

LA PROYECCIÓN DE UNA POÉTICA:
LA POESÍA DE SEBASTIÁN SALAZAR BONDY

Alejandro Susti Gonzales

(Universidad de Lima)

alejandrosusti@gmail.com

Fecha de recepción: 13-1-2017 / Fecha de aceptación: 5-5-2017

RESUMEN

Esta investigación propone una aproximación a la obra poética del escritor peruano Sebastián Salazar Bondy (1924-1965), a partir de la revisión de una serie de artículos periodísticos que el autor escribiera a lo largo de los años cincuenta en el diario La Prensa, así como del testimonio de escritores peruanos que tomaron conciencia de la importancia de su obra poco después de su muerte. En sus artículos, Salazar Bondy formula las bases de una poética entre cuyos tópicos recurrentes destacan la reflexión acerca del lenguaje poético, así como el papel del poeta en la sociedad moderna, entre otros aspectos. Estas concepciones son analizadas en el poema más representativo de su obra, "Todo esto es mi país" y demuestran la coherencia de un proyecto poético al cual la crítica más reciente solo se ha aproximado esporádicamente.

Palabras clave: Sebastián Salazar Bondy; literatura peruana; poesía peruana; lenguaje poético; poética

ABSTRACT

This article approaches the poetical work of Peruvian writer Sebastián Salazar Bondy (1924-1965), and its relationship with a group of journalistic articles he wrote during the fifties in La Prensa, as well as the testimonies of writers which became aware of the importance of Salazar's work, soon after his death. In those articles, Salazar Bondy develops a series of concepts concerning Poetics (poetical language, the role of poet in modern society, and others aspects). I intend to demonstrate how these topics are reflected in his most representative poem, "Todo esto es mi país", in order

to show the coherence of his poetical work, a fact that has been overlooked by recent criticism.

Keywords: Sebastián Salazar Bondy; Peruvian literature; Peruvian poetry; Poetical language; poetics

La prematura muerte de Sebastián Salazar Bondy (1924-1965) dejó inconclusa una obra poética desarrollada a lo largo de más de una docena de plaquetas y poemarios. Como parte del homenaje que la Revista Peruana de Cultura le rindiera en 1966, el poeta Emilio Adolfo Westphalen escribió un artículo que, a la postre, habría de convertirse en un referente obligado para la crítica posterior, en el cual subrayó “la prominencia del poeta en Sebastián”:

Lo primero que distingo es la prominencia del poeta en Sebastián. Por sobre el vaivén y la agitación de quehaceres múltiples, la exuberancia de esfuerzos, la generosidad y prodigalidad de sus actividades hay un remanso continuo, un agua tranquila donde Sebastián se refresca y desaltera, a donde huye de la sinrazón y la desavenencia cotidianas, se oculta al tumulto, sublima –también– su propia desazón y angustia y, en fin, se renueva y rehace. Porque la poesía no fue en Sebastián ocupación marginal, inconsistente o mudable, sino meollo, corazón, núcleo vital de su ser. Es ella la que permitió el equilibrio de su vida, por ella no cedió al vértigo de la desesperación, en ella se redime de tanto trajín inútil, de tanto trabajo vano por remover la fealdad que nos apabulla. La poesía es su triunfo secreto (Wetsphalen 1966: 146-147).

Para Westphalen, el espacio de los “quehaceres múltiples, la exuberancia de esfuerzos, la generosidad y prodigalidad de sus actividades” abarca la multiplicidad de compromisos que Salazar Bondy asumió con su tiempo: el ejercicio de un periodismo crítico, la animación de la vida cultural en sus diversas facetas (el teatro, la crítica de arte, literaria, etc.), la reflexión sobre la realidad nacional, entre otros aspectos. Frente a ella, Westphalen distingue el mundo “íntimo, privado” del quehacer poético, “meollo, corazón, núcleo vital de su ser”, espacio en el que “se redime de tanto trabajo inútil” y en el cual surge la expresión auténtica y original de

Salazar Bondy. Ello ocurre a partir del poemario *Los ojos del pródigo* (1951) en el que destaca una “voz insólita” y un “dominio poético inédito y recién conquistado”:

(...) ¿qué fue lo que nos hizo alertar el oído cuando por primera vez notamos a la lectura que nos hallábamos ante una voz insólita que declinaba una experiencia lírica no reductible a otra alguna conocida por nosotros?

