé y uno de los poemas si se quiere oscuros de *Terra incognita* como es “Tormento”, de *La eternidad que nunca acaba*.

Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx,  
L’Angoisse ce minuit, soutient, lampadophore,  
Maint rêve vespéral brûlé par le Phénix  
Que ne recueille pas de cinéraire amphore

Sur les crédences, au salon vide : nul ptyx,  
Aboli bibelot d’inanité sonore,  
(Car le Maître est allé puiser des pleurs au Styx  
Avec ce seul objet dont le Néant s’honore.)

Mais proche la croisée au nord vacante, un or  
Agonise selon peut-être le décor  
Des licornes ruant du feu contre une nixe,

Elle, défunte nue en le miroir encor  
Que dans l’oubli fermé par le cadre se fixe  
De scintillations sitôt le septuor.

(Mallarmé 2013: 148)

Ricardo Silva-Santisteban traduce el soneto de la siguiente manera:

Con puras uñas su ónix muy alto consagrando,  
la Angustia, a medianoche, sostiene, lampadófora,  
mucho vespéral sueño quemado por el Fénix  
que ánfora cineraria no acoge en las credencias

de la vacía sala: ninguna caracola,  
bagatela abolida de inanidad sonora,  
(pues el Maestro lágrimas fue a beber en la Estigia  
con aquel solo objeto que a la Nada renombra.)

Mas junto al ventanal vacante al norte, un oro  
agoniza conforme tal vez al decorado  
de unicornios que lanzan fuego contra una ondina,

ella está en el espejo tal difunta desnuda,  
mientras que, en el olvido cerrado por el marco,  
se fija el centelleo de una constelación.

(Mallarmé 2013: 149)





(2016: 162)

Ninguno de los dos es un poema declarativo en sí, y, al igual que en el soneto, “Tormento” emplea imágenes difíciles en el contexto y completamente abstrusas fuera de él: el “signo de la fruta” y la “visión” que no devela lo que esboza. Pero a diferencia del soneto, el lector puede suponer cuál es la cadena lógica de “Tormento” y que en ella se hallan insertas las ideas de la muerte y de lo perecible del cuerpo, gracias a que su planteamiento metafórico incluye palabras que remiten a ellas indefectiblemente y que permiten desentrañar las demás figuras. La idea central, emoción y sustancia lírica, asoma en la poesía de Silva-Santisteban, cuando en el soneto de Mallarmé la conexión explícita entre imágenes y núcleo está suprimida, y un tanto menos lo está la relación entre un objeto y otro, descolocados con el fin de hacerlos surgir puros, libres de materialidad y más susceptibles de abstracciones (Friedrich 1974: 138). En una carta de Mallarmé a su amigo Henri Cazalis sobre su *Herodiade*, misiva traducida por Silva-Santisteban, yace la respuesta a este proceder: “En cuanto a mí, heme aquí resuelto a la obra. Por fin he comenzado mi ‘Herodías’. Con terror, porque invento una lengua que debe brotar necesariamente de una poética novísima que podría definir en dos palabras: Pintar, no la cosa, sino el efecto que produce” (1998: 438). De esta manera, el poema debe sugerir la sensación de una idea no nombrada: “Nombrar un objeto es suprimir las tres cuartas partes del goce del poema que se obtiene al irlo adivinando poco a poco: sugerir, ese es el sueño” (Mallarmé, citado por Silva-Santisteban 2004, t. I: 151). En correspondencia, como observa A. R. Crisholm en su comentario al soneto, no hay objetos reales presentes en el poema, cada imagen produce el reflejo de sí misma con el fin de comunicar por medio de la impresión la idea de la ausencia (1982: 154-156).

Sin que la poesía de Ricardo Silva-Santisteban llegue a ser confesional, declarativa, o en cuya expresión se aboque a la exposición de razonamientos, pues muy distante se halla de eso, una de sus notas principales es que el centro del poema se hace presente al menos de forma parcial. Así, sus poemas más oscuros no llegan a ser completamente abstractos o de lectura imposible. Por ejemplo, en *Los deseos oscuros* la línea de la travesía es relativamente clara. En “Cuerpos”, el sentido de acto amoroso que ya sugiere el símbolo de las dos entidades unidas se indica con el título, pero el texto genera una ampliación semántica:

Hacia el ocaso y a la duda de la mentira  
Tras el cerco de llamas donde arde el espinazo  
Se reflejan sin la sombra del horizonte  
Dos universos en que la vida toma dos vidas

Allende del silencio sonido de la muerte

(2016: 160)

Y así ocurre incluso cuando emplea un simbolismo muy personal, como en “Plenitud”, de *Nueve poemas secretos*:

Inmensa inmensa la gota cuando al caer  
Inunda mi universo  
Cuando las rosas se extinguen  
Y adquieren el color de lo invisible  
Estas sensaciones me persiguen  
Aunque el dormido despierta y sigo mudo

(2016: 253)

El “dormido” es una figura de *Nueve poemas secretos* que aparece inusitadamente en el poema y que, por el artículo determinado, da la impresión de ser un viejo conocido, aunque no lo es. Pero todas las imágenes del poema están explícitamente ligadas a la impresión y sensación del yo lírico.

En *Terra incognita*, sugerencia y evocación, el “efecto que produce la cosa”, coexisten con la mención de la “cosa”. La razón para esta preferencia la da T. S. Eliot, cuya poética coincide en esto con la de Silva-Santisteban: “the suggestiveness of true poetry [...] in the aura around a bright clear centre, that you cannot have the aura alone” (Eliot, citado por Williamson 1972: 42). La sugestión tiene la función principal de intensificar o matizar la emoción con otros horizontes semánticos. Existen poemas como “Poiesis IV” que son lo suficientemente directos en su sustancia lírica, pero, a grandes rasgos, esta poesía propone tres grados de relación entre sugestión y declaración. El primero supone la manifestación explícita de un evento o estado que se amplifica o modula a través de una serie de imágenes que le corresponden por paralelismo:

Abrázame  
Como un delirio de sonidos  
Como la hiedra profunda  
Y así luego me ames  
Como el vuelo del árbol  
Y así me ames de nuevo  
Como el llegar de la noche  
Y después ya no te apartes  
Así amémonos de nuevo  
Como el día siempre es aurora  
Que luego el polvo nos cubra  
Y de mí ya no te apartes

(“Oración por una mujer”, 2016: 188)

En el segundo grado, el plano figurativo surge libre y sin subordinarse a la manifestación anímica directa; el evento o estado de trasfondo se declara generalmente de forma indirecta pero se comprende su correspondencia con las imágenes:

Tomar de la dorada madurez de un fruto  
el canto incesante de los vientos;  
llegar al fenecer del verano  
donde se hunden los delicados dedos de tu sueño  
y no cantan en él ni los demonios ni los ángeles  
y sólo un dulce rumor hiere mis oídos  
cuando emerjo de entre la sombra y acaricio  
el secreto que se esconde en el alma de tu cuerpo.

(“La caricia”, 2016: 126)

En el tercero, menos común, ocurre lo mismo que en el anterior, pero no es tan evidente la relación entre la declaración y las imágenes, aunque ofrece una clave para su explicación lógica:

Hacia muros oscuros escandidos por la palma de la mano y el álamo duro de nuestra felicidad piedra ornamental para tocar una punta de frío en el pecho y esotra en la cueva de la mente si se puede o se declina con frivolidad o astucia mancha gris refinada en su apetencia el escollo era golpeado y los mundos oscuros esfumados con delicia de tacto sobre flores silvestres

(“Balada”, 2016: 106)

No se puede afirmar que exista una evolución de la poesía de *Terra incognita* hacia la claridad o la oscuridad, pues los tres grados tienden a alternarse en todos los títulos y años.

El carácter de manifestación emotiva de esta poesía, fundado, como se explica en un apartado anterior, en los postulados puramente líricos de la poética de Silva-Santisteban arroja luces sobre las diferencias que presenta con el simbolismo de Mallarmé. Esto no quiere decir que el simbolismo no sea lírico. Sobre ese asunto, ya Silva-Santisteban señala, en una comparación con los parnasianos, que “el poeta simbolista realiza una búsqueda del alma humana e intenta explicar lo que esta guarda de más íntimo y secreto” (2004, t. I: 149). Los simbolistas son líricos, sino que lo son de un modo diferente. En ambas poéticas el texto transmite un estado de ánimo; pero el yo lírico de Silva-Santisteban es un enunciante que predominantemente trata de sus emociones, mientras que en Mallarmé el enunciante desaparece intencionalmente para que la idea, el estado de ánimo, surja absoluto, desatado



de toda contingencia humana, posibilidad que se arriesga si la emoción es declarada por alguna voz: “La obra pura implica la desaparición elocutoria del poeta, que cede la iniciativa a las palabras, movilizadas por el choque de su desigualdad; se encienden con reflejos recíprocos como un virtual reguero de fuego sobre las pedrerías, reemplazando la respiración perceptible en el antiguo aliento lírico o la dirección personal entusiasta de una frase” (Mallarmé 1998: 220). De ahí que el “Sonnet en yx”, como muchos otros de sus poemas, ostente la ausencia de personas y emplee una enunciación más bien indicativa. No cabe la discusión de la ficcionalidad del yo lírico, pues para el simbolista el yo lírico es predominantemente el poeta real, aunque debiera no serlo.

### II.5.2. Plasticidad, impresión y captación del mundo: lo sensorial

Con acierto, Darío Oses toca en su entrevista a Ricardo Silva-Santisteban una disyuntiva axial para la comprensión de su poética. Sobre la pregunta de si su poesía era o no de corte metafísico, sobre la observación del tono del poema “Preguntas y respuestas de Heráclito...”, el poeta, quien ya antes había sostenido que le parecía gracioso que se le considerase metafísico, respondió: “Sí, pero ahí el que habla es un filósofo, un filósofo ya viejo que lo está escribiendo. [...] Mis primeros poemas son más bien sensoriales que metafísicos. Los últimos tal vez...” (2009: 337). Es importante señalar la rotundidad con que define sus poemas iniciales y la duda sobre los posteriores, pues señala una constante y una variación en su estilo: para el poeta, toda su escritura es sensorial, aunque esta cualidad sea más pura al inicio y luego exista la posibilidad de que se ofrezca mezclada. La sensorialidad se define en su poesía desde dos ángulos que convergen en el lenguaje. Se trata de cómo el yo lírico expresa la realidad, de donde se evidencia una forma de conocimiento de la misma. Se trata de una perspectiva en la que interviene y prima la captación por medio de los sentidos físicos que producen impresiones y emociones, aunque la reflexión o elaboración ideática nunca se halla del todo ausente.

Así, en primera instancia, la eminencia de los sentidos de la poesía de Silva-Santisteban se define a partir de las posibilidades sensoriales naturales del lenguaje que se desarrollan, principalmente, en el plano de la selección léxica. *Terra incognita*, pues, hace un uso verdaderamente amplio de sustantivos, adjetivos, verbos y verboides de carácter concreto, cuyos significados apelan directamente a sensaciones o suponen bien una entidad o cualidad física que remite a la captación por los sentidos, bien un movimiento dinámico y perceptible; contrapuestas, solo a efectos de estas observaciones, de abstracciones o palabras que suponen pensamiento. El inventario léxico de tres poemas, escritos en la segunda mitad de



la década de 1960, a inicios de la década de 1980 y en 2015 respectivamente, permitirá ejemplificar lo afirmado y demostrará que se trata de una constante que se mantiene a lo largo del tiempo:

Reflejado en la eterna caída de los astros  
En la última fontana de un bosque y su follaje  
Venir siento la brisa por el monte  
Corriendo por sus densas enramadas  
Mi cuerpo conoció los manantiales  
Y en los áridos desiertos de efluvios ardorosos  
Velé junto a la noche sedienta de rocío  
Al ocaso escuchaba adormecido  
Los gritos de las bestias de las suaves enramadas  
La humedad de la tarde me empapaba  
Acariciándome las sienes con su frescura otoñal  
Caminaba bordeando las corrientes de los ríos  
Alejándome de caballos salvajes  
Viniendo de cuevas escondidas  
Temeroso de mi ser y de las bestias que guarece  
(Por las brillantes sendas de los ríos asomaba  
Los ojos anhelantes  
Viendo el desfalleciente calor de la blanca  
Incendiar el horizonte en rojas llamaradas  
Verdes eran los bosques a cuya sombra me solazaba  
Me colmaba el aire puro y me herían  
Los dulces gritos de pájaros danzantes)  
Ahora olvidando los goces de mi cuerpo desnudo  
Discurriendo por la hierba y las tibias arenas de las playas  
Se hunde el sol avellonado entre tersas aguas lejanas  
Cuando creo escuchar mi nombre susurrado en los confines

(“Aire”, 2016: 79-80)

Tan solo siete palabras de todo el repertorio no se pueden considerar sensoriales: “eterna”, “última”, “anhelantes”, “desfalleciente”, “temeroso”, “ser” y “olvidando”. De las cuales, tres pertenecen a las emociones y cuatro adjetivos califican directamente sustantivos plásticos: “eterna caída de los astros”, “última fontana”, “ojos anhelantes” y “calor desfalleciente”. En “La caída”, de *La eternidad que nunca acaba*, las cantidades son relativamente distintas:

Fuerza la luz del sol en la retina  
Que ya empieza la dulce estación del desencanto  
Retorna al huerto donde brotan las semillas  
El perro hoza entre las flores  
Y muerte y vida se equilibran  
Junto al hombre que perdió la partida  
Con su vibrar de alas infinito  
Un picaflor incandescente me detiene el pensamiento

Muerte y vida  
Y sin embargo equilibrándome al lado de la muerte  
De la muerte infusa en la armonía  
Pero la armonía ciertamente no es el fin  
Sino este respirar de pulmones agrietados  
La disculpa del sosiego  
Si los animales alimentan la especie  
El fin es la batalla de los tiempos  
Y el hombre siempre estará solitario

(2016: 167)

Esta vez son trece palabras no propiamente sensoriales o que remiten a abstracciones. No obstante, algunas de estas se hallan metaforizadas como entes corpóreos: la “especie” es alimentada por los “animales”, el “pensamiento” se “detiene”, la “armonía” es un “respirar”. “Peces en las aguas”, de *Nueve poemas secretos*, presenta también otras cantidades:

Solo podía saber que ya marzo termina  
Que la noche es azul y no concluye  
Con el tiempo que se opaca y estremece  
Solo puedo escribir cuando el sol se alza  
Con papel de seda y disparo de heliotropo  
Y luego percibir el olor de las lilas

Sitiado por el beso de neblinas  
Lejos de la caricia de la especie  
De carámbanos lentos y copiosos  
Jadeo con caídas de retardo  
Con los astros de luz aniquilante  
Y la desnudez plena de la carne

No toca mi cuerpo la piel estremecida  
Ni el ánfora de flores agobiadas  
Solo el verbo se induce entre palabras  
El rumor de las olas me escarnece  
Con destellos y honduras de la noche  
La jornada prosigue toda entera  
Pues de nuevo la sangre da su vuelta

(2016: 254)

Ocho palabras del total carecen de plasticidad en sí mismas, pero, al igual que en el poema anterior, algunos conceptos reciben un tratamiento en que la voz los configura como sujetos de su percepción: “Con el tiempo se opaca y estremece”. De la muestra se puede concluir que una constante de la poesía de Silva-Santisteban en todas sus etapas es la enorme preferencia por palabras plásticas y de dinamismo físico, aunque en distintas medidas y funciones. Asimismo, la variación de cantidades de palabras no plásticas de las muestras es

significativa del total del poemario y corresponde con la sugerencia del autor sobre el carácter de su poesía: con el tiempo, las abstracciones van teniendo un lugar un poco más importante en sus poemas.

Por último, hay una tendencia a figurar conceptos y abstracciones como cuerpos sensibles por medio del sintagma verbal o de los complementos del sustantivo. Sirva como ejemplo el tratamiento del tiempo en “Partida”, de Ajuste de cuentas:

[...]  
¿Tuve tiempo? ¿Ya pasó el tiempo?  
Tuve el tiempo entre mis manos  
El espacio de la aurora  
Y la carne con su espuela  
Oh extranjero esta tierra desdeñada  
Ha de mudar en fuego  
Fuego ha de ser el universo que rozo con mis dedos  
[...]

(2016: 232)

El “tiempo” es corporizado a partir del complemento espacial que lo hace táctil (“entre mis manos”), para luego figurarlo a partir de su manifestación meteorológica (“aurora”) y las consecuencias físicas de su paso (“la carne con su espuela”). Es interesante cómo las imágenes van fluyendo circularmente: la metonimia hace que el “tiempo” sea el “espacio de la aurora”, el cuál será la “tierra” de los versos siguientes, la cual habrá de volverse el “fuego” que retorna a la imagen de la mano del hablante (“que rozo con mis dedos”).

En consecuencia, se construye un sujeto lírico eminentemente sensorial y emotivo. Y, como se observa en los ejemplos anteriores, se trata de un rasgo consciente, pues la percepción de los sentidos se encuentra tematizada en los versos. Al igual que “Aire”, existen tantos otros poemas cuyo único centro consiste en la emotividad que de una visión se desprende:

En la vasta llanura de algodón  
Mira el castillo a lo lejos  
Brillando esmeralda en la luz pura del día

(“Tierra”, 2016: 72)

Sin embargo, otros poemas ensayan otras elaboraciones de la realidad en el sujeto lírico, en las que este enuncia un pensamiento sobre la existencia humana a partir de lo visto, o lo percibido produce en él una duda o lo llama a la reflexión. El cuarto rubai de *Omar Jayyam* conoce los goces y desdichas del amor:

Los humanos sufrimos por las trabas del mundo,

Por la amada rebosa el amor de mi cuerpo;  
¿en el tránsito humano se aplacan los deseos  
o siempre aspira el hombre a la flor que se agosta?

(2016: 212)

La experiencia corporal del deseo llama al sujeto lírico a preguntarse por su duración y por su lugar dentro de la naturaleza humana. Pero esta reflexión tiene su utilidad lírica, pues en ella el deseo carnal se ve intensificado al plantearse indirectamente su eternidad. En un tercer tipo de poemas, la plasticidad surge a partir de la enunciación de un pensamiento al cual ejemplifica y lo trueca en sentimiento. Así ocurre con “Writ in water”:

Porque no somos sino el reflejo en el agua  
de las hojas del verano y el otoño  
sin viento alguno escapando a nuestras manos,  
porque solo vamos adonde nos lleva  
un recuerdo, un manzano o un árbol errante.  
¿Cómo ver, pues, las estaciones  
o la profundidad del espacio entre las nubes?  
Aquí estoy reflejado en las letras del agua  
llamándome una vez más a sus hondos abismos,  
aquí estoy para decir mi pena  
al vuelo de los peces  
que me transporta más allá de las estrellas.  
Este pequeño polvo he de vaciarlo  
entre los árboles  
pues me acaricia en el espacio  
el silencio de las nubes.

(2016: 129)

El sujeto lírico no le otorga mayor espacio a la reflexión, no hay exposiciones de ideas ni complejas trabazones lógicas. En “Writ in water” el sujeto enuncia la fugacidad de la vida a través de imágenes entre las que el hombre, por analogía, se engarza naturalmente.

En estos dos últimos tipos de poema, la expresión plástica siempre es cuantitativamente mayoritaria e incluso puede oscurecer la idea, como en “La caída”. También es constante que las imágenes llamen a reflexiones que no tienen una respuesta clara o carecen de respuesta, como en el rubai citado. Si bien el libro tiene como tema general una reflexión sobre la existencia, la expresión de *Terra incognita* está abocada a tornar esas verdades humanas en intensidad y sentimiento por medio de la plasticidad que hace sensible la idea. Así, por ejemplo, en “Aprensión” las preguntas por la razón de la cercanía de la muerte no tienen más respuesta que un símbolo que transmite su rapidez y violencia: “resonante cascada de un agua violenta” (2016: 122).



Pero el hecho de que los sentidos intervengan en la configuración del universo poético no significa que todo lo captado sea físicamente posible. Como se observó, en *Terra incognita*, el yo lírico presenta de manera muy vívida situaciones imposibles:

La primavera observa su esplendor  
Las galaxias los huesos de la urbe  
[...]

(“Al cantar de la golondrina”, 2016: 256)

Se trata de metáforas en las que la subjetividad sensorial del yo lírico despliega su poder al transformar los objetos. En muchos casos se trata de eventos o situaciones reconocibles que se ven traspuestas por otros planos semánticos. Esta figuración se lleva a cabo de dos maneras: impresión e hiperrelacionalidad. Si bien se puede sostener que la figuración del yo lírico nace siempre de la impresión, ambos modos se diferencian en la distancia que existe entre los planos ligados. En el caso del impresionismo, el plano primario y el superpuesto en cierta forma son próximos:

Y el cantar plata de los sauces  
Qué es el ave sino un destello de colores

(“Leve sombra”, 2016: 187)

De forma semejante sucede en “Paseo por la playa” (2016: 123-124). La escena costera no tiene en principio nada que la aleje de cualquier otro paisaje de playa común: arena, mar, conchas, barcos. Sin embargo, bajo la mirada del yo lírico los movimientos comunes de la playa remiten a otras realidades; para la voz, la visión del sol brillando sobre las piedras mojadas por el mar es una imagen que condensa los tres elementos: las “rocas” son calificadas como “lucientes de espuma”, cuando el adjetivo remite directamente al brillo del sol; y, por otro lado, también ofrece una personificación del paisaje al presentar la acción del brillo con el verbo “cobijar”, que transmite un gesto de ternura. Del mismo modo, los vv. 22-23 resumen la presencia de los hijos en solo dos rasgos del cuerpo que devienen percepción táctil: “crespos y piel”. Como peculiaridad de este poema, es interesante el efecto de observación espontánea e inmediata que se manifiesta a través de las preguntas que el yo lírico se hace acerca de lo que ve: pareciera que los detalles del paisaje aparecen ante sus ojos y que él los repasa mentalmente de hacerlos recuerdo.

Por su parte, la hiperrelacionalidad, como sugiere su nombre, es la figuración según la cual los límites de relación se quiebran y un objeto puede ser imagen de otro sin importar la incongruencia entre sus ámbitos de procedencia y, especialmente, sin explicitar el nexo



que los liga, el cual, en principio, es casi siempre solo afectivo o sensorial. En ciertos casos el *tertium comparationis* es reconocible y se funda en la semejanza plástica, como en esta metáfora del cielo que semeja un árbol:

[...]  
Ya frutescen los astros no vistos en los cielos  
Ya esplenden frescas brisas con descuido  
Os abrazo con mis alas  
Venid a mí luceros estrellados  
[...]

(“Despertar con un rayo de sol”, 2016: 259)

Esta forma es mucho más característica de Silva-Santisteban: ya su primer conjunto, *Los deseos oscuros*, llama la atención por la confluencia de imágenes tan disímiles dentro de la misma frase. Es la apertura asociativa lo que dota a esta poesía de la riqueza imaginativa que la distingue; no obstante, salvo en *Los deseos oscuros* y el ciclo *Terra incognita*, la técnica no busca la libre asociación del modo surrealista. Así, los poemas de Silva-Santisteban se construyen sobre una situación o idea con coherencia, la cual tiende a ser refigurada por superposición metafórica, o bien por perífrasis o por fragmentación, lo que da como resultado imágenes que en un inicio solo se hallan yuxtapuestas, pero cuya relación es reconstruible. Sirvan de ejemplo los versos de “Cuerpos”, de *La eternidad que nunca acaba*:

Hacia el ocaso y a la duda de la mentira  
Tras el cerco de llamas donde arde el espinazo  
Se reflejan sin la sombra del horizonte  
Dos universos en que la vida toma dos vidas  
Allende del silencio sonido de la muerte

(2016: 160)

En el fondo, este poema retoma el tópico del amor que perdura más allá de la muerte, el cual se devela con mediana nitidez en los dos versos finales en los que una vida brotada de dos seres va más allá (“allende”) del morir. La presencia de la muerte no solo se concreta en la lexicalización del verso final, sino, principalmente, en la metáfora del “ocaso” y la perífrasis de la ausencia de “horizonte”. La unión amorosa de los cuerpos, por su parte, existe únicamente en la figuración, no se menciona de forma directa sino por una perífrasis de imágenes que, en una primera lectura, pueden parecer aisladas: los cuerpos de los amantes se metaforizan como “universos”, significante que solo se aclara en el contexto de las metonimias “espinazo” y “dos vidas”, que juntas, por medio de la alternancia de plural y

singular, expresan la fusión de los dos seres. En función del penúltimo verso en el que se hace referencia a una unión, el “cerco de fuego” recién deja entrever su significado de símbolo de la pasión. Las metáforas del “cerco de fuego” y el “ocaso” también desarrollan la idea central en el plano de las sensaciones: la incandescencia del acto amoroso es una llama viva frente al ocaso que es un apagamiento; el “fuego” seguirá dando luz si el sol se oculta y seguirá reflejando los cuerpos que se encuentran. En este sentido, la “duda de la mentira” del primer verso, se refiere al descubrimiento de esa verdad, según la cual la muerte no es el verdadero final.

### II.5.3. Las preguntas

*Terra incognita* establece una secuencia sobre una serie de motivos, uno de ellos el de la travesía. Según se sostuvo, el universo del poemario, espacio, poesía e interior, es una realidad que se explora progresivamente: el paradigma de la “incógnita” se cierne sobre este rasgo. En consecuencia, el yo lírico se halla constantemente frente a fenómenos que desconoce, frente a los cuales surge miedo, presentimientos, asombro y, por supuesto, intención de aprehender. Dado el presupuesto de la búsqueda que se despliega, la pregunta retórica aparece como una de las herramientas más útiles para gestar la actitud del yo lírico frente a lo que no comprende. Dedicarle un aparte tiene sustentos estadísticos: aparece una o más veces en 24 poemas de distintas etapas de *Terra incognita*. La pregunta es una práctica característica de la poesía de Silva-Santisteban, no solo porque sus versos se ven poblados de preguntas, sino porque estas cumplen funciones importantes dentro de los poemas, y porque responden al principio de unidad del libro.

La pregunta retórica se diferencia de cualquier pregunta normal por el hecho de carecer respuesta. Tal condición se extralimita en *Terra incognita*, la posibilidad de respuesta se anula, principalmente, por ser quien pregunta el único que configura la realidad. En segundo lugar, porque en ciertas ocasiones el tema de la interrogación apunta a dimensiones aún inexistentes, como en “Poiesis II”:

[...]  
En compañía muere el hombre  
Pero también a menudo solitario  
Si la mariposa arde en el fuego  
¿Deberá desvanecerse la armonía?

(2016: 200)

O en *Las acumulaciones del deseo*:

¿Es posible sentir de nuevo el fuego del deseo horadando mis huesos?

(2016: 147)

Sin embargo, la pregunta es empleada para expresar una preocupación en el presente, una manera de concretar el futuro. En “Aprensión”, el retrato de la muerte futura tiñe y contextualiza la situación cotidiana:

¿Por qué siento que la muerte acecha en este día luminoso?  
¿Por qué si solo veo niños de pieles delicadas  
cuerpecitos predestinados para el goce?  
¿Por qué en este día brillante cuando hace apenas un rato  
he estrechado en mis hijos la vida, el cinismo, el candor,  
y todo lo que es humano y vil y hermoso?

(2016: 122)

Preguntas que irrumpen el presente y que no se resuelven sino con una metáfora que hace más real su presencia. Esa acción de la pregunta en el presente muestra también un plano más inmediato: las dudas forman una perspectiva impresionista propia de la sensorialidad del yo lírico frente a aquello que está viendo. En “Paseo por la playa”, ocurre lo siguiente:

Debajo del retorcido arco de un árbol  
¿quemado? Sí, quemado por el sol  
y humedecido cuando sube la marea,  
empino mi andar  
en el yermo de arena y de rocas:  
rocas lucientes de espuma  
por el sol que cobija su osamenta,  
oquedad de las piedras.  
¿Volátiles?  
Su curva estremece el horizonte.  
Sonido de las olas  
centellas solares  
un lobo marino putrefacto  
conchas azules y bermejas.  
Actos repetidos:  
mirar el cielo, el sol,  
el horizonte ocultando las naves  
no previstas.  
¿Fin del estío o comenzar del otoño?  
Los pies del niño se hunden en la arena,  
la hermana toca la espuma.

[...]

(2016: 123)

En esta poesía, la pregunta se ensaya con distintas funciones y recurrencias. Existen poemas

que están prácticamente formados de preguntas, como “Contemplando el abismo”:

¿Quién es aquel hombre en el espejo?  
Cuando el pájaro matutino despliega sus alas  
Y luego penetra en la hondura del espacio  
El habitante del espejo  
Al contemplar en las aguas memoriosas  
Simula vivir desde la aurora  
¿Lo veo tal vez en las riberas del pasado?  
¿Ha llegado para avisarme que yo ya no soy yo?  
¿O es que realmente no me veo?  
Si empezamos a desconocernos  
¿Cómo pude distinguirlo en lontananza?  
¿Se trata quizá tan solo de una sombra en el espejo  
O tal vez pugna por salir del espacio de mi sueño?  
¿Sombra del espejo sombra del aire?  
¿Se trata del dormido?  
Como sea para mí no augura nada bueno

(2016: 257)

En *Terra incognita*, las preguntas configuran la realidad y matizan las emociones, muchas veces con tonos de preocupación. Así, por medio de preguntas el yo lírico puede llevar a cabo narraciones indirectas:

¿Cómo viene el viento anudado de viento  
si no es envejecido por su soplo sobre las eras?  
¿Sobre qué cabalga el viento  
si no es sobre el polvo que agosta su ceniza?  
¿Y cuál es su figura  
en el tiempo que copia el olor de su desastre,  
o modela su empuje entre la yerba?  
Caídas verticales  
a punto de horizontes  
ruptura del arroyo  
en hilos de agua verticales.  
¿Cómo viene el viento  
si alisa su figura  
desde un soplo milenario?

(“Viento secreto”, 2016: 117)

Para plantear descripciones:

[...]  
¿Junto a qué cuerpo  
El mío –blandamente en su reposo– se recuesta  
Cobijado por el frío desastre de la seda?  
[...]

(*Noche de la materia V*, 2016: 90)

O sirve como factor afectivo directo en que el yo lírico se pregunta por la realidad o perpetuidad de lo que siente:

¿Cuánto puede el amor ante un rayo lanzado  
A un torrente de virginal ensambladura?  
¿Cuánto puede el amor ante la morada perfecta  
Del vacío?  
[...]

(*Noche de la materia V*, 2016: 90)

Y, de una forma más interesante, para ampliar el significado de un fenómeno de manera espontánea por medio de la disyunción. En *Las acumulaciones del deseo*, lo percibido puede ser tanto fuego como hielo, y en esa duda de la percepción se indica la doble composición del elemento:

¿Qué témpanos o llamas alcanzan la destrucción del paraíso?

(*Las acumulaciones del deseo*, 2016: 145)

#### **II.5.4. El estrato sonoro**

Para comprender la poesía de *Terra incognita* y el carácter creativo de su autor, es necesario detenerse en el estrato sonoro de su escritura. Como se ha demostrado, es un poeta preocupado en muchos otros aspectos del lenguaje además de la metáfora. Y comprende que todo poeta debe hacerlo. Sus análisis a poemas concretos de autores como Charles Baudelaire y José María Eguren prestan especial atención a la constitución del verso, la rima y la distribución de acentos. Se trata de una preocupación que forma parte obvia, además, de sus quehaceres como traductor; su libro *De los ideales de la traducción a la traducción ideal* (2016) da perfecta cuenta de esto. Bajo esa consigna, Silva-Santisteban elabora la orquestación fónica de sus poemas y demuestra un conocimiento y dominio de la materia en el amplio repertorio de formas con las que trabaja y experimenta.

##### **II.5.4.1. El verso**

Como señaló en su entrevista con Darío Oses, el verso libre es un elemento representativo de su poesía, aquello que la distingue de su trabajo de traducción, en la que prefiere adecuarse a los requisitos métricos correspondientes (2009: 335). Y es completamente cierto que casi toda su poesía en verso responde al apelativo de “libre” o “no atado”, el cual, según



la definición del versólogo Oldřich Bělič, “designa el tipo de verso en el cual el número de elementos que producen el impulso métrico y obedecen a la norma está reducido al mínimo” (1999: 553), esto es, que un poema en verso libre es una estructura sonora en la cual la norma rítmica se encuentra definida por una mínima cantidad de elementos de los distintos aspectos del estrato (cantidad, acentos, timbre y entonación); es decir, cuyo plano sonoro carece de rasgos sonoros que se establezcan como constantes absolutas o perceptiblemente mayoritarias. En una primera lectura queda claro que así es, al menos en el aspecto de la cantidad y el timbre. Excepto los poemas del *Omar Jayyam*..., son tres, todos de *Nueve poemas secretos*, aquellos que no encajan en sentido estricto con el concepto de “verso libre”, pero jamás son completamente isométricos. Por ejemplo, “In Memoriam Javier Sologuren” establece una norma endecasílabo solo para quebrarla con el desgarrón afectivo final de 13 sílabas:

[...]  
La menguante se esconde entre las nubes  
Desde el naufragio se alzan voces mudas  
Porque toda palabra es redundante  
*Nada te nos devolverá Javier amigo*

(2016: 258)

Del mismo modo, al igual que Eguren, Silva-Santisteban no es en absoluto asiduo de los esquemas poéticos tradicionales: ninguno de sus poemas, excepto los *haikus* y *rubais*, coinciden con, o desdibujan siquiera, las formas consagradas en Occidente como el soneto o el romance. Esto último también marca una distancia entre su poesía y la de sus predecesores y contemporáneos.

Su repertorio de metros es muy numeroso. Así, *Terra incognita* posee todo tipo de medida: de las tres hasta las 23 sílabas. Están aquellos muy breves como los trisílabos, tetrasílabos y pentasílabos:

[...]  
En las arenas  
Y en los ríos  
[...]

(“Poiesis”, 2016: 57)

Tan solo  
la caída de una hoja  
en el arroyo

(“Tierra”, 2016: 73)

Irrealidad de los sótanos vacíos

Angustia

(*Noche de la materia* III, 2016: 86)

Tampoco tiene reparos en el empleo del hexasílabo, verso que, aunque propio de las composiciones populares medievales, no tiene la predilección de los posmodernistas, vanguardistas ni de los poetas de la vuelta al orden influenciados por el postsimbolismo francés:

[...]  
Un chorro de agua  
Una cabellera más alta  
Dos bocas en sombra  
La sombra pulida  
El tacto que sueña  
Dos bocas en sombra  
[...]

(*Noche... IV*, 2016: 89)

Aquellos de extensión media consagrados por la tradición lírica, como los heptasílabos, octosílabos y endecasílabos:

[...]  
pájaro sideral y dos espacios  
el morado de su cielo  
y la tierra de su anhelo  
[...]

(“Waman wasi’...”, 2016: 135)

[...]  
Y escuché los rumores de la tierra  
Al descender aquél día al laberinto  
Cuán fácil fue penetrar sus honduras  
Pues ya no me acompañaba la gracia  
[...]

(“En el laberinto”, 2016: 224)

Nubes lejanas  
Corre el río en el sueño  
Brillante otoño  
  
Ya los grillos entonan  
Su pronta despedida  
[...]

(*Río de primavera, cascada de otoño*, 2016: 179)

Asimismo, existe una clara libertad en la posición de acentos. En el tercer ejemplo, los

heptasílabos presentan esquemas acentuales diferentes (1-3-6 y 2-6). Todavía más perceptible al oído es la variación de esquemas de los endecasílabos del segundo ejemplo, pues los dos últimos citados, en contraste con el primero (3-6-10), acentúan en séptima sílaba, posición extraña y no recomendada: 1-2-4-7-10 y 7-10. El endecasílabo de Silva-Santisteban, cuya presencia es tremendamente importante, presenta distribuciones acentuales variadas y contempla con naturalidad la posibilidad de acentuar en posiciones que tradicionalmente están vetadas, como la quinta y la séptima sílaba. También usa versos medianamente extensos, con medidas de 12 a 17 sílabas:

[...]  
Ni al signo de la fruta ni al cuerpo del desastre  
Qué detestable el oficio de la carne  
[...]  
(“Tormento”, 2016: 162)

[...]  
Si la mudez no persiste en el silencio  
Las espumas de las olas se bordan unas sobre otras  
[...]  
Hasta el podrido durazno y la podrida manzana  
[...]  
Noche viene de puntillas con su canto de sombra  
Lenta cual semilla del más intenso momento  
[...]  
(“Un momento en el tiempo”, 2016: 195)

En estas medidas es importante anotar una peculiaridad del verso de Silva-Santisteban: tiende a las unidades simples y sin pausa, es decir, suprime el uso acostumbrado de la cesura y el hemistiquiado enseñado por el modernismo. Esto, como muestran los ejemplos, se logra por el contexto de combinación de versos unimembres de distinta medida que no obliga a marcar cesura y, además, por la estructura de las frases que constituyen estos versos, cuya sólida unidad sintáctica no concibe pausas que separen sus miembros. También en los versos de vasta extensión se aprecia una intención de evadir la pausa por medio de la unidad sintáctica y la coincidencia de versos sin pausa. En este grupo se hallan versos entre las 17 y 23 sílabas:

[...]  
Eres la pluma que toma el primer hombre  
Regresando al confín donde tornan estaciones y destinos  
[...]  
(“La caricia II”, 2016: 163)

[...]  
La música nos penetra  
Y la noche toda naufraga en la morada de lo eterno

(“Junto a la puerta de fuego”, 2016: 199)

Cuando esperaba la rotura del áspera corteza del otoño  
En adorable tensión con tu cuerpo desnudo  
Todas imágenes recobradas en la libertad de la clausura soledad

(“Fuego”, 2016: 78)

Cabe, además, reconocer la libertad con que engarza metros diversos. Así, existen poemas en los que se busca el contraste entre medidas perceptiblemente distantes entre sí:

[...]  
Cierro los ojos e imagino escuchar voces  
Ver figuras olvidadas mucho tiempo

Cierro los ojos

Surgen las imágenes presentidas

[...]  
(“Agua”, 2016: 70)

Muero de pensar en tu cuerpo  
Con fatiga fatiga de un dócil renacer  
O nueva muerte  
Que copia figuras fatigadas

(*Noche...* VI, 2016: 91)

Con mi sombra colgada a sus aretes  
Ahora desde los muertos me dirijo a los vivos  
Y callo

(“Testamento”, 2016: 190)

A modo de conclusión de los puntos anteriores, es importante resaltar que la libertad de esta poesía se gesta en diferentes planos. No solo hay una rica variedad y mezcla de metros, sino que el poeta modifica según sus intereses la constitución interna convencional de metros tradicionales, como ocurre con el endecasílabo, y con los dodecasílabos y alejandrinos sin cesura. Su repertorio, pues, se halla configurado por su propia búsqueda expresiva. Asimismo, y como consecuencia de lo anterior, cabe señalar que la ausencia de pausas, incluso en los metros extensos, apunta a un ritmo fluido que, en ocasiones, llega a ser copioso y/o acelerado. Este efecto es intencional, como lo demuestra que el autor, excepto en *Silabas de palabra humana* y algunos poemas, prefiera suprimir los signos de puntuación.

La orquestación fónica de *Terra incognita* no apunta a la adopción de formas libres como



logro que se complace por estar acorde con las tendencias contemporáneas. Su apartamiento de la tradición no es caprichoso, sino espontáneo, debido a la funcionalidad axial de esas formas. Por otro lado, en este punto es crucial discutir el valor del verso libre y la destreza de aquellos que lo practican auténticamente. No en vano el mismo poeta se ha referido a la libertad del verso como una forma de composición más difícil que la isometría o los esquemas regulares; y esto demuestra un conocimiento verdaderamente importante de las formas de estructuración versal, pues la opinión común y desinformada sostiene lo contrario siguiendo la creencia de que el verso libre es sinónimo de un corte injustificado sobre la estructura sintáctica, o, peor aún, característica de quienes creen que el verso en general es solo una disposición tipográfica llamativa a la vista.