Debo manifestar que ello me ocurrió precisamente al leer los poemas recogidos en *Los ojos del pródigo*. Sebastián, autor precoz, ya había publicado una serie de breves colecciones de poesía y aun había incursionado en el teatro, pero fue solo a partir de ese libro que tuve la impresión de un enriquecimiento, de un dominio poético inédito y recién conquistado. Antes los intentos habían sido más que honorables, pero parecía que no conseguían abrirse un camino propio, que cierto temor a lo espontáneo y directo turbaba la corriente poética, que el autor acudía a cuanto artificio para el ocultamiento, el disfraz y el disimulo había logrado apropiarse. Sebastián se complacía en ser “la persona oscura”. De pronto, todo había cambiado y el ejercicio anterior, toda la hermosa retórica, se justificaban plenamente puestas ahora al servicio del propósito opuesto: no esconder sino mostrar; no temor al sentimiento, a la emoción, sino uso perfecto de los medios de expresión, sin una falla, sin sobrepasar nunca el decoro ni caer en efectos fáciles, sin insistir un ápice más allá de la palabra justa y necesaria para revelar la experiencia íntima, la del corazón y la sensibilidad (Westphalen 1966: 148-149)¹.

Las observaciones de Westphalen sobre la originalidad y autenticidad de la poesía de Salazar Bondy se apoyan, en realidad, en una concepción heredada del romanticismo; como señala Charles Taylor, “[la] noción de una voz o impulso interior, la idea de que encontramos la verdad dentro de nosotros y, en particular, en nuestros sentimientos –esos fueron los

¹ Loayza (1974b) intenta dilucidar las razones del cambio mencionado por Westphalen: “(...) en *Tres confesiones* (1950) o bien en *Los ojos del pródigo* (1951), donde se incorporan esos poemas, se revela el poeta maduro. Alguna vez, quizá, han de rastrearse las circunstancias del cambio: fruto natural de una evolución, viaje a Buenos Aires donde Salazar residió unos años, inquietud social y política que se irá haciendo cada vez mayor, encuentro (señalado por el propio Westphalen) con la poesía de Jorge Luis Borges. Sobre todo honda meditación para llegar a sí mismo y a su poesía: elección, descubrimiento. En los primeros libros los poemas existían como bellos objetos verbales, depurada y casi desvanecida la experiencia en el lujo de las imágenes, muchas veces brillantes pero inconexas. En los libros de madurez el tono es más sobrio, el poema una forma de conocimiento de sí y del mundo, en ocasiones una descripción muy escueta de lo que el poeta ha visto, de lo que es, algo que parece un simple nombrar pero que es resultado de una sabia condensación la imagen está al servicio del pensamiento poético y la belleza del poema se da por añadidura” (9-10).

conceptos cruciales que justificaron la rebelión romántica en sus distintas formas”². Para Taylor, “si nuestro acceso a la naturaleza se realiza a través de una voz o impulso interior, entonces solo podemos conocer completamente esa naturaleza mediante la articulación lo que encontramos dentro de nosotros”³. Bajo esta noción subyace lo que el filósofo denomina el “giro expresionista”⁴:

El expresionismo fue la base para una nueva y más plena individuación. Esta es la idea que cobró auge a fines del siglo XVIII de que cada individuo es diferente y original, y que esa originalidad determina cómo él o ella deberían vivir⁵.