La dificultad de la versificación libre se debe a la riesgosa condición objetiva del verso libre que, al no fundarse en un metro constituido por la reiteración de un elemento sonoro perceptible, tienta su propia anulación. En comparación con los ritmos regulares y la isometría que siempre ofrecen la posibilidad de relaciones semánticas basadas en el paralelismo sonoro, las formas libres son arduas porque no presentan un mecanismo de relaciones fijo, sino que debe crearse considerando una relación muy estrecha con el plano puramente conceptual del poema, bajo el riesgo de no instituirse como verso al carecer de dichas relaciones sobre las que se funda el necesario efecto estético. De este modo, por las razones ya analizadas, es ineludible reconocer y valorar los logros compositivos de Ricardo Silva-Santisteban al generar un verso libre expresivo, cuyo efecto estético descansa en la plasticidad de sus imágenes y en la creación de impresiones y estados de ánimo, revelando un trabajo verdadero y analítico sobre el lenguaje. Asimismo, la destreza del poeta se muestra en la meticulosidad con que establece relaciones sonoras entre versos de metros distintos.

Como se aprecia en los recuentos anteriores, la variedad de metros que ensaya Silva-Santisteban se corresponde con una diversificación de los esquemas acentuales que emplea para cada medida. Se debe a que el autor establece la distribución de acentos como elemento ligeramente marcado de recurrencia. No se trata de repetir esquemas acentuales completos en un mismo poema ni de trazar una norma rítmica de golpes acentuales fijos. Se trata de reiteraciones parciales: posiciones silábicas que se repiten en ciertos versos, algunas equivalencias en las distancias entre sílabas tónicas, ciertos grupos de intensidad reiterados. Sirve de ejemplo el análisis del poema “Plenitud”, el cual es absolutamente anisométrico:

tredecasílabo	oóoóoóoóoóoó	2-4-7-12
heptasílabo	oóoóoóo	2-6
octosílabo	oóoóoóoó	4-7
endecasílabo	oóoóoóoóoóo	2-6-10
decasílabo	óoóoóoóoóo	1-5-9
dodecasílabo simple	oóoóoóoóoóoó	4-7-9-11

No obstante la anisometría, entre un verso y otro no surge efecto de disonancia, antes bien el discurso brota con un flujo natural, ofreciendo la impresión de ecos, como si cada nuevo segmento presentara una correspondencia con lo anterior. Y es así. Y ambas anotaciones sirven, en general, para definir el progreso de los versos de *Terra incognita*. Esto se debe a ciertas recurrencias que se perciben, aunque no con la fuerza con que lo hacen las repeticiones de medidas silábicas y esquemas acentuales enteros. A saber: el esquema marca algunas repeticiones de acentos e incluso juegos de acentuación (2-6 y 4-7) que atraviesan el poema; también se repiten los tiempos no marcados de tres sílabas en cinco de los versos, especialmente en el endecasílabo y el decasílabo que presentan las mismas alternancias entre sílabas tónicas y átonas; por último, la repetición del anfibraco como grupo de intensidad: “la gota”, “inunda”, “las rosas”, “se extinguen”, “y adquieren”, “despierta”. El fluir natural de las palabras se fundamenta en esas leves ligazones sonoras y en el hecho de que, para lograr tal orquestación, el poeta no ha necesitado forzar la sintaxis. Pero, además, el elemento reiterativo presenta una utilidad semántica: el flujo se corresponde con la mutación misma de la realidad que plantea el poema y los grupos de intensidad débilmente resaltados corresponden a segmentos principales del discurso y relacionados entre sí. En resumen, el verso libre de *Terra incognita* se puede definir como no atado en el plano de la cantidad pero con perfil borroso en la distribución de puntos de intensidad, leves recurrencias que ofrecen posibilidades de potenciación expresiva.

El poeta también recurre a la rima, aunque en ocasiones escasas y de manera particular. Salvo un caso en el que la rima juega con cinco palabras (“Agua”), esta aparece muy localizada en *Terra incognita*, no sistematizada ni constituyendo norma rítmica, hermanando pocos versos y con un máximo de dos juegos por poema. Por tanto, la de Silva-Santisteban es una rima prácticamente exenta de su función rítmica, entendida esta como factor que “ayuda al oído a percibir la descomposición métrica de la lengua poética” (Domínguez Caparrós 1997: 3). Para José Domínguez Caparrós, la otra posibilidad es la

función eufónica (1997: 3); sin embargo, y ya el versólogo lo apunta indirectamente al tratar el asunto del “ripio”, existe una posibilidad semántica de la rima, según la cual la equivalencia en el sonido proyecta una relación en el significado. Así, la rima de Silva-Santisteban es semántica y eufónica (1997: 2), aunque, a mi juicio, la segunda es consecuencia de la primera. En el segundo tercer poema de “Fuego”, la asonancia hace eco del paradigma fuego-pasión carnal que los poemas desarrollan:

[...]  
Senos de pluma    sexo  
Toco bosques rumorosos y arroyos de fuego  
[...]

(“Agua”, 2016: 76)

La asonancia a-o en *Fuego de tu fuego* resalta el asunto del deseo al ligar “labios” y “manos”, ambas partes del cuerpo con que el deseante percibe lo deseado:

[...]  
(Mas ahora tu cabellera roza mis labios  
Tus ojos poseen el frescor del tiempo recobrado  
Tus mejillas se encienden en las mías  
Manantial que aprisiono con mis manos  
[...]

(2016: 203)

Pese a que también emplea rimas consonantes, sucede que, por lo general, Silva-Santisteban prefiere que la rima se perciba suave, incluso a modo de casi un eco tenue, lo cual logra por la asonancia, la distancia entre versos rimantes y el empleo de versos de extensión considerable.

#### II.5.4.2. El poema en prosa

Son catorce los poemas de *Terra incognita* que califican como poemas en prosa: *Los deseos oscuros*, los pertenecientes a *Terra incognita* y *Fragmentos del tiempo soñado*. Se trata de una forma que el poeta trabaja desde temprano en alternancia con el verso, pero que abandonará relativamente rápido. El uso le viene de Europa, más precisamente de Francia, procedente de sus lecturas románticas, simbolistas y superrealistas, muchas de las cuales traduciría con el tiempo: Maurice de Guérin, Bertrand, Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud y Breton, entre otros. Es interesante señalar a este respecto que en un comentario al poema en prosa “Noche azul” de José María Eguren, de un estilo muy distinto del suyo, Ricardo Silva-Santisteban reconoce las posibilidades poéticas de la prosa y su naturaleza distinta tanto del verso como del discurso coloquial y puramente racional (2012: 732-735).

La mención de Breton y Rimbaud no es arbitraria, ya que los primeros poemas en prosa de Silva-Santisteban pertenecen a una tradición distante de la, si se quiere, claridad narrativa de Baudelaire y Mallarmé. *Los deseos oscuros* y las prosas de *Terra incognita* son poemas signados en distinta gradación por ciertas maneras reconociblemente surrealistas: la mezcla de elementos no compatibles por libre asociación, las situaciones irreales u oníricas, la escritura automática, flujo indetenible del discurso, secuencia incoherente, etc. No es coincidencia: el poeta afirma en una entrevista que el poema “Pluma y rosa” se le ocurrió mientras conducía su auto y fue escrito de inmediato (Balarezo). Así, los elementos disímiles se mezclan en los poemas; al inicio de *Los deseos oscuros*, los gallos, corceles alados y demás se mezclan en la misma senda:

He atravesado rumorosas sendas en los alados corceles del terror rozando con mi cuerpo arbustos y prados apacibles transitados por gallos salvajes.

(2016: 61)

En “Génesis”, metal, flora, fauna y astros se encuentran en el mismo instante:

Al principio era lo blanco y luego el furor enajenado de los astros que en el espacio se deslizan La rosa de metal abrió sus pétalos en la boca del saurio [...].

(2016: 95)

Este confuso abarrotamiento de imágenes tiene su razón en el significado: en el primer caso, el caos y la visión a medias de la oscuridad y la neblina; en el segundo, el caos del agua primigenia en que toda la vida confluye. Pero lo que estilísticamente asoma de forma tímida en *Los deseos oscuros* se llevará a sus extremos en *Terra incognita*. En el primero, el cruce de imágenes se detiene en una simple mezcla: seres que no se corresponden comparten una misma situación; en el segundo, la constitución interna de los seres es un cruce de materias a medio formar:

El mundo gemía: “Son los dioses-rayos de luz brillante y trueno inmemorial que palpitan detrás de las montañas oscuras”

(“Génesis”, 2016: 96)

Sobre el fenómeno de duración del segmento entonativo, se puede afirmar que Ricardo Silva-Santisteban conoce y practica en estos primeros poemas la división clásica entre verso y prosa, entendida en la oposición entre segmento y línea continuada. Y es que en el primer título es evidente la preferencia por la longitud de la estructura sintáctica: la oración simple extendida por complementos y la oración compuesta son el material ideal para expresar ese encuentro de objetos. Pero, al mismo tiempo, Silva-Santisteban excede las posibilidades de



la prosa que, tradicionalmente, consistía en el ordenamiento del pensamiento en prótasis y apódosis. De modo que en *Terra incognita* la extensión se llevará a sus límites: apoyada en la carencia de signos de puntuación y de división en párrafos, la estructura sintáctica se extiende al punto que un poema se constituye de un solo período formado en su mayoría por subordinación. Todo ello con la intención de crear un efecto de movimiento y de brote activo de los seres en formación. De la misma directriz participan la composición de sustantivos por medio del guion y fenómenos agramaticales como el anacoluto, el gerundio adjetivo y la creación de neologismos por derivación o aumento de fonemas:

[...] puerta reluciendo la roca cubres tomando un tóstigo torciendo vibrando músicas o mieles pámpanos agujijones en el ejido flora maldita flor no sabes no corta la navaja estilete-punzón-doblado choque del hueso al hueso resbalando mieles leches arándonos creciendo boca de mieles abolida la estupidez no sigas no puedes huir vuélvete pues todo acaba rocío y ya veo la verde ambrosía del mar

(“Canción”. 2016: 101)

Por último, si bien estos poemas en prosa presentan en distinto grado un planteamiento narrativo, en los pertenecientes al conjunto *Terra incognita* la secuencia narrativa será menos clara por causa de digresiones o estructuras circulares que retornan al punto de partida.

*Fragmentos del tiempo soñado* se escribe en 1984, casi diez años después de los poemas de *Terra incognita*. Este último título indica un nítido cambio estilístico respecto de los dos anteriores. Aunque conserva de la prosa primera el inicio de declaración narrativa y el desarrollo digresivo, la fluidez del discurso y la génesis activa de la materia se dejan de lado. Como indica su título, este es un poema que reconstruye un recuerdo con retazos: por medio de un diálogo entre un narrador y su yo desdoblado, la voz lírica rehace de forma discontinua una infancia vivida entre Chosica y el malecón, una infancia afectada por la pérdida de la abuela, la mudanza y demás. Aunque sin llegar a la incoherencia lógica, la digresión hace que el relato no sea propiamente eso; reconstruye veladamente un tiempo pasado a través de anécdotas y observaciones que coinciden en el motivo de la pérdida y que devienen en un presagio de muerte, que es la única expresión verdaderamente del tiempo presente. Los signos de puntuación ahora figuran en las posiciones adecuadas y la norma rige sobre una sintaxis constituida de estructuras debidamente pausadas; esta vez no se busca crear movimiento vital, sino el instante del intercambio coloquial:

«Pero, ¿cómo, exactamente, era aquello, cómo?» «Nada, solo respirar la vida en



derredor de nosotros pegada a un trozo de música.» «Sigue, sigue.»

(2016: 173)

Por último, ensaya con mayor seguridad la reiteración de elementos como la persona de la abuela y la imagen del “viento”, ambos con el fin de desdibujar la conversación e instaurarla en la contemplación del ciclo de la vida.

Cabe reconocer que existe una coincidencia en la directriz estética de la primera prosa y el verso libre que signará la obra del poeta: en ambos se busca movimiento y brote activo de las imágenes, aunque con un efecto acumulativo y de contraste en el verso y de extensión en la prosa. En la novedad de las maneras de *Fragments...*, de las que, por el contrario, el poeta no tomará nada para su creación posterior, se evidencia una nota más de la organicidad de formas de Silva-Santisteban: cada nueva sustancia lírica tiene sus propios contornos y cauces.

### **II.5.5. La composición y las formas poéticas**

Al estudiar la estructuración sonora de la poesía de *Terra incognita* se concluyó que el autor muestra un conocimiento de las posibilidades de la lengua en la flexibilidad y detalle con que organiza el verso y la prosa. La misma variedad de estrategias se evidencia en el planteamiento del esquema general de los poemas y colecciones. Existe un rico repertorio de composiciones, lo cual reafirma el carácter creativo de su autor: poemas breves, brevísimos y largos, unitarios o seccionados, ciclos y series. En su mayoría, se trata de esquemas inventados por el poeta; pero otros tantos consisten de apropiaciones de literaturas como la persa y la japonesa, que indican, junto con otros rasgos de estilo, una preferencia por las tradiciones orientales que sería también signo de originalidad, muy especialmente en el caso persa. En este panorama, el poeta al que más se acerca Ricardo Silva-Santisteban es Javier Sologuren, aunque la obra de este tiene una cantidad mayor de composiciones.

#### **II.5.5.1. Poemas seccionados, ciclos de poemas y colecciones poéticas**

Según las palabras del mismo autor, *Terra incognita* se compone de colecciones o conjuntos poéticos. Este estudio también ha tendido a llamar de este modo los poemas separados por un título o una numeración romana, y agrupados bajo un nombre. El índice del poemario tampoco permite una clara diferenciación. Pero suponer que *Los deseos oscuros*, *Noche de la materia* y *Sílabas de palabra humana* poseen la misma arquitectura y la misma jerarquía entre los textos que los componen es un error. De esta manera, no todos los títulos principales del índice señalan colecciones de poemas, también pueden referirse a poemas divididos en

secciones o ciclos de poemas

A diferencia de las otras dos organizaciones, un poema dividido es un solo poema unitario. Los enlaces que se traban entre sección y sección son de una profundidad tal que estas se necesitan mutuamente para lograr la coherencia: la secuencia y el significado se observa incompleto en cada sección. El ejemplo más importante de poema dividido es *The Waste Land* (1922), de T.S. Eliot, el cual Silva-Santisteban tradujo y cuyas relaciones internas ha sabido dilucidar en un folleto publicado en 2016. La primera parte del poema, “The burial of the death”, plantea una serie de motivos y secuencias que quedarán en suspenso y se irán desarrollando hasta cerrarse en la quinta sección. Por ejemplo, pese a que la voz plantea un descenso y la culminación de una escena en la estrofa final de la primera sección, Madame Sosostriis plantea con su tirada de cartas asuntos que tendrán su desenlace en las siguientes secciones.

El ejemplo de poema dividido en *Terra incognita* es *Los deseos oscuros*: la numeración romana señala cada una de sus cuatro secciones. A saber, la numeración podría borrarse y los párrafos ser agrupados y la cohesión sería nítida; los cuatro textos son miembros de una misma enunciación. El poema desarrolla una travesía desde la neblina y la oscuridad, donde las cosas surgen caóticas, hasta la claridad: “I” plantea el inicio del camino y es recién en el último párrafo de “IV” que “El aire se transparenta”. La interdependencia de secciones y el flujo continuo que trazan se observa en el inicio y el final de cada una de ellas: excepto la cuarta parte, todas las demás carecen de una conclusión; y, excepto la primera parte, las demás carecen de inicio o refieren a un elemento de una sección anterior. Así, la oración final de “I” tiene como verbo principal una indicación de continuación del viaje: “Proseguí de puntillas por aquel hogar ardiente”. La segunda sección, un largo inciso marcado entre paréntesis, inicia con puntos suspensivos y la copulativa “y”, que establece el texto como la extensión de algo que se narró anteriormente. El demostrativo del inicio de la tercera parte supone que el espacio señalado debió haber sido mencionado anteriormente (“En aquel antro...”), mientras que la oración final emplea un “entonces” de eventualidad repentina para presentar el inicio de una nueva visión. Por último, la cuarta sección se abre con una pregunta por las imágenes surgidas en los párrafos anteriores y se cierra con la iluminación que clausura la oscuridad. El seccionamiento del poema permite llamar la atención respecto de la gradación del periplo y del crecimiento progresivo de la luz.

También otros poemas posteriores se distribuyen en secciones, aunque la interdependencia no siempre sea tan marcada: “Díptico” y “A la que no se puede tocar” son claros ejemplos.

En el primer texto de *Noche de la materia*, Silva-Santisteban ensaya un esquema seccionado distinto. En él se extrema el carácter fragmentario de los constituyentes, de manera que, a diferencia de *Los deseos oscuros*, yuxtapuestos no forman un flujo ininterrumpido, hay elipsis; sin embargo, cada fragmento contiene una imagen, impresión o movimiento del mismo instante del despertar del día, hay reiteración de imágenes y existe una composición encuadrada: el sol inicia y cierra el poema. Además, esta forma fragmentada significa también en contraste con los demás textos de *Noche...*, pues se busca construir la perspectiva de un yo que comienza a captar su estado.

Cuando Wolfgang Kayser aborda el asunto de la estructuración en poesía lírica, toca el tema de la construcción del ciclo poético. Aunque dicha sección de su estudio se dedica a sugerir temas de investigación más que a ofrecer certezas, ensaya un concepto de ciclo como forma de definir el ordenamiento de poemas:

Como grado previo puede considerarse la yuxtaposición de poemas de naturaleza semejante. Pero el nombre de ciclo cuadra tan poco a una colección de sonetos independientes entre sí, como, por ejemplo, a una serie de fragmentos de una colección de poemas agrupados bajo un título común. Puede resultar un conjunto cerrado y con él un auténtico ciclo cuando la serie de poemas corresponde a una serie temporal que llega a un término. Como fácilmente se comprende, con este desarrollo de la acción en el tiempo penetra en la lírica un elemento épico. En el ámbito de la lírica pura permanecen los ciclos que gravitan en torno a un punto central. Puede tratarse de un tema determinado, expuesto desde diversos puntos de vista (de donde puede resultar todavía una profundización), o de una magnitud objetiva, iluminada desde diversos lados; puede también tratarse de un centro secreto inexplicable, de un motivo 'a priori'. Entonces los poemas del ciclo se asemejan al espectro multicolor que, como reflejo, permite adivinar la fuente de luz uniforme (Kayser 1961: 220-221).

Como se aprecia en la clasificación de las posibilidades del ciclo, este consiste en un orden que resulta de la relación entre textos líricos. Pero algunos puntos de la explicación son discutibles, y pueden matizarse y ejemplificarse con casos tomados de *Terra incognita*. En principio, Kayser no es del todo claro en su definición cuando afirma que la condición del ciclo es que en este no se dé la "independencia" que ocurre en las colecciones de poemas (1961: 220); aunque puede deberse a un problema en la traducción, lo cierto es que no señala hasta qué punto pueden depender los textos entre sí, o si un poema que forma parte del ciclo es o no capaz de tener un sentido al leerse por separado. En *Los deseos oscuros* ocurre que efectivamente los textos son interdependientes puesto que separados solo son fragmentos; de ahí que se les considere un solo poema. Lo cierto es que, implícitamente, quizá por considerarlo obvio aunque no lo sea tanto, al nombrar "poema" a la unidad constituyente del

ciclo, Kayser permite ver que la dependencia entre textos no puede ser del nivel que las secciones de *Los deseos oscuros*, sino que consiste en una serie de relaciones íntimas entre poemas, con una unidad interna propia, que forman en conjunto una coherencia resultante, cerrada también.

En la poesía de Silva-Santisteban, cuatro títulos responden al nombre de “ciclo”: *Sucesión*, *Noche de la materia*, *Terra incognita* y *Omar Jayyam conoce los goces y desdichas del amor*. Una peculiaridad de su estilo en este aspecto, por lo menos en los primeros dos, es que juega con la frontera entre ciclo y poema seccionado. Por ejemplo, el tercer fragmento de *Los deseos oscuros* está encabezado por un epígrafe, lo que haría pensar que tiene una individualidad de no ser por las razones expuestas. Para el poeta, como responde a Darío Oses, sus primeros títulos son, en realidad, poemas que forman un solo poema. Y esto se evidencia en varios puntos. En una primera lectura se observa que se trata de ciclos narrativos, tipo de construcción en la que la relación entre poemas se muestra más nítida debido a la secuencia temporal que marca o deviene de una serie de eventos que se saben continuos. Concretamente, el elemento temporal es principal en *Sucesión* y *Noche de la materia*, puesto que está tematizado. El primer poema de *Noche de la materia* inicia con el día y termina con la contemplación de los astros de la noche. Por su parte, como se ha demostrado, el uso de referencias internas es una de las herramientas con que se establece el flujo del tiempo y la materia en *Sucesión*, construido sobre la teoría de Heráclito que lo signa a manera de epígrafe: el grupo no solo inicia y termina con la misma frase, además, los cuatro elementos se encuentran compenetrados mutuamente, algunos poemas no presentan título y, por ejemplo, “Aire” hace un recuento de eventos de los poemas anteriores.