Para Luis Loayza (1974a), la poesía de Salazar Bondy es una de “las más originales que se han escrito en nuestro país y en nuestro idioma desde hace mucho tiempo”:

La poesía era para Salazar, como lo ha dicho Westphalen, el “triunfo secreto” de una personalidad vertida al exterior que se reservaba un centro íntimo, intocable. En ese centro está la figura más profunda y auténtica de Salazar. Su poesía, hecha de sensibilidad y de inteligencia, es una de las más originales que se han escrito en nuestro país y en nuestro idioma desde hace mucho tiempo (169).

Como puede verse, ambos críticos coinciden en señalar en la poesía de Salazar Bondy un vuelco progresivo hacia el propio yo, el “sí mismo”, los “propios sentimientos”, la noción de que la poesía es un medio de expresión a través del cual el poeta, al articular expresivamente la “voz de la naturaleza” que subyace su mundo interior, puede alcanzar la originalidad. Estas coincidencias parten de la idea de cómo el poeta, a partir de la experiencia vital, puede determinarse y constituirse como “un ser libre cuyas decisiones dependen de sí mismo y desde las cuales se va

² “This notion of an inner voice or impulse, the idea that we find the truth within us, and in particular in our feelings—these were the crucial justifying concepts of the Romantic rebellion in its various forms” (Taylor 1992: 368-369).

³ “If our access to nature is through an inner voice or impulse, then we can only fully know this nature through articulating what we find within us” (Taylor 1992: 374).

⁴ He optado por traducir de esta manera los términos empleados por Taylor quien más bien utiliza la frase “giro expresivista”; asimismo, traduzco el término inglés “expressivism” por “expresionismo”.

⁵ “Expressivism was the basis for a new and fuller individuation. This is the idea which grows in the late eighteenth century that each individual is different and original, and that this originality determines how he or she ought to live” (Taylor 1992: 375).

adquiriendo un mayor control sobre el mundo" (Vich 2013: 13), noción no exenta de ciertas contradicciones⁶.

Salazar Bondy y la reflexión sobre la poesía

Los planteamientos citados encuentran asidero en las reflexiones publicadas en una serie de artículos periodísticos antes y después de su regreso al Perú en 1951. Estas reflexiones prueban la importancia que tuvo para él la indagación sobre la poesía y pueden ser interpretadas como expresión de una poética. La primera de ellas es una carta escrita desde Buenos Aires y remitida a sus colegas de la Agrupación Espacio –grupo de artistas e intelectuales del cual formaba parte en Lima– a través del músico Celso Garrido Lecca, publicada en la revista Espacio, en mayo de 1951 con el título "La poesía y el hombre":

Estimados amigos: La presencia de Celso Garrido en Buenos Aires me ha permitido establecer un cotejo vivo de mis ideas sobre poesía con las de alguien cuyo celo artístico y cuya inteligencia penetrante representan inmejorablemente a la Agrupación. Las charlas con él me han demostrado que no me equivoco cuando pienso que es cada vez más indispensable que el arte se haga, al igual que el pensamiento, carne de la existencia. A esta conclusión me ha llevado la perentoria necesidad que he sentido de convertir el poema en algo más que en una pura expresión. Creo que la poesía tiene que ser comunicación significativa y que su contenido, lejos de ser mero alarde de brillos y resplandores estéticos, constituye ante todo la mejor suerte de comunicación humana. El poema como juego, es decir, el poema que concluye en sí mismo, no representa otra cosa que un sombrío orgullo destinado a la estéril complacencia del virtuoso. El poema llamado puro, en