No obstante, cada texto de un ciclo es un poema independiente, un enunciado evidentemente distinto, completo y capaz de significado fuera del conjunto. Por ejemplo, los poemas de la sección “Tierra” son imágenes diferentes que transmiten estados anímicos diferentes; y así cada poema de *Sucesión* desarrolla y cierra temas principales distintos. Aunque coinciden con el motivo del paso del tiempo, el sentido de transcurso continuado no es tan principal como en *Los deseos oscuros*. En *Noche de la materia*, Silva-Santisteban emplea un esquema interesante, especialmente en el juego entre versos y títulos. Por distintos medios se resalta que el grupo presenta la secuencia narrativa del encuentro entre dos personajes, el amado y la amada, y así sugiere que se trataría de un solo texto: ahí la numeración romana, el subtítulo “fábula” que lo encabeza y que sugiere que todo es una sola narración, los títulos de los poemas que plantean distintas fases de la relación amorosa. Pero, como parte de ese juego



del poeta con la frontera entre ciclo y poema seccionado, en ciertos niveles el discurso de los versos se opone a la impresión de narración fluida y cohesionada; se trata de un contraste que el mismo poeta busca, pues consigna los títulos de los poemas únicamente en el índice y no encabezándolos.

Para comprender mejor el verdadero perfil del ciclo, es necesaria una comparación con el texto al que los títulos hacen referencia: el *Cántico espiritual* de san Juan de la Cruz. Como bien observa Domingo Ynduráin del poema del santo, su línea narrativa ostenta vacíos en cuanto a los personajes e incoherencias temporales y locativas (2008: 195), con el fin de establecer cuadros en los que se profundiza el estado anímico. En esa línea, los versos de la *Noche...* de Silva-Santisteban carecen de la secuencia que suponen los títulos: los poemas II, III, VI y VII ni siquiera desarrollan las etapas de la fábula que les asignan sus títulos; y, por más que establecen circunstancias locativas, los poemas no son enunciados desde ningún lugar preciso. Pero en este caso no se trata solo de inestabilidades de la secuencia, la cual existe en el *Cántico* en torno de un mismo estado anímico y no de las circunstancias; se trata de una secuencia que sería inexistente, si no fuera por las relaciones día-noche y la sugerida causa-consecuencia entre los poemas cuarto y quinto. Lo que predomina en *Noche...* es una enunciación manifestativa antes que narrativa: la emotividad toma explícitamente el primer plano, cada texto desarrolla una sustancia anímica independiente, con sus propias imágenes, esquemas de composición cerrados e incluso con notorios cambios bruscos de estilo de un poema a otro: por ejemplo, la sosegada petición de explicaciones en “V” y el brote acelerado de sensaciones del “VI”. La emotividad como independencia se marca de forma clara; por ejemplo, los poemas “III” y “VI” se construyen sobre esquemas encuadrados: se abren y se cierran enunciando estados de ánimo que no se conectan sintácticamente con el resto del discurso. Pero, y he aquí el juego del poeta, pese a no exhibirse su relación, los títulos no entran en contradicción con los versos señalados, sino que amplían sus horizontes de significación, superponen el campo semántico amoroso sobre una serie de cavilaciones existenciales devenidas en sentimentales y, como resultado, se produce una galería de angustias, goces y miedos, sentimientos en los que el amor erótico se torna dependiendo de las distancias entre los amados. En otras palabras, el ciclo de *Noche de la materia* se construye sobre las posibilidades de mutación del amor.

Es de interés anotar en este punto un fenómeno que delata la unidad estructural de *Terra incognita*. El autor, conocedor de las formas y posibilidades de la construcción de ciclos, sugiere que el poemario es un ciclo en sí mismo por medio de los “Poiesis”. Tal se evidencia

en el hecho de que los cuatro “Poiesis” se relacionan a tal grado que se constituyen en un ciclo. Pero sucede que se encuentran intencionalmente separados. El autor, a sabiendas de sus nexos, los intercala con el fin de, por medio de la claridad de su relación, hacer más nítida la secuencia que los demás poemas forman en sí.

En un primer momento de su escritura, Silva-Santisteban se complace siendo un artífice de la estructuración de ciclos y poemas divididos. Cabe quizá recordar que su primer poema publicado, y no recogido en *Terra incognita*, “Antigua” (1965) es también un poema seccionado. Esta tendencia irá decreciendo con el tiempo. Progresivamente, el poeta apuntará por colecciones de poemas; de hecho, el ciclo *Terra incognita* ya plantea una estructura más relajada. La colección de poemas es, como sugiere Kayser, aquella en la que los textos están ordenados con mayor independencia, esto es, con relaciones menos íntimas (1961: 220), aunque aún con coincidencias. Todos los demás conjuntos de *Terra incognita* son ejemplos de colecciones poéticas reunidas, en casi todos los casos, por coincidencias temáticas.

*Sílabas de palabra humana*, como bien indica el nombre, es una colección de poemas en torno de las relaciones y preocupaciones humanas: la muerte, el amor, la familia. Los versos de *Nueve poemas secretos* se hallan hermanados por los motivos de la muerte, las sensaciones y la poesía. Una colección breve como *Mutaciones* se produce no solo en torno del tema de la experiencia estética en relación con el interior íntimo sino además en función de la forma de la éfrasis; lo que también ocurre con el *Omar Jayyam...* que gira en torno del amor y de la forma del *rubai*. Otros grupos como *Ajuste de cuentas* y *La eternidad que nunca acaba* traban su unidad como sistemas de forma más explícita: el primero se abre con un poema preliminar y sin título que señala que todos los demás textos contenidos pertenecen a los restos de algo pasado que serán rehechos; y el segundo se cierra con el poema “Regreso y fauna” cuyo verso final repite el nombre del grupo. A excepción de los cuatro poemas independientes del libro, todos los demás son estructuras intertextuales. La brevedad de los conjuntos o colecciones es, pues, resultado de una conciencia de construcción: el poeta no forma grupos por sola adición, sus poemas constituyen sistemas.

#### **II.5.5.2. Poemas brevísimos y extensos**

Otra muestra del perfil creativo de Silva-Santisteban es que no teme experimentar con poemas de toda extensión, aunque en su gran mayoría se trate de poemas que oscilan entre una cantidad de versos mayor de 4 y menor de 50, que es el número de versos de *Río de*

*primavera, cascada de otoño*. Puestas las cantidades, los poemas extensos de *Terra incognita* son *Las acumulaciones del deseo*, de 210 versos, y *Fuego de tu fuego*, con 148 versos. Por su parte, los poemas breves oscilan entre el verso único y los tres versos, y se cuentan entre estos los tres poemas de “Tierra”, los cuatro haikus de *Ventana de oriente*, los haikus de “Dos recuerdos”, “Albada” y “Poiesis IV”.

La composición breve es practicada por el poeta desde sus inicios en *Sucesión* y reaparece cada cierto tiempo hasta el poema final del libro. No obstante los cambios de estilo que elabora sobre esta forma, la plasticidad, propia de la personalidad sensorial de la voz lírica de *Terra incognita*, se marca como constante. A propósito, los poemas de “Tierra” y los haikus, que serán estudiados en el apartado siguiente, constituyen todos ellos imágenes de la vista; esto se marca explícitamente en el segundo poema de “Tierra”:

En la vasta llanura de algodón  
Mira el castillo a lo lejos  
Brillando esmeralda en la luz pura del día

(2016: 72)

Los tres versos tienen como centro la visión del castillo con su circunstancia locativa y su cualidad física generada en una circunstancia temporal. El poema subsiguiente presenta otra visión:

tan solo  
la caída de una hoja  
en el arroyo

(2016: 73)

El poeta ensaya diferentes modulaciones de la imagen. Si bien ambos poemas presentan un objeto nuclear, “hoja” y “castillo”, el segundo lo hace con una perspectiva de detalle que se resalta en el adverbio que forma todo el primer verso; hay una sola imagen que se descompone por las pausas en las que cada sintagma adquiere una significación más plena. El primero, en cambio, presenta una realidad de mayor dimensión y los versos buscan el contraste entre colores y la gradación de la ascensión: suelo-castillo-cielo. Las formas muy breves de Silva-Santisteban aprovechan al máximo las posibilidades expresivas de la pausa y el ordenamiento de sintagmas. Aunque se trata de síntesis expresiva en tanto que se busca el símbolo en una imagen, no hay en estos casos síntesis lingüística, pues se comunica una realidad completa en su justa medida, sin amaneramientos ni vacíos. En sentido opuesto, la forma del primer poema de “Tierra” sí es sintética:

Furor contenido en las sienes de plata  
-¡Oh padres venid a mí!

(2016: 71)

Pues, aunque se sabe que la exclamación es expresión del “furor”, se omite la relación lógica entre las “sienes de plata” y los “padres”. Este procedimiento es normal en la poesía de *Terra incognita*, con la diferencia de que en otros poemas el nexos se aclara parcialmente en otros versos; aquí la conjetura queda más indeterminada. Este poema ejemplifica la coexistencia entre sugerencia y declaración propia de Silva-Santisteban porque la sustancia lírica queda relativamente aclarada, pero los nexos exactos no se expresan.

Los poemas breves posteriores, “Albada” y “Poiesis IV” no dejan de lado la imagen:

El tiempo es breve y ya cantan los pájaros

(2016: 235)

Pero el tono y la jerarquía son distintos. Como se dijo de “Poiesis IV”, hay una voz sentenciosa que usa el presente gnómico y ya no busca solo observar un objeto sino decir verdades atemporales y esenciales de la existencia. Las flores y las aves están, pero ya no son entidades individuales y precisas como el “castillo”, sino confirmaciones perceptibles de leyes. Hay un plano de la sensación, pero sirve para ejemplificar de forma metonímica: el florecimiento como una catacresis de todos los seres, los “pájaros” como metonimia del amanecer.

En su ensayo “Contar y cantar (sobre el poema extenso)”, Octavio Paz propone una diferencia entre el poema corto y el extenso, con el fin de definir el segundo como una forma especial de emplear la variación para extender la unidad estructural:

La poesía está regida por el doble principio de la variedad dentro de la unidad. En el poema corto, la variedad se sacrifica a expensas de la unidad; en el poema largo, la variedad alcanza su plenitud sin romper la unidad. Así, en el poema largo encontramos no sólo extensión, que es una medida cambiante, sino máxima variedad en la unidad. En el poema extenso aparece, además, otra doble exigencia, que está en relación estrecha con la regla de la variedad dentro de la unidad: la sorpresa y la recurrencia. En todos los poemas la recurrencia es un principio cardinal. [...] En el otro extremo están las rupturas, los cambios, las invenciones y, en fin, lo inesperado: el dominio de la sorpresa. Lo que llamamos desarrollo no es sino la alianza entre sorpresa y recurrencia, invención y repetición, ruptura y continuidad (1994: 76).

Sobre los poemas largos de Silva-Santisteban surgen varios temas. En cuanto al asunto del ritmo, estos se estructuran como buen muestrario de la riqueza de metros y flexibilidad en



la combinación del poeta. Además, la materia verbal se organiza en estrofas, lo cual es relativamente poco común en este libro. La estrofa de *Terra incognita* se define de forma paradójica, porque puede ser entendida como tradicional e innovadora; tradicional porque su unidad siempre coincide con una división del asunto del poema; innovadora porque el discurso no necesariamente desarrolla los temas con extensiones simétricas y, en consecuencia, las estrofas son irregulares y no participan de la norma rítmica. Nuevamente la forma se esboza orgánica, ya que es el asunto del poema el que determina las divisiones sonoras y no un esquema fijo de cantidades lo que obliga a dividir el asunto. Entendida así la estrofa, se puede afirmar que los dos poemas largos del libro no repiten sus esquemas: *Las acumulaciones del deseo* presenta ocho estrofas; *Fuego de tu fuego*, 17. Un sencillo cálculo permitirá sospechar desde ya que la diferencia en la organización temática es evidente, y que se presenta mucho más dinámica en el segundo título.

*Fuego de tu fuego* es una composición lograda por diferentes razones. Esta desarrolla los temas del amor carnal, la muerte y la vida, con un importante predominio del motivo de la naturaleza, cuyas imágenes son metáforas por paralelismo de lo que ocurre con las fuerzas humanas. Todos ellos confluyen en el tópico clásico del *carpe diem* que el poema traza, en cierto punto al modo en que lo haría Andrew Marvell, cuya súplica el poeta bien conoce y ha comentado (2004, t. I: 347-352), pero se trata de una reformulación que llega a formar contradicciones frente al esquema básico. Hay una invocación a la amada a consumir la unión pero, a diferencia de todos los otros poetas que reutilizan este motivo, la circunstancia ya no es propicia, es el invierno, la naturaleza decae y el cuerpo ha envejecido:

El viento golpea sobre las flores abiertas  
Las nubes cubren el cielo  
Ya no cantan las aves  
[...]  
En los viejos la carne es cruel  
No nos otorga la dicha sino a cambio de una herida  
Al coger el fruto este se pudre a nuestro tacto

(2016: 204)

En el *carpe diem* clásico, el argumento para invitar a la amada es el miedo a la vejez y la muerte futuras, las cuales anulan la posibilidad de amar; en *Fuego...* el amor tiene posibilidades todavía en un panorama rodeado de una muerte en el presente, y surge intenso y tierno:

(Es el dulce momento del amor  
Cuando en medio de la oscuridad

Solo reluce el sol a través de las cortinas  
Cuando el cristal del ardor se entrelaza al aroma  
Oh besos y caricias y fango de estrellas)

(2016: 204)

Por otro lado, el *carpe diem* esboza una visión del disfrute como fin último sin factores ulteriores, y apunta consecuencias negativas únicamente en caso de no aceptarse la solicitud; mientras que *Fuego...* ofrece un horizonte de lo que ocurre como resultado del acto en tanto que muestra el momento mismo de la unión, cosa que tampoco ocurre en el modo tradicional del tópico. El amor tiene consecuencias positivas y destructivas. El fuego, en este punto, despliega su ambivalencia simbólica: la “amada” es asociada con la luminosidad y el calor que penetran en la oscuridad del invierno pero que terminan incinerando y anulando toda la realidad tras el goce que deja soledad, aunque no por eso lo deseado pierde su valor.

Esta modificación del *carpe diem* ocurre por una ampliación del esquema de invitación que comúnmente le está asignado. El poema, pues, presenta invocación y cumplimiento de lo invocado, lo cual no suele ocurrir en la lírica porque esta adhesión atentaría contra la unidad de la estructura sencilla con que se desarrolla el tópico, y podría implicar un cambio anímico o de perspectiva de la voz. Aunque no emplea el mismo tópico, Virgilio procura una forma relativamente semejante en el canto de Alfesibeo, en la octava égloga de sus *Bucólicas*: el personaje implora por la vuelta de Dafnis y esta ocurre en el verso final (vv. 101-104 y 109):

Fer cineres, Amarylli, foras, riuoque fluenti  
transque caput iace, nec respexeris. His ego Daphnim  
adgrediar; nihil ille deos, nil carmina curat.  
Ducite ab urbe domum, mea carmina, ducite Daphnim.  
[...]  
Parcite, ab urbe uenit, iam parcite, carmina, Daphnis<sup>2</sup>.

(2007: 210 y 2012)

---

<sup>2</sup> En la traducción de Fray Luis de León, los versos citados son los siguientes (vv. 185-192 y 200):

Esta zeniza coje y saca afuera;  
a donde el agua corre ve a lanzalla;  
por las espaldas la echa, y ven ligera;  
no mires, Amarilis, al echalla;  
con esto tentaré aquel alma fiera;  
mas, ¿qué canto o qué dios podrá ablandalla?  
Ve presto, mi conjuro, y la mar passa,  
y vuelve de la villa a Daphni a casa.  
[...]

conjuro, que mi Daphni es vuelto a casa.

(2001: 238)

La realización del deseo es lo que confiere al canto de Alfesibeo la condición de conjuro, condición que presenta interesantes cercanías con *Fuego...*, especialmente en el tono de la voz. En Virgilio, la unidad no se quiebra porque la invocación forma parte de un esquema más complejo; razones mismas por las que tampoco ocurre en el poema de Silva-Santisteban. Su estructura dista de la sencillez del poema de Marvell por otros factores. En principio, invocación y realización se ensamblan con naturalidad porque en ambos se dibuja una sola línea de progresión del anhelo de unión, principio compositivo del poema, línea que traspone y subordina el tópico del *carpe diem*. *Fuego...* recrea el curso del deseo del amado desde las circunstancias y razones de su surgimiento hasta las consecuencias de su cumplimiento. Las imágenes evolucionan en función del progreso del anhelo: la luz del sol que asomaba entre las cortinas se convierte estrofas más adelante:

Cuando descansa ya el sol sobre tu frente  
En la tardanza y premura de las ropas entreabiertas  
Me encuentro absorto entre tus brazos

(2016: 207)

Y las nubes cambian su constitución producto de esa vitalidad que aporta la cercanía de la amada:

(En esta playa de silencio y muerte  
Bajo las nubes sin forma  
Y con sueños que no se despliegan  
[...]  
Las nubes nos cubren con sus alas  
El ardor del amor es más profundo que el fuego del amor

(2016: 206 y 208)

Constatando el principio de unidad y variación que Paz adjudica al poema extenso, este muestra distintas observaciones y preocupaciones que la voz formula a partir de su deseo, y en esto juega un rol fundamental la estrofa temática. El paso de una estrofa a otra plantea la introducción de un tema diferente tratado en su relación con el anhelo: invierno, el cuerpo de la amada, muerte y vejez, el acto, la vida que da el amor. Los temas se alternan, se repiten y se fusionan en el transcurso, hasta que en la estrofa final amor y muerte se descubren abrazados. La progresión se enfatiza en las estrofas por contraste: las dos finales, que contienen el momento de la unión y sus resultados, resaltan por su extensión. La estructura de *Fuego de tu fuego* demuestra la destreza compositiva de Ricardo Silva-Santisteban, quien es capaz de mantener la intensidad en un poema largo con un fuerte carácter apelativo; cabe señalar que en los poemas largos canónicos del s. XX, como serían *The Waste Land*, *Muerte*

*sin fin* (José Gorostiza) o *Piedra de sol* (Octavio Paz), la función apelativa no toma el protagonismo que sí tiene en los versos analizados.

### II.5.5.3. Las formas del Japón

La relación de Ricardo Silva-Santisteban con el Japón y su literatura muestra varios puntos. Aunque no naciera ahí su interés por esta poesía, cabe resaltar su amistad con Javier Sologuren, traductor de *El rumor del origen* (1993), un compendio de acertadas traducciones de distintos textos de la literatura japonesa, estudioso de esa literatura y escritor él mismo de haikus. En 1977, Silva-Santisteban adapta la forma del teatro noh japonés para desarrollar un asunto incaico en *Anco Mayta* (1989). En 1979, publica una versión de *La morada irreal* de Matsuo Basho, narración acompañada de haikus; y ese mismo año viaja a Tokio, donde radica durante cuatro meses por obra de una beca de la oficina cultural del Japón en Perú. Pese a que no tiene un trabajo exclusivamente dedicado a las formas líricas japonesas, escribe el artículo “El trasfondo poético en la narrativa de Kawabata” (1979), producto de la mencionada beca, en el que observa que lo poético en la obra de Kawabata se gesta por “un acercamiento a los paisajes naturales, la iluminación por el choque y fusión de los elementos –al modo del jaiku-[...]” (2004, t. I: 475). Evidencia él mismo una coincidencia entre la sensibilidad poética del haiku y la suya propia: el segundo rasgo que anota corresponde con sus planteamientos y estructuras de la mutación de la materia. Así, en *Terra incognita* habrá una renga, *Cascada de primavera, río de otoño*, y seis haikus en sentido estricto, cuatro en *Ventana de oriente* y dos de “Dos recuerdos”.

A diferencia de otras formas, definir el haiku siempre ha supuesto una mención del autor y su vivencia. Reginald H. Blyth sostiene que en el haiku lo insignificante, al ser captado por el poeta, se vuelve inolvidable y trascendente (1949 t. II: 463). Este expresa la contemplación de un evento sensible, generalmente de la naturaleza, que suscita asombro, sentimientos o reflexiones sencillas. Como el mismo estudioso desarrolla largamente en el primer tomo de su importante estudio titulado *Haiku* (1949), el origen, la escritura y la significación que la experiencia sensible adquiere en esta forma solo pueden comprenderse a partir de una espiritualidad oriental, más precisamente desde el estado mental del Zen (1949 t.1: 162). La organización sonora del haiku es una constante del género: 17 moras se distribuyen en tres versos de 5, 7 y 5 moras, respectivamente. En correspondencia, la materia se ordena en tres partes: “Further, there is a syllogistic nature about the form which gives it the utmost clarity while actually containing no logical elements, often no intellectual connections between the



parts” (Blyth 1949 t.1: 375). El ejemplo más común que se emplea para ilustrar dicha tripartición es un haiku de Matsuo Basho:

El viejo estanque,  
una rana que salta:  
ruido del agua.

(Basho 1979)

La interpretación silogística que ofrece Blyth a la tripartición está presente en estos versos en particular, pero es cuestionable en tanto que no se puede generalizar: no siempre hay una relación de premisas y conclusión ni todas las composiciones alinean siempre tres elementos distintos. Algunas triparticiones son analíticas, profundizan cualidades de una misma imagen:

Pensé estar junto a una anciana,  
sentados y en sollozos,  
contemplando la luna.

(Basho 1979)

Otras son mixtas, presentan dos elementos y profundizan la cualidad de uno:

Cayendo sobre la tierra,  
se vierte agua pura  
de la camelia.

(Basho 1979)

En otras una actitud o emoción del poeta se mezcla con lo apreciado:

A mitad del puente  
no creí lo que veía:  
ascender una rana  
  
¡Hermosa luna,  
cómo padezco  
en la aldea de Sarashima!

(Basho 1979)

La consonancia entre esta poesía y el estilo de Ricardo Silva-Santisteban explica la eficacia en nuestra lengua de su versión de *La morada irreal* (1979), hecha sobre traducciones anglosajonas. En esta obra de Basho, como se observa en las citas anteriores, el poeta ensaya múltiples formas de ordenamiento de la tripartición del haiku. Frente a ellas, los haikus de Silva-Santisteban no son riesgosos en cuanto al metro, pues no se apartan de las cantidades establecidas para las versiones castellanas: 17 sílabas divididas de la misma manera que la original. Tampoco, como se adelantó, el yo lírico abandona la predominancia de la

experiencia sensorial; pero sí contienen ciertas peculiaridades y experimentos que los hacen una materia que se desmarca de los usos originales, lo que sugiere una clara conciencia de dividir lo suyo, a pesar de pertenecer al mismo año de sus versiones de Basho. Se puede decir que, al igual que hace con el teatro noh, Silva-Santisteban adapta el haiku. Uno de estos puntos es el uso de una forma ancestral con la intención de tratar ambiguamente un asunto contemporáneo, como “En un tren subterráneo”; en los versos la circunstancia temporal y la máquina quedan borradas, solo el gesto humano en un enfoque de detalle y en una tripartición analítica tiene protagonismo:

Rostros cansados  
viajando hacia sus casas:  
tiernas miradas.

(2016: 139)

Si bien la impresión visual es parte del juego de fusión del haiku, el impresionismo usual de la forma no llega al límite de la irrealidad, como sucede con la lluvia invertida de “Luna llena”:

Con rumbo al cielo  
hasta a la luna llena  
moja el rocío.

(2016: 140)

En el segundo haiku de “Dos recuerdos”, lo que parece ser una observación natural deviene metáfora del vuelo poético por paralelismo:

El crudo invierno  
Veo plumas volantes  
Llega el poema

(2016: 193)

Pero donde sí se puede afirmar con certeza que, al igual que con el teatro noh, Silva-Santisteban se apropia del haiku es en dos poemas breves previos a 1979: “Tierra” y el primero de *Noche de la materia*. En el poema de *Noche...* la unidad de haiku se extiende y este pasa a formar parte de un juego de fragmentos. El segundo poema de “Tierra” es un haiku tripartito en su forma analítica, pero con medidas silábicas mayores; mientras que el tercero establece una tripartición en la que el primer constituyente no es una imagen ni una palabra gramaticalmente llena en sí misma sino un adverbio modificado: “tan solo”.

Otra forma de ruptura con la tradición se produce en *Río de primavera, cascada de otoño*, una renga. La renga es una forma estrechamente relacionada con el haiku. En ella un grupo

de autores encadenan *tankas*: “El poema clásico japonés (‘tanka’ o ‘waka’) está compuesto de cinco versos divididos en dos estrofas, una de tres líneas y otra de dos: 3/2. La estructura dual del tanka dio origen al ‘renga’, sucesión de tankas escrita generalmente no por un poeta sino por varios [...]” (Paz 2003: 13). Pero la renga de Silva-Santisteban, aunque métricamente correcta, surge alejada de su creación grupal, que se funda en la espiritualidad original, pues esta la escribe sin compañía y lo hace explícito: una sola voz atraviesa los versos sin alternancias de estilo. Esta alteración de su forma de escritura obedece a la necesidad expresiva que el autor enfrenta en ese momento, ya que el poema trata del ciclo de la vida, el tiempo del florecimiento de la “primavera” y el de la caída del “otoño”. De este modo, la renga de Silva-Santisteban es un discurso con continuidad de estilo y que ostenta un efluvio de imágenes más cohesionado que las rengas clásicas.

#### **II.5.5.4. Ricardo Silva-Santisteban conoce a Omar Jayyam**

Ricardo Silva-Santisteban publica en 1995 una traducción de los 178 *Rubaiyat* de Omar Jayyam. Las versiones publicadas fueron parte de un trabajo que él llama “traducción a ciegas”: al no conocer el persa original de los poemas, se sirvió de la traducción literal de la profesora Azade Aalami de Blanc para su versión poética. Esta traducción tuvo una resonancia en la creación poética, la escritura del conjunto *Omar Jayyam conoce los goces y desdichas del amor*. Como confiesa el autor a Darío Oses: “Cuando terminé la traducción de los ‘Rubaiyat’ [...] comencé a escribirlo y lo terminé en dos días. [...] Tomé una pluma y escribí mis propios cuartetos. A veces pienso que fueron escritos por el propio espíritu de Omar Jayyam” (2009: 334). Al igual que Heráclito, para el autor, Omar Jayyam es una de las máscaras que emplea para expresarse. Las aserciones del poeta son en mucho grado ciertas. Es evidente que en cuanto al estilo sus poemas se acercan a los de Jayyam, y se explica por la cercanía temporal entre su trabajo de traductor y la escritura de su obra: se trataba de un estilo automatizado en ese momento.

El rubai, forma persa empleada por Jayyam, en *Terra incognita* sigue la estructura métrica fijada para la tradición española, pero sin la rima: un cuarteto blanco de alejandrinos hemistiquiados. Sin embargo, incluso si sus cuartetos no tuvieran en absoluto sombra de particularidad, el Omar Jayyam que presenta *Terra incognita* se encuentra reducido, su universo temático se merma con la intención de insertarlo en su sistema. El mismo título delata que se desarrolla una visión del amor ya forjada y representativa de su poesía. Otros temas de Jayyam tratados aquí, como la muerte que se aproxima, también son propios del poemario; pero la amada es el elemento que se reitera en todos los poemas del conjunto: los

demás asuntos que Jayyam trataría independientemente se subordinan o matizan con este. De hecho, existe una evidente continuidad cíclica de muerte y renacimiento del amor que engarza el *Omar Jayyam...* al poema inmediatamente anterior, *Fuego de tu fuego*. La organización de los poemas de *Omar Jayyam...* describe un verdadero ciclo poético en el que se gesta progresivamente el encuentro con la amada que, luego de darse, al igual que sucede en *Fuego...*, habrá de abandonar al amado a la vez que llegan el otoño y la destrucción. La construcción del ciclo implica ya una desviación de las intenciones poéticas de Omar Jayyam, pues sus rubais solo forman series temáticas, mientras que Silva-Santisteban forma cadenas de hechos que contemplan relaciones de causa y consecuencia. Por ejemplo, el primer rubai es una síntesis de los temas y el asunto que desarrollarán los demás:

Al llegar el instante de mezclar nuestras copas,  
vendrá luego el amor y los besos ocultos;  
sé feliz con tu vida y colma tus deseos  
que al fin descenderemos al centro de la tierra.

(2016: 211)

En otro ámbito, para una evaluación certera, es necesario observar qué tanto de los materiales de *Omar Jayyam...* pertenecen ya a la poesía anterior de Silva-Santisteban. Por ejemplo, el tomar imágenes de la naturaleza para significar lo humano por medio del paralelismo es una práctica caudalosa en *Terra incognita*, la cual, como se sugirió, es también propia de la poesía antigua de muchos pueblos:

6  
Ciertos dones divinos nos producen perjuicios,  
las hojas de las flores se fueron poco a poco;  
tú has de posarte ahora como polvo olvidado,  
llena entonces la copa y remóntate al cielo.

(2016: 212)

Del mismo modo, hay elementos de la imaginería de Jayyam que aparecen en los rubais de Silva-Santisteban pero que eran ya característicos del segundo: las partes del cuerpo de la amada, el vino. Y otras del repertorio de Silva-Santisteban pero ausentes en los *Rubaiyat*: la “hormiga” y el tan mencionado “otoño”, el cual aparece con toda la significación que tiene en los conjuntos precedentes:

12  
Ha llegado el otoño, ¿quién conoce el mañana?  
Vivir en este mundo siempre trajo congojas;



¿qué pensar, pues, amigo, de la faz de las rosas  
si agotada la vida solo el polvo nos queda?

(2016: 214)



## TERCER CAPÍTULO: LA ELABORACIÓN DE LA SECUENCIA Y LA AUTOBIOGRAFÍA

### III.1. Genética del texto: la linealidad de *Terra incognita*

Detallados los distintos niveles y ritmos en que la variación y la recurrencia se ordenan en el poemario, resulta más evidente que existe una organización según la cual un poema o conjunto continúa una línea del inmediatamente anterior que será continuada en el poema o conjunto siguiente. Esto significa que el orden de aparición de los títulos incluidos en *Terra incognita* responde a algo más que la cronología de su escritura. Es así que se gesta la travesía poética del sujeto lírico. No obstante, esta linealidad no se gesta por el azar. En diversas entrevistas el autor ha señalado que *Terra incognita* se forma por la acumulación progresiva de conjuntos de poemas. Esto se condice con la datación de cada conjunto y su separación gráfica en el índice, práctica que no se ha abandonado desde su primera edición. Pero una indagación de la historia editorial del libro conduce a conclusiones en cierta medida diferentes. Esta describe procesos más complejos que la sola adición, en los que se observa que el poeta comprende su libro como una unidad en expansión y que lo edita según las constantes que planea y con la intención de evidenciar un orden secuencial. Estos procedimientos muestran que, indirectamente, el autor pone en entredicho que sus títulos tengan como única relación la contigüidad temporal. Para cumplir con su propósito, esta sección se vale del análisis comparativo de los estados del libro y de testimonios del autor obtenidos de primera mano, así como de la experiencia de quien esto escribe como asistente editorial en la última versión de *Terra incognita* (2016).

En primera instancia, Silva-Santisteban muestra que el recuento histórico de su producción poética está destinado a agruparse bajo el mismo título. “*Terra incognita*” es el nombre con que el poeta siempre ha reunido sus poemas; de modo que existen cuatro ediciones del poemario: 1975 (Lima, Ediciones de la Clepsidra), 1989 (Lima, Ediciones Mosca Azul), 2001 (Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú) y 2016 (Lima, Alastor Editores), que difieren entre sí por el obvio aumento de textos. Para comprender la permanencia del título, es importante señalar que el autor lo adopta para encabezar la primera publicación en libro de sus poemas. Asimismo, su lugar cuestiona la independencia de los títulos, porque ya en la primera versión se establece como factor de

unificación en tanto que a su sombra se agrupan cinco títulos: *Los deseos oscuros* (1965), *Sucesión* (1965-1967), *Noche de la materia* (1969-1970), *Terra incognita* (1972-1973) y *Homenaje a José María Eguren* (1974). Y, a su vez, también es revelador que el autor no publicara antes de forma independiente títulos del volumen e importancia de *Sucesión* o *Noche de la materia*, en los que incluso se evidencia una evolución del estilo. Tal aplazamiento solo se explica en la consideración del autor de la unidad de los cuatro grupos y en la secuencia que estos abren, y que eventualmente se cierra con el conjunto final de esa edición, línea que se perfeccionará en los cambios de las ediciones posteriores. Así, se dibujan claramente dos líneas complementarias entre los cuatro ciclos: la primera trata del conocimiento progresivo del yo lírico respecto de su realidad; la segunda, el tema del amor y la fecundidad. *Los deseos oscuros* presenta un punto de inicio donde una nueva región se atisba al término de su travesía por la oscuridad; en *Sucesión* el yo lírico contempla las reglas y elementos básicos que constituyen la existencia, y uno de ellos es el cuerpo de la mujer amada, el cual aún no ha poseído; en *Noche de la materia* el yo lírico expande su conocimiento al entrar en verdadero contacto con otro ser por medio de la realización del deseo amoroso planteado en el ciclo anterior; en *Terra incognita*, los temas de la fecundación y la procreación se mezclan con los deseos del viaje.

Es verdad que no todas las publicaciones de creación poética en libro de Ricardo Silva-Santisteban se llaman “Terra incognita”, como ocurre con los siguientes títulos:

- *Sílabas de palabra humana*. Lima, Ediciones Arybaló, 1978.
- *Las acumulaciones del deseo*. Santa Cruz de Tenerife, Poéticas, 1981.
- *La eternidad que nunca acaba*. Lima, Ediciones Caracol, 1985.
- *Río de primavera, cascada de otoño*. Lima, Ediciones Caracol, 1988.
- *Junto a la puerta de fuego*. Trujillo, Municipalidad Provincial de Trujillo / Casa del Artista, 1992.
- *Fuego de tu fuego*. Lima, Ediciones Lienzo, 1994.
- *En el laberinto*. Lima, Jaime Campodónico Editor, 1996.
- *Feu de ton feu / Fuego de tu fuego*. Traducción Nadia Podleskis e ilustraciones de Sylvain Mâlet. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2006.

- *Cuatro poemas secretos*. Lima, Lustra, 2012.

No obstante, a excepción de dos, cada título presenta nuevos poemas que luego serán incluido en la edición siguiente de *Terra incognita*. El autor los publica sueltos conforme escribe cada uno, entre otras razones, por el deseo de dar a conocer su producción, por la obvia dificultad de publicar el mismo compendio con pequeños agregados cada cierto tiempo, especialmente porque trabajó con editoriales que no acostumbraban a publicar textos amplios. Silva-Santisteban observa la necesidad de reeditar *Terra incognita* siempre que el volumen de poemas nuevos es considerable. Por otro lado, no todos los conjuntos se editan solos: *Mutaciones*, *Sílabas de palabra humana*, *Ventana de oriente*, *Ajuste de cuentas*, etc. Asimismo, hay motivos puntuales que explican la publicación independiente de ciertos títulos. Por ejemplo, *Las acumulaciones del deseo* (1981) es un poema largo que Silva-Santisteban entrega por petición a un amigo suyo en España, el mismo que decide, dada la calidad del texto, publicarlo como un pequeño libro en un tiraje verdaderamente corto. La reedición de 2006 de *Fuego de tu fuego* debía publicarse sola debido a la traducción al francés y las ilustraciones, que fueron, en realidad, la razón del libro. Los *Cuatro poemas secretos* (2012) conformaban un libro muy breve en su primer estado transitorio, por lo que en ese momento no hubo necesidad de reeditar todo el compendio. *Junto a la puerta de fuego* (1992) presenta más ciclos poéticos que aquel que le da nombre (escrito entre 1987 y 1988); y que no se titule *Terra incognita* se debe a que no es una edición de la, hasta ese momento, totalidad de la creación del autor: no contiene los primeros siete títulos, sino que comienza con el poema largo *Las acumulaciones del deseo*.

Como se apuntó, *Terra incognita* no se forma por suma mecánica. Se trata de un compendio histórico autoeditado: en su génesis hay supresiones, reconsideraciones de conjuntos anteriores, añadiduras y demás cambios. De manera que hay una estructuración más compleja del compendio como libro orgánico y unitario. El primer indicador de esto es la exclusión absoluta de dos textos escritos por el poeta: “Antigua” y *Anco Mayta*. El primero es un poema largo con el cual ganó los Juegos florales de la Universidad Mayor de San Marcos en 1964 y que se publicó un año después en el sexto número de la revista *Pielago*. Silva-Santisteban lo excluye por razones de incompatibilidad estilística. El segundo, una pieza dramática de 1989 (Lima, Ediciones Pedernal) que adapta al tema incaico las formas del teatro noh japonés y, pese a las sugerencias de los editores de 2016,



nunca forma parte de *Terra incognita* por causa de su carácter predominantemente dramático que quebraría la unidad del libro trabada en la enunciación lírica.

Para observar mejor las relecturas y cambios que el poeta opera en la formación de *Terra incognita*, es necesario dividir la línea temporal de producción de Silva-Santisteban en cuatro tramos:

- 1965-1975: de la escritura de *Los deseos oscuros* a la publicación del primer *Terra incognita*, aunque el último conjunto homónimo se escribe hasta 1973. El poema “Antigua” es excluido y nunca más vuelve a reeditarse.
- 1975-1989: de la escritura de *El fuego del origen* a la publicación de la segunda edición de *Terra incognita*. Escribe “Poiesis”, cuya primera aparición en libro es en *Sílabas de palabra humana* (1978), dentro del conjunto homónimo, y lo constituye en epígrafe del poemario de 1989, junto con un “Poiesis II” como epílogo. En la edición de 1989, hay otros cambios importantes en la colección *Sílabas de palabra humana*: elimina los poemas “Legado”, “El vuelo” y “Lectura del periódico”. El poema final de *Fuego del origen*, “Crónica”, es movido al inicio en reemplazo de “Génesis”, y en su lugar se coloca un “Romance”. De *Sucesión*, suprime el primer poema de la sección “Aire”, “Piensa que lo vivido...”. Elimina el primer poema de *Noche de la materia*, “El amado frente al mar”. Hace importantes cambios a la estructura del conjunto *Terra incognita*: dos poemas que formaban parte del *Homenaje a José María Eguren* de 1975 pasan a formar parte de este conjunto, el cual es dividido en tres secciones. *Homenaje a José María Eguren* se reduce al poema “19 de abril de 1942”. Agrega dos poemas a *Mutaciones*: “Paisaje de Wang Shi-chang” y “Las musas inquietantes de Giorgio Chirico”.
- 1993-2001: de la escritura de *Fuego de tu fuego* a la publicación del tercer *Terra incognita*. Se excluye *Anco Mayta*. Se suprime el conjunto *El fuego del origen*. Suprime los poemas “Paisaje de Wang Shi-chang” y “Las musas inquietantes de Giorgio Chirico” de *Mutaciones*. Agrega los poemas “Luna llena” y “El peregrino” a *Ventana de oriente*. El poema “Manuscrito encontrado en una botella” que abría *Junto a la puerta de fuego* es reubicado como una “Coda” al final del conjunto *Terra incognita*. Asimismo, en *Junto a la puerta de fuego* añade

dos poemas, “Destino” y “Al caer la noche”, y cambia de lugar el poema “Junto a la puerta de fuego”, colocándolo al final.

- 2001-2016: de la escritura de los *Nueve poemas secretos* a la publicación del último *Terra incognita*. Elimina el “Homenaje a José María Eguren”. Reestructura *Ventana de oriente*: los cinco poemas de la edición anterior se dividen en tres partes: “Tokio, día de otoño de 1979”, “Tokio, llegada del invierno 1979” y “Al cumplir los treinta y ocho años”. Los *Cuatro poemas secretos* de 2012 se amplían a nueve; el que cerraba el conjunto, “Cabo”, es retitulado como “Poiesis IV”, separado de los *Nueve poemas secretos* y colocado como cierre de todo el libro.