⁶ Sobre el concepto de "sujeto", Paul Smith (1988) deslinda al menos dos diferentes significados opuestos derivados de la diferencia comúnmente aceptada entre las voces "individuo" y "sujeto": "El «individuo» es aquello que es indivisible y completo, entendido como el origen y agente de la acción consciente o sentido que es consistente con ella. El «sujeto», por otra parte, no se contiene a sí mismo sino que entra en conflicto con fuerzas que lo denominan de algún modo u otro –formaciones sociales, lenguaje, el aparato político, entre otros. El «sujeto», por lo tanto, es lo determinado-el objeto de fuerzas determinantes; mientras que el «individuo» es asumido como aquello capaz de ser determinante. Por ello, la frase «el sujeto individual», frecuentemente usada en el actual discurso teórico, implica una contradicción". ("The «individual» is that which is undivided and whole, and understood to be the source and agent of conscious action or meaning which is consistent with it. The «subject», on the other hand, is not self-contained, as it were, but is immediately cast into a conflict with forces that dominate it in some way or another –social formations, language, political apparatuses, and so on. The «subject», then, is determined-the object of determinant forces; whereas «the individual» is assumed to be determining. Thus the phrase, «the individual subject», often used in current theoretical discourse, construes a contradiction" (xxxiii-xxxiv).

mi experiencia, me impidió siempre dar precisamente aquello que me define: mi mundo, mi personalidad, mi misterio (Salazar Bondy 2014: 106-107).

Salazar Bondy se representa a sí mismo como un poeta capaz de hacer de su creación un instrumento de "comunicación significativa" y concibe el ejercicio poético en función de la experiencia –como "carne de la existencia"–, la confianza en poder expresar "mi mundo, mi personalidad, mi misterio", aspectos que, como se ha visto, se inscriben dentro de la tradición del romanticismo. El fragmento, por otra parte, plantea una dicotomía formada por dos ejes fundamentales: "expresión pura/comunicación significativa". Para el autor, su primer quehacer poético carece de una dimensión comunicativa –y, por extensión, significativa– y es comparable a la "estéril complacencia del virtuoso", mientras que aquel otro que se propone articular ha de estar signado por "convertir el poema en algo más que en una pura expresión". Esta oposición, no obstante, conlleva una serie de riesgos en la medida en que se funda sobre una percepción evolutiva que privilegia la comunicabilidad en desmedro de la preocupación por la materialidad del lenguaje del poema. Es más, al calificar su primera poesía como "pura", Salazar Bondy utiliza una categoría vigente en el discurso crítico de los años cincuenta en el Perú, cuya utilidad y adecuación son cuestionables principalmente por el hecho de que resulta imposible concebir una poesía desvinculada de lo social: el lenguaje es en sí mismo un producto de la sociabilidad y del acuerdo entre los hablantes. Hablar de "poesía pura", por lo tanto, es referirse a una entelequia, aspecto sobre el cual retornará el autor años después, en un artículo titulado "Dos polos de la creación":

(...) entre los que sostienen que el producto de la mente y la imaginación se completa solo y es, por ende autónomo de las circunstancias exteriores del autor se pueden hallar los indicios de que aquel solipsismo es manifestación de un estado de cosas espiritual y social determinado. Por tanto, pese a querer estar ausente del mundo de entorno y de sus circunstancias pasajeras, el arte y la poesía puros, gratuitos o abstractos se reconocen floraciones típicas de un tiempo y un espacio (Salazar Bondy 1961: 2).

Por otra parte, en "La poesía y el hombre", Salazar Bondy hace referencia a un grupo de poetas anglosajones que, según él, influyeron en su decisión de acercarse a una poesía de "comunicación significativa":

Ciertas lecturas dieron solidez a estas convicciones cuando ellas se hicieron tan candentes como inquietantes: Crane, Spender, Auden, Yeats, Keyes, etc., me mostraron que para ser sincera y consecuente con su época, es decir, para perdurar como testimonio de un espíritu arraigado en su tiempo, la poesía debía nutrirse de una experiencia vital. Vi cuán vana y desamparada de amor –por estar voluntariamente desamparada de vida– era mi obra juvenil (de la cual Máscara del que duerme fue la última fase) y cuán distinto del que yo seguía, encandilado por la brillantez sin profundidad de sus conceptos, era el camino de los mejores de mis contemporáneos (Salazar Bondy 2014: 106).