Como se afirmó, la razón de estos cambios no es otra que la coherencia del libro. Por ejemplo, se puede observar cómo el sistema de “Poiesis”, tan principal, se forma en gran medida por reacomodos. Por su parte, la supresión absoluta del título *Fuego del origen*, ciclo poético compuesto de siete textos, ilustra el modo de proceder del poeta. Fuego del origen no podía pertenecer al sistema de *Terra incognita* por distintas razones. Como sostiene Ricardo Silva-Santisteban, se trata de un libro no autobiográfico (Oses 2009: 333); en él, quien habla es un cronista y trata de distintos instantes de la prehistoria peruana. En sí mismo, los motivos precolombinos e históricos, y la forma de abordarlos, no se engarzan con los entornos temáticos propios del libro, que marcan resonancia entre los demás títulos. Por ejemplo, algunos poemas del ciclo tienen un claro tono himnico y religioso que no es propio del resto de títulos del libro, en el que, de hecho, la dimensión propiamente divina es casi nula. En la misma línea, por causa de su regionalismo de los temas, el impulso universal que caracteriza la voz de *Terra incognita* se ve mermado. Además, se trata de un ciclo paralelo a la secuencia del descubrimiento, la travesía y la procreación: su ubicación entre las colecciones *Terra incognita* y *Sílabas de palabra humana* entorpecía el claro flujo del motivo de la creación tras el acto amoroso que se forma entre los demás títulos. Por último, una de las razones más fuertes para su desaparición que atenta contra la unidad estilística del libro. En principio, se puede decir que en este ciclo la “máscara” se adopta a tal punto que la voz única de *Terra incognita*, su lenguaje y forma de percepción, se ve completamente desplazada. Así, por ejemplo, como se mencionó, los poemas tienen un fuerte tono himnico:

¿cómo verte

resplandor

luz invisible?

ante ti me humillo

mírame

tenga yo la fuerza de los ríos                      y te cante

tenga yo la armonía de los pájaros              y te cante

hiéndase el agua                      rómpase mi garganta

regocíjate

poderoso

inundémonos

callemos                      callemos

(1989: 78)

Asimismo, en la cita es obvia la exploración de los espacios de la página con fines sonoros: en relación con el tema de Uiracocha, el poeta propicia por medio de los silencios una voz imponente y resonante. Esta distribución aparece en algunos pocos poemas del libro, con cierta recurrencia en *Noche de la materia*, pero jamás se emplea como principio constitutivo de la composición. En concordancia con este efecto, el discurso fluido que caracteriza la poesía de Silva-Santisteban desde *Los deseos oscuros* hasta *Nueve poemas secretos*, cede paso a una sintaxis de estructuras independientes y breves. Por último, en la línea de la personalidad del cronista, el texto final es un “Romance” octosílabo, cuando toda la demás poesía de Silva-Santisteban se caracteriza por evitar los esquemas formales más acostumbrados. Esta última razón también explica que el autor descarte el poema “Posesión” de *Sílabas de palabra humana* en la edición de 1989, pues este era un soneto endecasílabo y rimado, distribuido al modo inglés.

También son reveladores los cambios operados sobre el conjunto *Mutaciones*. La edición de 1989 agrega dos poemas al conjunto original, cuya forma habrá de volver en la edición de 2001. La razón es que el planteamiento de las éfrasis de “‘Paisaje’ de Wang Shichang” y “‘Las musas inquietantes’ de Giorgio Chirico” dista tremendamente de la forma de los tres poemas conservados. El elemento unificador e innovador de las éfrasis de *Mutaciones* es la importante presencia del yo lírico dentro del cuadro representado, sobre la cual se abundará en un apartado posterior. En ellas, la perspectiva del hablante domina y transfigura la obra representada, al punto que su persona se hace presente dentro del cuadro por medio de la imagen del “ojo”, la cual se encuentra en “‘Cipreses’ de Van Gogh”, “‘Noche estrellada’ de Van Gogh” y “‘Waman wasi’ de Fernando de Szyslo”:

un ojo observa desde el nudo de su génesis  
en la sonoridad y apertura del vacío  
flotantes dientes y cabezas  
[...]

(“Waman wasi’...”, 2016: 135)

Esto no ocurre en “Paisaje’...”, en el que el hablante lírico tiene una clara posición de observador externo, y que, a diferencia de las demás écfrasis, presenta un desarrollo nada subjetivo y, de hecho, mucho más expositivo de lo que se acostumbra en la poesía de Silva-Santisteban:

Para fijar la atención en ciertos detalles de la seda,  
los pintores chinos escondían  
su arte entre brumas y sueños.  
Así lo entendía Wang Shi-chang  
quien, entre brumas y rocas,  
nos muestra una pareja, un hombre y un muchacho,  
que contemplan un árbol colgando hacia el abismo.  
[...]

(1989: 87)

Otra diferencia estilística se observa en el uso de signos de puntuación, ausente en los otros poemas del conjunto. En “Las musas inquietantes’...” tampoco ocurre la fusión hablante-obra que en las otras composiciones, y, así mismo, otro contraste se produce en su discurso interrogativo, en el que no presenta la seguridad sobre la realidad que sí en “Cipreses’...” o “Waman wasi’...”. Por los detalles expuestos, el poeta consideró necesaria su eliminación en pro de la coherencia del conjunto.

### **III.2. Lo autobiográfico y su elaboración**

Son dos los ejes en torno de los cuales Ricardo Silva-Santisteban define su producción poética: estructura unitaria y naturaleza autobiográfica de la materia. Al describir su proceso creativo sostiene que sus poemas se constituyen de distintos puntos de su vida que él tiene presentes o que evoca (Sotomayor 2006), y que dichas vivencias se manifiestan a modo de inspiración (Zavaleta). Según estas consideraciones, la unidad del libro es un reflejo natural de la unidad de la fuente de que se nutre. Bajo esas circunstancias, incompleto sería un estudio sobre la poesía de Silva-Santisteban que no indagara por la realización textual de tales postulados del autor. El siguiente apartado se dedica a investigar en qué medida y de qué modos *Terra incognita* se configura como un libro autobiográfico. En el capítulo anterior se atisban ya algunos conceptos básicos al



respecto. Por ejemplo, cierto es que los sentimientos y vivencias humanas se encuentran tematizadas en el libro. Además, la relación vida-poesía forma parte de los planteamientos básicos de la estructura y concepción de la poesía de *Terra incognita*. En consonancia con esa relación, el poemario se plantea una estructura lineal ya elucidada, la cual produce un yo lírico unitario, coherente en cuanto a su configuración del mundo, cuya existencia se plantea desde el primer “Poiesis” y es continuada hasta “Poiesis IV”.

La creación de un enunciante único que trata de sus propios sentimientos y experiencias es el primer giro estructural que, salvando obvias distancias, se acerca a la figura del narrador autobiográfico clásico. Con esta figura el poeta no solo brinda unidad, sino que es la respuesta textual a la idea de él mismo como hablante real de todos los poemas. Sin embargo, para sostener que *Terra incognita* es un libro autobiográfico es menester que otros elementos intervengan en su producción. Cuando Benjamin Harshaw estudia el carácter “fictivo” de los textos literarios, establece que la literatura es ficción porque se define como el texto capaz de construir un propio campo de referencia interno autosuficiente. Pero estos campos de referencia se pueden construir también con referencias de campos externos, es decir, “hechos y datos reales”. De este modo, ciertas formas se definen por la cantidad de referencias de campos externos y la función que cumplen dentro del campo interno. La novela histórica y la autobiografía son formas textuales en las que las referencias externas cumplen un papel más evidente (1997: 130-137). Dichas referencias externas, autobiográficas, existen y se concretan de distintas maneras en *Terra incognita*, diseñando una referencialidad peculiar y distinta de otros casos. Así pues, existen tres clases de referencias respecto del tipo de información que aportan: referencias temporales, espaciales y de sucesos concretos. Un segundo criterio de clasificación surge en torno de la inmanencia de las referencias. Las primeras son aquellas que se ubican dentro del texto poético, es decir, que forman parte de los versos; las segundas, aquellas que forman parte de los títulos y dedicatorias de los poemas particulares; y el tercer grupo está constituido por las referencias que encabezan los conjuntos.

Las referencias espaciales son menos en comparación con las otras. En ellas, se indican, con diferentes grados de exactitud, espacios en los que se sabe estuvo el poeta. Así, *Ventana de oriente* menciona la ciudad de Tokio en los títulos de los haikus, y el barrio de Ropongi en el epígrafe de “Al cumplir los treinta y ocho años”; la indicación dentro de *Fragmentos del tiempo soñado* de Chosica y el malecón, lugares donde Silva-

Santisteban vivió; en “Paseo por la playa”, de *Sílabas de palabra humana*, describe una playa a la que fue con sus hijos, pero no la nombra; y, por último, en “Pluma y rosa” y “Balada”, la huaca y el camino hacia, ella en los que solía jugar de niño con su hermano. Sin embargo, como se puede comprobar en los pocos casos de referencias espaciales, estas no ocurren independientes de las referencias a sucesos; de hecho las primeras se subordinan a modo de circunstancias de las segundas. Las referencias de eventos se presentan en una cantidad un tanto mayor en el poemario; por medio de ellas el poeta indica con distintos grado de exactitud a personas, hechos o situaciones concretas de su vida real. Algunos de ellos apuntan hechos puntuales; ese es el caso especial de los poemas en los que la voz describe su impresión frente a obras de arte: los tres de *Sucesión* y “Marquesa Balbi de Anton Van Dyck”. Otros, en cambio, en primera instancia recrean situaciones concretas y puntuales pero en el fondo desarrollan realidades continuas en la existencia del autor y esenciales para la existencia humana. Es el caso de la mención del trabajo en “Destino” y de la creación poética en las artes poéticas estudiadas. También su familia es sujeto de referencias en la mención de los hijos en “Aprensión”, “Paseo por la playa” y “Sueño de una noche de verano”; de la abuela dentro de *Fragmentos del tiempo soñado* y “Canto de experiencia”; y de su esposa en la dedicatoria de “Fuego”. Cabe agregar que, como se evidencia en un apartado del capítulo anterior, la persona de la amada adquiere un perfil medianamente nítido en el libro, y, por medio de la dedicatoria en el primero de todos los poemas eróticos de *Terra incognita*, se establece como una referencia constante a la señora Carmen Sebastiani.

Pese a que existen algunas excepciones, como el título del poema “Al cumplir los treinta y ocho años” y la mención inmanente de cantidades de años exactas en “Canto de experiencia”, “Destino” y “Marquesa Balbi de Anton Van Dyck”, las referencias temporales se hallan casi absolutamente en las fechas que acompañan los nombres de los conjuntos en los índices de todas las ediciones de *Terra incognita*. Se trata, por su ubicación, de las referencias más alejadas de los textos poéticos en sí. Cabe observar que las indicaciones del tiempo externo son mucho más puntuales, en tanto que las demás desarrollan indirectamente realidades más bien continuas y transversales. Como se anotó, el autor muestra un claro afán de secuencialidad al establecer progresiones lineales entre los conjuntos de poemas, linealidad que se ve reforzada por la datación. Resalta que un título sucede a otro en cuanto al tema y en cuanto a la fecha de su composición. Esta es una de las indicaciones más claras sobre la equivalencia entre obra y vida, pues en ambas

los años se acumulan y el yo lírico del libro acumula experiencias y amplía su periplo interior.

Por otro lado, en ciertos casos las referencias temporales tienen una función agregada cuando se consideran en relación con otras. Así, complementan la correspondencia entre la realidad externa y las referencias de sucesos. Como resultado, el dato autobiográfico es más concreto y veraz en ciertos poemas. En “Al cumplir los treinta y ocho años”, la fecha del conjunto *Ventana de oriente* (1979) plantea una inmediatez entre lo manifestado por el poema y la vida real del autor al momento de su escritura, tomando como punto la edad que indica el título, ya que este nació en 1941. En general, *Ventana de oriente* se presenta con un tono vivencial, dado que a la temática de experiencias concretas de los haikus se suma la precisión geográfica de la ciudad y la datación del conjunto también patente en los títulos de los poemas, “Tokio, día de otoño de 1979” y “Tokio, llegada del invierno de 1979”. Y es que, como se afirmó en el capítulo anterior, es durante el año presentado en los títulos que el poeta debe viajar a Tokio por una beca. Otro tanto ocurre en “Destino”, aunque de manera aproximada, ya que el yo lírico señala en una pregunta retórica la edad de 50 años, una cantidad redondeada de los 47 que en la realidad tendría el autor al escribirlo (1988); asimismo, la referencia de la labor docente se halla en un conjunto adscrito explícitamente a una fecha en la que en la realidad el autor se desempeñaba ya como profesor universitario. El fenómeno se repite en los demás poemas que cuentan con referencias espaciales o de sucesos.

### III.2.1. La vida como material poético

Pero a pesar de la presencia de referencias autobiográficas, *Terra incognita* no tiene un significado individualista ni es Ricardo Silva-Santisteban un poeta que considere que un dato vale como material poético tan solo por ser autobiográfico. Prueba suficiente es la efectividad comunicativa de sus poemas: cómo el lector puede comprenderlos y sentirse conmovido frente a ellos, capaz de reconocer algo de sí tras la referencia privada. Como toda la materia en él contenida, las referencias autobiográficas de este libro mutan en significantes universales al igual que todos los otros signos. El camino a lo universal es intencional y se observa en el adelgazamiento de aquello autobiográfico que resulta más puramente privado. Así, las referencias de fechas exactas o muy precisas prácticamente nunca son inmanentes; no forman parte del mismo texto, sino de los índices. Incluso en el caso del haiku “En un tren subterráneo”, los versos tienen un sentido que no necesita de la circunstancia real mencionada en el título para ser comprendida, puesto que el

núcleo, la emoción de la “ternura”, es un afecto humano no subordinado a esta. Por su parte, las referencias autobiográficas inmanentes, casi todas de personas y hechos, son menciones de la vivencia personal de asuntos universales como la paternidad, el amor, el trabajo, la familia, los recuerdos. Todos ellos, además, temas con un amplio desarrollo en las tradiciones literarias de todos los tiempos, como la reflexión por el trabajo poético.

En el mismo análisis, Benjamin Harshaw trata de la función que las referencias externas cumplen en un campo de referencia interno literario y concluye: “A pesar de depender fuertemente del mundo externo, de imitarlo o de servirse de sus referentes, el texto literario selecciona elementos y reorganiza sus jerarquías mientras va creando su propio Campo autónomo” (1997: 137). Asimismo, establece una diferencia entre la autobiografía literaria y la autobiografía no literaria; y es que “[n]o se trata tanto de la proporción de veracidad demostrable sino más bien de que las primeras establecen su propio CRI [campo de referencia interno] mientras que las segundas pretenden describir el mundo ‘real’” (1997: 137-138). Es esto justamente lo que ocurre en el poemario. Haciendo una consideración total del libro, se observa que las referencias autobiográficas son reducidas en cantidad y en cuanto a su relación con el resto de dimensiones de *Terra incognita*. A saber: es imposible adscribir todo el despliegue imaginativo de espacios y seres incluso imposibles de su realidad poética a la realidad real del poeta. La tierra incógnita excede en muchos sentidos los fragmentos del mundo real referido, y antes bien las referencias al segundo se inscriben como parte de ese universo ficticio mucho más amplio y dinámico. Así ocurre con la huaca de su infancia en “Pluma y rosa”, la cual es descolocada del tiempo y las contigüidades que podrían trabar una vivencia más exacta, deja de ser la huaca de San Miguel para liberar sin interferencia su sentido de lugar de muerte, en una cadena de imágenes que realza dicha carga semántica:

noche con cerrazón y llanto y nos dolía porque esperábamos una ascensión  
más trémula y delicada que aquella de la comarca del delfín desterrado y su  
desesperación convergía más sutil aún y más cerrada quizá pero todo no era  
sino sandeces volvíamos al camino polvoriento de la huaca ahora destruida  
perros y oh desgracia colmilludos canes y el ser ascendía con sus alas  
desplegadas y aleteantes

(2016: 102)

Bajo la misma directriz todas las referencias de eventos concretos son desdibujadas como si fueran asomos o recuerdos fugaces, reducidas a palabras: los hijos de “Sueño de una noche de verano” juegan pero no se sabe cuándo o dónde o a qué, el juego deja de ser un



evento de la realidad y pasa a ser un símbolo de la vitalidad contenida en la infancia producto del amor erótico. En el mismo sentido, las secuencias que describe la relación intertextual no toman como modelo la linealidad cronológica, como suele suceder en las autobiografías, sino que tiene su propio orden en el que una referencia a su esposa, “Fuego”, es anterior a la imagen de la niñez, *Fragmentos del tiempo soñado*. La forma que usa Silva-Santisteban para insertar estas referencias dentro del sistema de *Terra incognita* es igual que la empleada en la poesía de Omar Jayyam: como se observó someramente en el capítulo anterior, las referencias se inscriben dentro de las líneas temáticas principales sobre las que se construye la linealidad del poemario. Como apunta Harshaw, la ficción no es necesariamente obra pura de invención, esta no se opone a los “hechos” (1997: 137). En ese sentido, *Terra incognita* es, como afirma su autor, un poemario autobiográfico pero no porque su universo sea una pretensión de describir la realidad vivida por el autor, sino porque en muchos puntos es evidente que los hechos ocurridos son material que forma parte de una estructura superior que crea otra realidad de ficción.

Se sostiene constantemente la idea de que una obra de arte consiste en una modificación de la realidad. Esto no es del todo acertado; o es una verdad que necesita aclaraciones. En cierto sentido la realidad es modificada por el artista: este toma de aquella los materiales con los que habrá de construir su obra: el escultor escogerá el mármol o la madera; el pintor, los colores y la textura del lienzo; el músico, los sonidos. No obstante, el producto resultante de la transformación de dichos materiales reales nunca es una realidad de la misma naturaleza que aquella de donde se parte: el mármol es modificado de manera que deja su existencia original para constituirse en un objeto diferente; del mismo modo, “Le Chant des Oiseaux” de Clément Janequin no es en sí mismo el canto de las aves, aunque remite a este. Como señala el compositor Igor Stravinsky, la obra de arte no calca la realidad por mucho que tome y remita a elementos en ella existentes; ello se debe a que el artista somete sus materiales a una organización existente solo a partir de la creación de la obra; por más que la referida composición de Janequin tenga como intención recordar el canto de las aves, la disposición de las voces es imposible en una situación natural, y es ocasionada únicamente por una mente ordenadora.

En literatura esto tiene resonancias importantes y pocas veces comprendidas: la realidad resultante, la existencia producida y sus reglas, es más que una modificación de la realidad natural, es una realidad paralela, ficticia. La dificultad surge en el hecho de que el lenguaje

es, en comparación con el mármol y el color, una herramienta cotidiana que se emplea para referir a la realidad natural; y, además, al debate han concurrido aquellos movimientos artísticos que se plantean como fin estético un acercamiento de la literatura hacia la realidad circundante. Sin embargo, incluso en las descripciones de las novelas realistas de los siglos XIX y XX, los espacios, sucesos y personajes tienen cualidades y se mueven según reglas distintas de las de la realidad: las oposiciones y demás relaciones creadas existen por motivos de estructuración artística, por buscar una unidad efectiva; de la misma forma en que en un cuento de Poe un edificio puede dar cuenta de la cualidad moral de su dueño, forjando un nexo que solo existe en el relato. La narración realista toma mucho de los movimientos e imágenes del mundo real, para dar la impresión de este.

De la misma forma, hay poetas cuyo fin compositivo es establecer la impresión de una situación cotidiana y real para luego deformarla; y en esa mutación establecen el efecto estético del texto. Así sucede en *Aurélia ou le Rêve et la Vie*, de Gérard de Nerval, donde las normas del mundo planteado en la novela se modifican conforme la vigilia y la locura del protagonista se mezclan progresivamente: no solo tiempo y espacio, que parecían fluir con la naturalidad de los nuestros, se funden, sino que la materia adopta una inestabilidad que la obliga a cambiar constantemente de forma y reglas. Se podría alegar que numerosos poemas hacen referencia de una circunstancia real reconocible que es modificada de distintas formas: en “The Love Song of J. Alfred Prufrock”, T. S. Eliot plantea una reunión social un tanto enrarecida a partir de su reflexión. Pero la peculiaridad de la técnica de mutación de la “realidad” que es menester estudiar reside en el énfasis que la estructura pone en el movimiento de la transformación: el poema necesariamente debe mostrar la distancia y la transición entre un estado inicial y su resultado ulterior.