La presencia de estos referentes establece una distancia frente a los poemarios anteriores. En estos últimos, Luis Loayza, por ejemplo, distingue la poesía española del Siglo de Oro –en particular, el influjo de voces canónicas como las de Quevedo, Lope de Vega y Fray Luis de León– y la llamada generación del 27⁷, pero también, como se deduce por los epígrafes que acompañan algunos poemas de la sección "Peregrinaciones de la horas", poetas como Hölderlin, T.S. Eliot, Rilke o Eluard. Todo ello subraya una voluntad de diálogo con diversas tradiciones entre las que, sin embargo, se perciben marcadas diferencias, indicación de que el autor aún se encontraba a la búsqueda de una expresión original, de aquella "voz o impulso interior" señalados por Taylor. Por otra parte, la mención de contemporáneos como Spender, Auden, Yeats y Keyes se asocia a una poesía que se nutre de la "experiencia de vida" dentro de una modernidad no exclusivamente hispánica. A este primer vínculo, se sumará la relectura de Vallejo:

⁷ "(...) en Cuaderno de la persona oscura (1946) Salazar [sic] ya está aprendiendo. De una parte practica el poema en versos libres, cargado de imágenes, que escriben entonces los lectores de Neruda; de otra, la métrica y la rima tradicionales, después de estudiar a los clásicos y a Miguel Hernández. En los primeros poemas las imágenes son pequeñas revelaciones aisladas pero carecen de organización, no ya intelectual, sino incluso de la que puede lograrse en la libre asociación poética. Los ejercicios que integran la última parte del volumen son superficiales. En la "Nueva oda al viejo modo de Fray Luis de León", por ejemplo, Salazar construye unas liras correctas y usa un vocabulario arcaizante que recuerda a su modelo, pero este formalismo algo escolar es todo el mérito del poema. No es tanto que su autor fuera lo que suele llamarse una promesa, que su expresión tuviera cierta elegancia lejana de la declamación banal. Más importante es que el poeta empezaba a forjarse su instrumento" (Loayza 1974b: 169-170).

El hilo de reflexiones ulteriores me condujo a otra comprobación: la obra de todo gran poeta poseía el estilo de su pueblo. Me di cuenta de que cada poema de mi primera época parecía haber sido creado en un continente remoto, con idea y palabras cuya belleza se complacía en su absoluta carencia de contacto con mi nación, o sea, con mi raíz más honda y caracterizadora. El estilo de Vallejo –a quien cada día pido una lección– encarna un drama porque encarna en su meollo, como corriente que lo empapa y colora, una historia. En Vallejo se da el encuentro excepcional de un destino poético y una circunstancia nacional. Su existencia se hizo estilo porque su existencia no se desmintió “despaisándose”. No fue “indigenista”, claro está, pero se expresó desgarrando sus entrañas y mostrando el soplo vital de su esencia americana (Salazar Bondy 2014: 106-107).

El rechazo al desarraigo, expresado en el término “despaisado”, expresa el compromiso del escritor y el intelectual con su país. Salazar Bondy insiste en la importancia del vínculo del poeta con la naturaleza y la nación –preocupación también heredada del romanticismo⁸, que el autor identifica en el caso de Vallejo (“En Vallejo se da el encuentro excepcional de un destino poético y una circunstancia nacional”). Dos voluntades, por lo tanto, se manifiestan en sus reflexiones: la primera, el compromiso con la poesía entendida como “un testimonio de un espíritu arraigado en su tiempo” en un sentido existencial, es decir, una concepción que busca estrechar el vínculo entre la vida y el arte, el poeta/artista y el mundo, opuesta al distanciamiento entre ambos producido por el arte vanguardista y los movimientos esteticistas de comienzos de siglo. La segunda, derivada de la primera, se decanta por una poesía arraigada en una tradición que privilegia el vínculo con el país, su paisaje, su gente e historia (la “circunstancia nacional”).