Ricardo Silva-Santisteban emplea dicha técnica en su poesía: una situación completamente cotidiana y posible es transfigurada según la percepción del yo lírico, en consonancia con el sentimiento que en él despierta el suceso. Sin embargo, la mutación de esta poesía tiene la clara intención de tornar el evento primario en símbolo de algo que trasciende su materia y existencia llana. Ejemplo de esto es “Dolores del goce”, *Silabas de palabra humana*:

Cómo me oprime el sexo con su peso  
cuando vacilan sin rumbo las estrellas;  
todo anuncia esta noche la derrota  
por no haber podido recoger los frutos

que temblaban maduros en verano.  
Haz que broten, amada, entre nosotros,  
los suaves pimpollos de las rosas  
para ornar con guirnaldas de estas flores  
tu cuello y pechos rendidos a mis labios;  
haz que vuelva, de donde ningún sueño retorna,  
para que, cuando tu cuerpo tome,  
te bañe mi purísimo deseo  
y juntos encendamos, gozando de sus llamas,  
la inextinguible antorcha del amor.

(2016: 125)

El acto amatorio se presenta por medio de una sensación táctil exacta y reconocible, pero ya sus circunstancias sugieren que el movimiento tiene implicancias que exceden su naturaleza: en él son importantes las estrellas. En una segunda instancia, los elementos de la naturaleza trasladan las partes del cuerpo (“los frutos / que temblaban”) hasta que la amada deviene entidad que florece (“Haz que broten... / los suaves pimpollos de las rosas”). Finalmente, en una tercera etapa, del movimiento de los amantes fluyen las pasiones primeras: el deseo y el fuego eterno del amor. La transformación es clara: lo puramente físico pasa a ser vida vegetal y luego sentimiento puro.

El procedimiento es importante por su presencia en la obra poética de Silva-Santisteban y porque, además, esta admite una dimensión autobiográfica. Cabe aquí una pausa para discutir el valor artístico de lo personal de un autor, lo cual permitirá comprender la función axial que la técnica en cuestión adquiere: es inherente al arte la universalidad, pues para que exista efecto estético, y, por tanto obra, este debe transmitir, ser “entendido”, aunque no necesariamente al nivel lógico o referencial, como sucede con la experiencia de la música o la danza. La poesía lírica es expresiva porque su recitación es capaz de generar una emotividad humana común. Esto no impide que existan elementos en el poema con un significado referencial personal: como observan Wellek y Warren hay poetas que emplean un tipo de “símbolo privado” cuyo plano conceptual queda oculto en una primera experiencia de la obra y que solo se puede dilucidar mediante un trabajo casi criptográfico (1966: 226). Por ejemplo, san Juan de la Cruz ofrece lecturas coherentes de sus poemas que necesitan de la explicación de todo un sistema conceptual privado que sostiene su modo de entender sus propias imágenes; pero a pesar de que no todos los lectores reconocen en la “escala” de la “Noche oscura” un referente a la teoría mística, y que conocer esa simbología enriquece la lectura, la imagen funciona y significa

independientemente para el público inadvertido como parte de un complejo mayor de figuras.

Lo personal en poesía, sea que se trace en la peculiaridad del estilo o incluyendo una vivencia real en el poema, solo es eficaz si se trueca en signo de un sentir del que todos los hombres participan. La obra de Silva-Santisteban, como se observa en apartados anteriores, recoge versos en los que se inmiscuyen eventos y reflexiones que refieren a momentos de su vida; no obstante, esta materia se transforma hasta hacerse análoga del drama de la existencia del hombre y del ritmo de la vida cósmica. Así, en “Destino”, el yo lírico delinea en primera persona y con una estructura discursiva coloquial una situación cómodamente circunstanciada y explicada como cotidiana en la que un profesor, como es en la vida real Ricardo Silva-Santisteban, llena los formularios habituales y piensa sobre su vida; pero es a partir del acto reflexivo que el suceso exacto se desdibuja en figuración de la fugacidad de una vida insatisfecha:

Hoy día 4 de marzo  
Cercano de los cincuenta años de mi edad  
Yo un pobre profesor y alumno todavía  
Equilibrando aquí mis ganancias y mis pérdidas  
Pero amontonando más las pérdidas  
(Lo que más gané en los bordes de mi vida)  
Esperando con ansias la llamada del destino  
Que ha de ser -no lo dudo- la muerte  
Sorprendiéndome de estar vivo todavía  
Cuando otros de más valía ya se fueron  
Completo estos horribles formularios  
Cuando señalan las campanas el fin de la jornada  
Nos alejamos entonces de los padres  
Acercándonos al abismo impenetrable  
¿Son muchos cincuenta años?  
El Tiempo ha soltado sus amarras y nada lo detiene  
¿Son muchas novecientas horas  
En el furor del egoísmo?  
Recoger un poco de hierba  
Apagar un crepúsculo y quebrar su horizonte  
Discurrir tembloroso en el sonido  
La dicha se paga con esfuerzo  
Los errores con un simple recuerdo  
Dame tus manos  
Hechiza la suerte  
Arroja estos años que son solo polvo  
En el manto de la tierra

(2016: 191-192)



Llama la atención sobre la técnica en dicho poema el repentino abandono de los detalles de las circunstancias precisas y concretas por las imágenes plásticas que expresan la angustia de la vida, tocando abstracciones como el tiempo y la muerte: el cambio del evento personal al desarrollo del *tempus fugit* se da de pronto en el v. 13, donde interviene la imagen del alejamiento de los padres que resulta incongruente frente a lo anterior, pero el paso ocurre con fluidez gracias al “entonces” consecutivo que resalta un nexo causal indirecto, el cual se funda en lo afectivo más que en lo conceptual. El planeado realce de dicho nexo es lo que produce la naturalidad de la mutación del evento personal en realidad humana. Otro tanto ocurre en “Al cumplir treinta y ocho años”, poema fechado en 1979, año en el que el autor cumple 38:

(En un jardín en Roppongi)

Solitario vierto el licor en un cristal transparente.  
Nada puede ya turbar este sereno día de otoño  
sino el vuelo intermitente de los pájaros  
y el relampagueo de las coloraciones de los árboles.  
Los anhelos del hombre cumplen aquí su cometido:  
hechizo y tiempo dilatándose,  
el color de la bebida mezclado con la luz del ocaso,  
en la armonía y triunfo de los sentidos  
me ha vencido su delicia.

(2016: 141)

La vivencia se hace materia del poema: el subtítulo indica incluso un espacio que bien pudiera ser el lugar donde el autor se detuvo a componer; y los primeros dos versos retratan una escena nada anormal. Pero, como es constante en esta poesía, la realidad del poema comienza a alejarse de la nuestra a partir de las manifestaciones naturales; pues en el v. 4 se hace presente la naturaleza y su potencia turbadora, la cual se expresa en esos árboles que se figuran como tormentas relampagueantes. Es importante notar que Silva-Santisteban tiende a establecer un flujo en la mutación, una continuidad concreta entre la realidad primaria y la resultante que impida cortes abruptos. Por este motivo, “Al cumplir treinta y ocho años” muestra coincidencia espacial donde se aúnan los cambios, pues el brindis ocurre donde los árboles relampaguean, y la deixis del “aquí” mezcla tiempo y espacio para hacer del jardín y el cumpleaños una dimensión en la que el hombre, ya no una sola persona, contempla el movimiento de la vida; respecto de esta trascendencia del evento personal, resulta tremendamente expresiva la imagen donde el color del licor se confunde con los tonos del ocaso: el cumpleaños significado por metonimia en la bebida es, a su vez, signo de un apagamiento que ya se contempla.

Otro de los elementos que sustenta el carácter autobiográfico de la obra de Silva-Santisteban es el motivo de la paternidad. Pero este no se desarrolla de forma anecdótica, sino que la paternidad del yo lírico es la realización de la existencia humana y la fecundidad de la naturaleza. “Sueño de una tarde de verano” es el nítido ejemplo de cómo el yo lírico observa en el cotidiano juego con sus hijos el eco de los orígenes de la vida: la fecundidad se halla no solo en la reproducción sino en los gestos amorosos hacia la descendencia. El traslado de la situación del juego hacia la reflexión sobre el origen se marca por medio de una progresión *in crescendo* en la que el calor circunstancial del verano es el signo antepuesto del fuego primario:

Cojo mis sienes  
y me atraviesa un pensamiento  
al jugar con mis hijos  
en el centro del estío.

La memoria de la especie se me agolpa  
solo percibo leves destellos:  
sabemos que el origen estuvo en el fuego  
del fin solo sabemos que habrá de ser de fuego.

(2016: 131)

La naturalidad con que ocurre la transformación de la referencia real en esta poesía arroja importantes luces sobre la construcción del yo lírico de Silva-Santisteban. La intensidad emotiva se halla en ese flujo de la mutación con que la realidad se desdibuja y replantea sin tensiones de oposición pues, como se observa en los poemas analizados, la materia es lábil y cede. Este fenómeno ocurre gracias a que el yo lírico se instituye como una voz imponente sobre el mundo que produce: en estos versos las cosas no necesariamente cambian por sí mismas; la voz interviene en este cambio de distintos modos, y muestra que la realidad llana se reconfigura bajo su propia perspectiva.

Como se estudió en el capítulo anterior, esta forma sensorial e impresiva de “conocer” el mundo, transforma lo captado de una suerte de impresionismo y por la capacidad de hiperrelacionalidad. Al respecto, existen cuatro poemas escritos por Ricardo Silva-Santisteban que llaman la atención cuando se indaga por la técnica de la mutación. Curiosa y no casualmente, tres de estos constituyen todo un conjunto titulado *Mutaciones* (1979), los cuales muestran claras coincidencias con el cuarto, escrito 17 años después. El interés para el estudio de la técnica concerniente está en la condición de écfrasis de estos poemas. En teoría literaria, se considera écfrasis al poema o fragmento que busca

describir, o imitar, una obra de arte plástico, sea pintura, dibujo o escultura (Krieger 2000: 141). En Silva-Santisteban, las écfrasis llevan por título los nombres de las obras sobre las que tratan, por lo que un análisis de sus versos arrojaría luces más certeras sobre cómo es que la realidad real se vuelve material de construcción de la nueva realidad lírica. Baste para describir la estructura de la écfrasis de Silva-Santisteban y sus distintos modos de realización el estudio de tres poemas, “Noche estrellada de Van Gogh”, “Cipreses de Van Gogh” y “Marquesa Balbi de Anton Van Dyck”:

envuelta en mares de azules y amarillos  
oprimiendo la villa con su peso de estrellas  
el ojo nervioso  
vibra con un viento de infinito  
y la vastedad marina de los sueños

(“Noche estrellada...”, 2016: 133)

la fuerza del cerebro  
y la destreza del ojo  
hurgan en la armonía  
en los destellos del sol

acariciantes del cuerno de la luna  
todo se concentra en el verde ensortijado  
ascendiendo hacia los cielos  
pues Vincent sabía que al comprimir la fuerza  
en tan sólo un punto súbito y escondido  
el cuadro revelaría la razón de la vida

(“Cipreses...”, 2016: 134)

Treinta años y te encuentras intacta  
Salvada del hálito del tiempo y de la sombra  
Soy parte de esta historia  
Del sudor y del cansancio  
De andar entre vidrios rotos y basura  
De navegar por sucias aguas  
De hundirme en corrientes que se dirigen hacia ningún sitio  
Del arrastre que provoca tu mirada  
Flotas en el tiempo inmortal y sagrada  
Con la serena viveza de tus ojos  
Con tus manos sedeñas testigos del amor  
Los temblores del cuerpo y las ansias del alma  
Se ocultan bajo tu negro ropaje colmado de destellos  
Cuanto fluye de tus ojos y tus manos  
Solo es preciso contemplarlo  
Como lo hago ahora por la vez última  
Con el último destello del día y de mi vida

(“Marquesa...”, 2016: 222)

En comparación con otras dinámicas de representación más desarrolladas y exactas, las écfrasis de Silva-Santisteban no trabajan descripciones objetivamente precisas: las figuras de los cuadros originales se hallan reducidas en sus poemas. Así, por ejemplo, la imagen de la *Marquesa Balbi* no es total ni detallada; y la presencia del color se disminuye en todos los casos. Y es que las formas de las obras de referencia no son las que determinan la configuración de los textos, sino que sucede de manera inversa: es el punto de vista del yo lírico el que da una existencia nueva y diferente a los cuadros en su propia realidad. Marca de este dominio de la perspectiva del yo lírico es que tanto en los “Cipreses” como en la “Marquesa” la descripción sea indirecta y explícitamente subordinada a la declaración de lo que la voz siente frente al cuadro. Si bien la afectividad de un yo es lo que toda écfrasis lírica transmite por medio de la descripción selectiva que confiere al objeto un significado del que carece en su existencia natural, hay una tendencia histórica a la correspondencia relativa entre lo descrito y su representación lingüística; es decir, las écfrasis suelen mostrar imágenes más completas de su referencia. Tómese como ejemplo la “Ode on a Grecian Urn” de John Keats, donde la subjetividad también modifica, tornando a su gusto los numerosos detalles de la urna en imágenes de su pensamiento y emoción. Y, sin embargo, pese a dotar de movimiento a las imágenes, la correspondencia entre el detallamiento de la oda y las formas objetivas de la urna guarda todavía cierto grado de imitación; mientras que en *Terra incognita*, en consonancia con el título de su conjunto de écfrasis, se ofrece una verdadera mutación de lo observado, donde las formas visibles de los cuadros se alteran, se mezclan o suprimen, al punto que el reconocimiento de la referencia del texto se dificultaría sin el título. Esto no significa que la perspectiva de los poemas estudiados no sea detallada o que la referencia a elementos de las obras no esté, pues tal anularía en estos poemas la dignidad de écfrasis y haría de sus títulos mero capricho; los cuadros aquí son reducidos a detalles reconocibles en los originales, aunque no siempre referidos de manera directa.

La reducción dictaminada por la subjetividad sucede, sin embargo, de dos formas distintas: supresión y síntesis impresionista. La “Marquesa” es un caso de supresión, pues de la totalidad del cuadro solo entran en juego algunos trazos mínimos y aislados: los ojos, las manos, el ropaje negro con puntos dorados; todas imágenes en las que la voz se reconoce. Los poemas sobre cuadros de Van Gogh, en cambio, son muestras de síntesis: la totalidad de los colores e imágenes se condensa en unos puntos. En “Cipreses”, la



“armonía” total está contenida en la luna menguante, que en el cuadro original se esboza a través de la luz solar; y estos, a su vez, delimitan el ciprés como símbolo de la existencia. El uso de la técnica poética impresionista no es casual cuando se trata sobre las pinturas de Van Gogh. Esta se conjuga con la síntesis al figurar, en los poemas, los colores e imágenes relativamente precisos de las obras pictóricas como trazos más sencillos, o les confiere nombres que concentran su totalidad, siempre expresando la impresión que las líneas y colores producen. De este modo, el paisaje de “Cipreses” se resume en la abstracta “armonía” y el ciprés es presentado como un trazo verde y ondulado en movimiento, tal como la sensación que parece dar. Por su parte, en “Noche estrellada”, todo el amarillo y los imponentes tonos azules que dominan el cuadro son interpretados y unificados, por impresión subjetiva, como “mares”, cuando en el cuadro real se trata del cielo. Esa impresión del mar, aporte creativo de la perspectiva del yo lírico, se reafirma en la “vastedad marina” del verso final, y sobre esta se superponen los “sueños” que resultan de la impresión que produce la noche y la quietud de la villa; y, por último, tanto el “mar” como el “viento”, a cuyos trazos la voz confiere directamente el nombre de lo que aparentan, se funden en torno del círculo que juntos delimitan, la forma del centro del cuadro original que la voz no duda en llamar “ojo”, imponiendo nuevamente su punto de vista, y cuyo “vibrar” trasvasa en palabras y sensaciones más vívidas la ondulación de la línea y los colores. Como se observa, la técnica de mutación se logra con especial complejidad en las écfrasis.

Por otro lado, el elemento que hace especialmente particular la écfrasis de la poesía de Silva-Santisteban, desviándola de los modos comunes de la tradición, es la importante y expresa presencia del yo lírico en la representación de los cuadros. En los versos estudiados, la persona que contempla se hace parte de la obra pictórica referida, sus existencias se fusionan en el momento de la contemplación. Así, la imagen del ojo en los Van Gogh remite directamente a la mirada que en una situación normal es externa a los cuadros. En “Cipreses”, tanto el “ojo” como el “cerebro” llevan a cabo la acción de “hurgar”, que supone una presencia física mucho más concreta que la del contacto visual y ubican al yo lírico en el mismo paisaje creado por Van Gogh. En “Noche estrellada”, el grado de compenetración es mayor: el “ojo” de la mirada desplaza al círculo central original del cuadro por su forma y porque entra en dinámica con los trazos del viento y el azul del “mar”; además, como se señaló, la difuminación del color y la línea imprecisa

son emuladas en ese vibrar del ojo y de los demás elementos del cuadro, vibración que refiere también a la excitación causada en quien lo presencia.

La compenetración llega a su culmen en los versos dedicados a la *Marquesa Balbi* de Van Dyck, ya que la vida del yo lírico es el tema principal; de hecho, los primeros siete versos tratan únicamente de sus infortunios. El poema es una invocación en la que la voz da cuenta a la marquesa de los azares de su vida, incluyendo entre estos una referencia temporal exacta que remite necesariamente al autor; la descripción de la marquesa se subordina a esta confesión como una vivencia más, porque mediante su imagen el yo lírico continúa definiéndose indirectamente. El yo lírico ve su existencia en el cuadro y se confunde en él: en el v. 3 traba ese íntimo nexos, según el cual su experiencia vital es parte de la pintura y, a su vez, la pintura pertenece a esa “historia” de su vida. Y es que su vivencia se torna un elemento visible en la pintura y ambas contienen un mismo sentimiento, pues “los temblores del cuerpo y las ansias del alma” que se hallan tras la ropa de la marquesa le pertenecen tanto a ella como al yo lírico. Del mismo modo, hay una confluencia en las imágenes que tocan tanto al yo lírico como a la marquesa; así, la voz parece en los observar en los “destellos” del ropaje el “último destello” de su vida y del día externo al cuadro. Con una presencia más esencial para la estructura y en la misma línea, se establece la metáfora del flujo líquido que envuelve ambas dimensiones; en la vivencia del yo hay una progresión *in crescendo* de la fuerza de lo líquido: primero hay “sudor”, luego un “navegar por aguas sucias”, y finalmente un hundimiento en las “corrientes”. Esta figuración de la vida como agua que transcurre forja una equivalencia al trasladarse a la marquesa: el primer verbo que se le atribuye es “flotar”; además, el “arrastre” de sus ojos es una continuación de la metáfora de la corriente, y las impresiones “fluyen” de ella. El análisis conduce indefectiblemente a la conclusión de que las écfrasis de Ricardo Silva-Santisteban conciben a la persona que contempla y la experiencia de su contemplación como elementos esenciales de las obras contempladas, al punto que incluso pueden emular los elementos pictóricos; y es esta peculiaridad la que determina su rasgo específico esencial.

Entre otras razones también cruciales como la frecuencia de su uso, la relevancia de la técnica de mutación de la realidad para comprender la obra lírica de Ricardo Silva-Santisteban se debe a que sustenta su planteamiento autobiográfico. Esta estructura las vivencias personales en objetos de goce estético expandiendo sus posibilidades de significación al configurarlas como realizaciones de los impulsos humanos primeros y

comunes; y, a su vez, da forma a la sensibilidad particular que distingue esta poesía de la de otros autores. Silva-Santisteban presenta, pues, una propuesta poética sólida y compleja que reflexiona sobre el lugar de la vida como materia susceptible de constituirse en arte: la existencia cotidiana podrá ser poesía en función de la intensidad emotiva y sensitiva con que un instante sea experimentado o recordado en esa intimidad del ser donde el simple juego de niños o el acto amoroso significan más que un momento limitado a sus circunstancias, significan huellas de las preocupaciones más profundas de la especie y el cosmos. Y son sus éfrasis aquellos poemas en los que Silva-Santisteban logra la culminación de su idea de la vida como arte, cuando la experiencia espontánea de la contemplación se funde en la materialidad de los cuadros contemplados, haciendo de la vivencia, por tanto, obra de arte también.

### III.2.2. El sentir cósmico y la humanidad de *Terra incognita*

Existe en ese sentirlo y ligarlo todo, en ese trabar imágenes y hacer de cualquier detalle una entidad emotiva, la intención de resaltar la pertenencia de la voz a la totalidad del universo, de relacionar el evento personal con el movimiento natural de todas las cosas. En un universo dispuesto de este modo, toda parte es significativa del todo y viceversa:

[...]  
La Vía Láctea es el ojo del universo  
Una hormiga la sombra de la tierra  
[...]

(“Despertar con un rayo de sol”, 2016: 259)

Esa universalidad de la voz de *Terra incognita*, pues, es planeada como esencia de su estructura porque se condice con la metáfora de la tierra que el autor desarrolla como dimensión amplia y expansible, capaz de comprender espacios de distinta naturaleza y dimensión. Y es que la propuesta caería en una inconsecuencia si para recorrer esa tierra que trasciende la realidad real se crease una voz únicamente individual, con una perspectiva limitada por sus circunstancias históricas. Estas afirmaciones podrían parecer incongruentes con lo planteado respecto del carácter lírico de *Terra incognita*. Sin embargo, sucede que el yo lírico expresa expansivamente sus estados de ánimo: en su sentir se cumple el sentir del cosmos, de todas las unidades que lo conforman; es decir, este yo lírico se reconoce parte de un ritmo universal que excede la existencia de un hombre particular y que se manifiesta en los movimientos de cada ser y objeto:

Porque no somos sino el reflejo en el agua  
de las hojas del verano y el otoño  
sin viento alguno escapando a nuestras manos,  
[...]

(“Writ in water”, 2016: 129)

Por esto, como ya se enfatizó en el capítulo anterior, “Poiesis II” y “Poiesis III” configuran la poesía como esa “música interior” que al cantar el “espíritu del tiempo” y el “borde de los seres” llega a la “armonía” (2016: 200 y 248), canto de las “venas” en que resuena “la música de las esferas” (“Díptico”, 2016: 158).

Así, y aunque parezca paradójico, la plasticidad de *Terra incognita* se emplea para crear una experiencia que a partir de lo físico trasciende la experiencia solo material, pues las entidades percibidas y nombradas reciben su vitalidad de una esencia misma. De esa forma se muestra desde los primeros poemas. En el segundo de “Agua”, de *Sucesión*, esto se expresa del siguiente modo:

Aún sin haber nacido  
Oigo reventar las olas  
En el fondo de la noche

La llamada de un pájaro nocturno  
Y las voces que se cruzan inoídas

Cierro los ojos e imagino escuchar voces  
Ver figuras olvidadas mucho tiempo

Cierro los ojos

Surgen las imágenes presentidas  
Y las abandonadas en el recuerdo más intenso

(2016: 70)

Llama la atención la contradicción que solo puede resolverse bajo el tópico del sentir del universo: aunque el yo lírico existe como entidad de captación sensorial, este es colocado en una situación donde los sentidos corporales no están propiamente activos por no haber contacto con el mundo externo. La paradoja se tensa hasta el último verso donde se hace referencia a recuerdos que también son imposibles por las mismas razones. La captación a la que apela la voz, entonces, difícilmente podría tenerse por puramente física, aunque así se exprese, en tanto que un ser todavía en gestación no ha podido experimentar sonidos del mar o imágenes complejas. La clave de la interpretación se encuentra en la metáfora



de la “noche” que representa la oscuridad del vientre materno: el líquido en el que se gesta el no nacido emula el sonido de las olas y con este se alinean por paralelismo las demás imágenes que se tornan metáforas de las fuerzas vitales que forman al hombre. Dicho flujo vital, en tanto que esencia de la existencia que a todo atañe, es cíclico y absoluto, y ahí la resolución de la paradoja: las percepciones evocan la experiencia misma del ímpetu de la vida y su génesis presentes incluso en la formación de los cuerpos. La fuerza de lo vivo deviene intuición innata de todos los seres, “recuerdo intenso”, y sensible mediante distintas manifestaciones, pues se trata de una dimensión que todos los seres comparten. Los tópicos de la vida como movimiento infinito y cíclico y de su impulso creador incesante como procesos y emociones universales serán motivos constantes en todos los poemas del libro, ya que el yo lírico se construye con un sentir cósmico.

Como movimiento común a todo, el sentimiento cósmico se expresa con justicia y eficiencia en el dinamismo de las imágenes de esta poesía. Por ejemplo, en su propia estructura, la coexistencia de imágenes disímiles entre sí supone un eco común en el que confluyen las diferencias de los cuerpos. En la primera sección de *Los deseos oscuros*, los movimientos y propiedades materiales muestran particularidades, pero coinciden en el hecho de que todos exteriorizan lo que les es más propio:

He atravesado rumorosas sendas en los alados corceles del terror rozando con mi cuerpo arbustos y prados apacibles transitados por gallos salvajes. Me he perdido en la bruma de la neblina invernal llegando a la mansión donde cantan los abetos su murmurio resonante colgado al viento.

Al cruzar el umbral oscurecido, chisporroteaban las hogueras temblorosas embalsamando el aire tibio. Iluminaban dos cuerpos de inerte mármol.

(2016: 61)

Dicha forma de configurar el sentir cósmico será una marca de la unidad del libro, en tanto que se encuentra incluso en los *Nueve poemas secretos* más recientes. A saber, una lectura del poema más importante del último conjunto, “Flor intacta” (2016: 261-262), arroja importantes luces sobre este elemento: naturaleza y hombre tienen movimientos semejantes.

Cabe anotar que ese constituirse el impulso de todas las manifestaciones y palpitaciones del universo, y su consiguiente dinamismo metafórico, característicos del yo lírico, hallan en *Terra incognita* su justa expresión, pues los esfuerzos del poeta no solo forjan el plano figurativo, sino también el estrato sonoro de su lengua. Así, la diversidad de realidades

suscitadas en el libro, que giran sobre el contraste externo de sus materias y la coincidencia de esencias, se conjugará con la libertad de metros y ritmos cuyo efecto gira también en torno del contraste de sonidos que sustenta el colorido de lo vario. Baste de ejemplo el poema de “Agua” analizado, en el que confluyen distintas medidas versales, sin rima ni esquema acentual que establezca una norma sonora perceptible; y en ellos cada frase, cada imagen, surge con sus propias relevancia, vibración y resonancia. Esta falta de sujeción a una norma métrica es en cierto sentido análoga a la libertad de la prosa casi siempre carente de signos de puntuación, pues en ambas formas de estructuración se reconoce la necesidad de un flujo espontáneo y dinámico de palabras para producir la realidad de lo diverso y disímil, lo inauténtico de homologar las distintas sensaciones del cosmos por medio de formas sonoras reiterativas. Y es que el sentir de lo cósmico se establece como otra constante que entreteje los distintos textos del libro, dotándolo de unidad, por medio del verso libre que Ricardo Silva-Santisteban no deja de emplear y en cuyos mecanismos ha profundizado desde el primer “Poiesis”.

Como se demostró, una faceta axial del sentimiento del cosmos del sujeto lírico es el rol central que cobra lo humano en distintos aspectos. Esta pertenencia del yo lírico a la esencia humana, simultánea aunque mayor que la pertenencia a la vida de su autor, se muestra de una forma casi declarativa en “Sueño de una tarde de verano”, donde un suceso tan personal y particular como el jugar con sus propios hijos es sentido como signo de la naturaleza del hombre y se expresa como el sentimiento de la paternidad en sí. O en “Destino”, en el cual el yo lírico ofrece una fecha exacta, informa sobre su edad y coincide con el autor en la labor que desempeña en su vida real; pero el suceso dado deviene en símbolo de la angustia y maravilla por el paso del tiempo, que en realidad es una vivencia de los hombres de todas las edades y todas las épocas y regiones. La marca lingüística del traslado de lo individual a lo universal en estos versos será el cambio de persona gramatical, de la primera persona singular por la plural:

Completo estos horrendos formularios  
Cuando señalan las campanas el fin de la jornada  
Nos alejamos entonces de los padres  
Acercándonos al abismo impenetrable  
[...]

(2016: 191)

Tal forma de enfrentar el evento cercado por las circunstancias reales se evidencia en “Al cumplir treinta y ocho años”, cuya fecha de composición (1979), como se indicó, coincide

con los treinta y ocho años del autor. Aquí la primera persona se abandona para dar pie a una tercera persona, el “hombre”:

Solitario vierto el licor en un cristal transparente  
[...]  
Los anhelos del hombre cumplen aquí su cometido  
[...]

(2016: 141)

*Terra incognita*, entonces, construye un universo poético que no es un recuento egoísta de los azares de la vida particular de un poeta que busca vanagloriarse. Se trata de una poesía que no glorifica hechos o logros personales sino que parte de ellos, diríase incluso como pretexto para indagar por el lugar del hombre en sus circunstancias y en el universo. Enseña, en sus planteamientos y en la práctica, que la poesía consiste en transformar la vivencia real y cotidiana en signo universal por medio del lenguaje, haciéndola válida y actual para todos los seres. La poesía deviene, entonces, búsqueda de la esencia del hombre. *Terra incógnita* es, en conclusión, un canto del hombre que trasciende al hacerse más humano en ese constante hallar sus pasiones e instintos, como el amor, la muerte y la creación, principios del Universo.

## CONCLUSIONES

En función de lo discutido en las páginas anteriores, se pueden esbozar las siguientes conclusiones:

1. El autor propone que su obra poética se escribe a partir de dos ejes: relación intertextual entre sus poemas y vida propia como fuente de escritura.
2. No existe una tradición crítica sobre la obra poética de Ricardo Silva-Santisteban. La crítica anterior presenta importantes dificultades y desaciertos. No obstante, hay un relativo consenso que confirma lo propuesto por el autor.
3. *Terra incognita* posee una estructura unitaria con un mismo sujeto lírico continuado en todos los poemas. Esta unidad del sujeto lírico se gesta en la forma de expresar y configurar el mundo poético, y se mantiene incluso cuando su voz asume máscaras como la de Omar Jayyam.
4. Los conjuntos de que se compone el poemario describen una secuencia que se sostiene básicamente de su materialidad textual interna, sin necesidad de llegar a lo narrativo para tener claridad. Esta describe una travesía en busca del anhelo poético de la que participa el sujeto único del libro.
5. De la vivencia y la existencia del hombre, tema central del libro, parten líneas temáticas recurrentes como la muerte, el amor, el deseo, etc. Estas convergen y alternan a lo largo del libro.
6. El yo lírico del libro se instituye en un sujeto en cuya configuración del mundo prima el dominio de los sentidos
7. Hay unidad estilística en distintos niveles del lenguaje. Esta se funda en la sensibilidad y perspectiva continua del sujeto lírico, la cual se mantiene constante a lo largo del libro y permite la evolución en otros estratos del lenguaje.
8. El estudio de la versificación y demás formas compositivas demuestra que el poeta apuesta por formas orgánicas y creativas que se generan en función de la sustancia lírica de cada poema, sin privarse por la necesidad de cumplir con algún esquema prefijado. Esto se observa con nitidez en las modificaciones que Silva-Santisteban realiza sobre el haiku y el reencauce de la forma del rubai de Omar Jayyam.
9. Pese a las declaraciones del autor sobre la composición de *Terra incognita*, en su ordenamiento intervienen procesos más complejos que la sola agregación. En cada nueva edición, los conjuntos ya publicados son modificados de distintas formas con el fin de perfeccionar la unidad y la secuencia.
10. *Terra incognita* es un libro autobiográfico porque el poeta emplea las referencias a su realidad como materia de construcción poética. Esta será modificada e insertada dentro de su universo, el cual no se corresponde con el de la realidad.



11. Lo autobiográfico no limita ni signa el libro: su poesía es comunicable independientemente de la persona del autor. El sujeto lírico ficticio, que se alimenta de elementos traídos de la vida real del autor, expresa con ellos, y con elementos procedentes de la invención, situaciones y preocupaciones humanas universales.



## BIBLIOGRAFÍA

### Obras poéticas de Ricardo Silva-Santisteban

- Silva-Santisteban, Ricardo (1965). “Antigua”. En *Pielago*, año III, n° 6, pp. 18-22.
- (1975). *Terra incognita*. Lima: Ediciones de la Clepsidra.
- (1978). *Silabas de palabra humana*. Lima: Ediciones Arybalo.
- (1981). *Las acumulaciones del deseo*. Santa Cruz de Tenerife: Poéticas.
- (1985). *La eternidad que nunca acaba*. Lima: Ediciones Caracol.
- (1988). *Río de primavera, cascada de otoño*. Lima: Ediciones Caracol.
- (1989). *Terra incognita*. Lima: Mosca Azul.
- (1989). *Anco Mayta*. Lima: Ediciones Pedernal.
- (1992). *Junto a la puerta de fuego*. Trujillo: Municipalidad Provincial de Trujillo / Casa del Artista.
- (1994). *Fuego de tu fuego*. Lima: Ediciones Lienzo.
- (1996). *En el laberinto*. Lima: Jaime Campodónico Editor.
- (2001). *Terra incognita*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- (2006). *Feu de ton feu / Fuego de tu fuego*. Traducción Nadia Podleskis e ilustraciones de Sylvain Mâlet. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- (2012). *Cuatro poemas secretos*. Lima: Lustra.
- (2016). *Terra incognita*. Lima: Alastor Editores.

### Obras críticas y traducciones de Ricardo Silva-Santisteban

- Basho, Matsuo (1979). *La morada irreal*. Versión de Ricardo Silva-Santisteban. Lima: Ediciones Arybalo.
- Jayyam, Omar (1995). *Rubaiyat*. Traducción de Azadeh Aalami de Blanc y Ricardo Silva-Santisteban. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

Mallarmé, Stéphane (1998). *Divagaciones. Seguido de Prosa diversa / Correspondencia*. Traducción de Ricardo Silva-Santisteban. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

-- (2013). *Poesías*. Traducción de Ricardo Silva-Santisteban. Ica: Biblioteca Abraham Valdelomar.

Silva-Santisteban, Ricardo (1998). *Stéphane Mallarmé en castellano*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

-- (2004). *Escrito en el agua*, dos tomos. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

-- (2012). “Noche azul: comentario de Ricardo Silva-Santisteban”. En Eguren, José María. Antología comentada. Lima: Academia Peruana de la Lengua, pp. 732-740.

-- (2016). *De los ideales de la traducción a la traducción ideal*. Lima: Alastor Editores.

### **Entrevistas a Ricardo Silva-Santisteban**

Cárdenas, Miguel Ángel (2008). “Con el alma en los libros”. *El Comercio*. Lima, martes 8 de abril, p. A12.

Mendoza Cánepa, Raúl (2013). “Ricardo Silva-Santisteban”. *El Comercio*. Lima, lunes 25 de marzo p. A30.

Oses, Darío (2009). “Ricardo Silva-Santisteban: un poeta en la ‘Terra incognita’”. *Lienzo*, n° 30, pp. 331-339

Paredes, Tomás (s.f.). “La poesía es una ‘tierra incógnita’, una forma de conocimiento”. *El Punto*. Madrid.

Silva-Santisteban, Ricardo (1996). “Poesía personal ‘En el laberinto’” [entrevista]. *El Peruano*. Cultural. Lima, jueves 26 de diciembre, p. A-10.

Sotomayor, Carlos (2006). “Fuego lírico”. *Correo*. Cultural. Lima, lunes 6 de noviembre,

Tapia, Patricio (2006). “La poesía como tierra desconocida”. *El Mercurio*. Artes y Letras. Domingo 16 de julio, p. E14.

Zavaleta, Jorge (s.f.). “Ricardo Silva-Santisteban: confesiones de un poeta mayor”. Inédita.

### **Artículos, reseñas y comentarios sobre la obra de Ricardo Silva-Santisteban citados**

Ágreda, Javier (2001). “Terra incógnita”. En *La República*. Lima, 17 de junio, p. 28.

Arrieta, Dimas (2002). “Deleites esenciales”. En *Identidades*, n° 15. Lima, lunes 24 de junio, p. 15.

Bueno Chávez, Raúl (1976). “Ricardo Silva-Santisteban: Terra incognita”. En *Letras* números 82-83, pp. 229-233.

Cueto, Alonso (1975). “Tierra incógnita”. En *Después*. Lima, diciembre, p. 41.

Ferrari, Américo (2001). “La poesía de Ricardo Silva-Santisteban, una tierra por conocer”. En Silva-Santisteban, Ricardo. *Terra incognita*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

Frisancho, Jorge (1989). “Ricardo Silva-Santisteban: poesía incógnita”. En *El Nacional*. Lima, domingo 5 de noviembre, p. 41.

González-Vigil Ricardo (1979). “El fuego de la poesía”. En el suplemento *Dominical de El Comercio*. Lima, 14 de enero, p. 11.

-- (1981). “Silva-Santisteban: del deseo al sueño”. En el suplemento *Dominical de El Comercio*. Lima, 27 de noviembre, p. 16.

Martos, Marco (2009). “La aventura poética de Ricardo Silva-Santisteban”. En *Letras*, n° 80, pp. 205-214.

Meneses, Carlos (1975). “Terra incognita”. *Ínsula*, Madrid.

Nájar, Jorge (2009). “‘Terra incognita’: aproximaciones a la huaca poesía”. En *Lienzo*, n° 30, pp. 341-351.

Priego, Manuel Miguel de (2001). “Terra incognita”. En *El Peruano*. Lima, martes 27 de marzo, p. 12.

Ruiz Ayala, Iván (1997). “Ricardo Silva-Santisteban en el laberinto”. En *El Comercio*. Lima, domingo 19 de enero, p. C8.

Sologuren, Javier (2005). “Ricardo Silva-Santisteban en la ‘Terra incognita’”. En sus *Obras completas*, t. VII. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, pp. 486-490.



## Bibliografía consultada

Bělič, Oldřich (1999). *Verso español y verso europeo. Introducción a la teoría del verso español en el contexto europeo*. En colaboración con Josef Hrabák. Santafé de Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.

Blyth, Reginald H. (1949). *Haiku*, cuatro tomos. Tokio: Hokuseido.

Corti, María (1976). *Principi della comunicazione letteraria*. Milano: Bompiani.

Crisholme, A.R. (1982). “Mallarmé’s transformation of the image”. En Bowie, Malcolm, Alison Fairlie y Alison Finch. *Baudelaire, Mallarmé, Valéry: new essays in honour of Lloyd Austin*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 151-157.

Domínguez Caparrós, José (1997). *La rima: entre el ritmo y la eufonía*. Valencia: Episteme.

Friedrich, Hugo (1974). *Estructura de la lírica moderna*. Barcelona: Seix Barral.

Harshaw, Benjamin (1997). “Ficcionalidad y campos de referencia”. En Garrido Domínguez, Antonio. *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco/Libros, pp. 123-157.

Kayser, Wolfgang (1961). *Interpretación y análisis de la obra de arte literaria*. Gredos: Madrid.

Krieger, Murray (2000). “El problema de la éfrasis: imágenes y palabras, espacio y tiempo y la obra literaria”. En Monegal, Antonio (comp.). *Literatura y pintura*. Madrid: Arco/Libros, pp. 139-160.

Paz, Octavio (1994). “Contar y cantar (sobre el poema extenso)”. En sus *Obras completas, vol. 2. Excursiones/Incursiones. Dominio extranjero*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, p. 76.

-- (2003). “La tradición del haiku”. En Basho, Matsuo. *Sendas de Oku*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, pp. 9-27.

Pozuelo Yvancos, José María (1999). “Pragmática, poesía y metapoesía en ‘El poeta’ de Vicente Aleixandre”. En Cabo Aseguinolaza, Fernando. *Teorías sobre la Lírica*. Madrid: Arco/Libros.

Riffaterre, Michael (1976). *Ensayos de estilística estructural*. Barcelona: Seix Barral.

-- (1978). *Semiotics of Poetry*. Bloomington: Indiana University Press.

Wellek, Rene y Austin Warren (1966). *Teoría literaria*. Madrid: Gredos.

Williamson, George (1972). *A Reader's Guide to T. S. Eliot*. New York: Farrar, Straus and Giroux.

Ynduráin, Domingo (2008). "Introducción". En Cruz, san Juan de la. *Poesía*. Madrid: Cátedra, pp. 11-233.

### **Otros poetas citados**

León, (fray) Luis de (2001). *Poesías completas*. Edición de Cristóbal Cueva. Madrid: Castalia.

Quevedo, Francisco de (2008). *Poesía varia*. Edición de James O. Crosby. Madrid: Cátedra.

Vigilio (2007). *Bucólicas*. Traducción de Vicente Cristóbal. Madrid: Cátedra.