Un año después, en “Poesía y experiencia”, Salazar Bondy refiere sintéticamente la historia de la poesía contemporánea en estos términos:

En verdad el “sistema de imágenes” de la poesía contemporánea fue en un momento dado, sin duda por débil y simple, demasiado insuficiente para

⁸ “La filosofía de la naturaleza como fuente fue central al gran trastorno en el pensamiento y la sensibilidad a los cuales nos referimos con el nombre de “romanticismo”, tanto que es tentador identificarlos” (Taylor 1992: 368; traducción mía). “The philosophy of nature as source was central to the great upheaval in thought and sensibility that we refer to as «Romanticism», so much so that it is tempting to identify them”.

encarnarse en la realidad. Dentro de él no cupo no solo el alud de los acontecimientos sociales, sino tampoco el eco individual, íntimo, de esos hechos en la sensibilidad del propio poeta. Sin medios o con medios precarios fue inepto para incorporarse victoriosamente al torrente del industrialismo culminante, del comercio frenético de la existencia práctica, y prefirió replegarse hacia las minorías. Aparecieron, entonces, las ediciones limitadas, los cenáculos privados, los cultos poéticos esotéricos, y la poesía quiso establecerse como reino autárquico. Se habló de eliminar la anécdota para aprehender así la esencia misma de la poesía y se condenaron como perniciosas las llamadas impurezas, marbete bajo el cual se puso todo lo que era referencia a la vida diaria, activa e ininterrumpida (Salazar Bondy 2014: 110).

Aun cuando no especifica qué entiende por "poesía contemporánea", es de presumir que el blanco de sus ataques son los movimientos de vanguardia. Sobre estos José Jiménez (2002) anota que "[e]n el origen de la actitud vanguardista hay que situar la idea de un compromiso estético del arte con el tiempo presente, con la actualidad, y a través de ello con el conjunto de la humanidad" (163). Este compromiso se traduce en una visión utópica que contempla la posibilidad de la transformación de la humanidad en la cual el poeta/artista asume un papel central:

Decir vanguardia es entrar de lleno en el terreno de la utopía. Y es, también, situar al arte en dependencia de una responsabilidad moral directa. No se trata ya únicamente de la responsabilidad del artista con su obra o con sus clientes. Es un compromiso de mayor alcance: con la verdad y el bien, con el destino de toda la humanidad (Salazar Bondy 2014: 164).

Sin embargo, una serie de contradicciones internas terminarán por minar las aspiraciones de la(s) vanguardia(s), entre ellas, una que subyace las críticas de Salazar Bondy y concierne el fracaso de la pretendida "universalización del arte y su contracción efectiva en un universo de especialistas y entendidos" (Jiménez 2002: 166). Al señalar cómo el "«sistema de imágenes» de la poesía contemporánea (...) fue inepto para incorporarse victoriosamente al torrente del industrialismo culminante, del comercio frenético de la existencia práctica, y prefirió replegarse hacia las minorías", el autor parece aludir al abandono de la más importante de las

aspiraciones de la vanguardia: su compromiso con el destino de la humanidad. En tal sentido, opta metonímicamente por asignarle el rasgo que niega con mayor énfasis sus principios revolucionarios⁹. Si la vanguardia se erige en sus inicios como un arte comprometido con el presente y la actualidad, producto de un deseo por “encarnarse en la realidad” –en palabras del propio autor–, resulta sintomático que sea esa ausencia la que precisamente reclama. Por otra parte, “[l]as ediciones limitadas, los cenáculos privados, los cultos poéticos esotéricos” serían el resultado de un repliegue de fuerzas, así como el “poema llamado puro” aludido en “La poesía y el hombre”, concepto que, por lo demás, guarda ciertas reminiscencias del “arte puro” referido por José Ortega y Gasset en su célebre artículo “La deshumanización del arte”:

Aunque sea imposible un arte puro, no hay duda alguna de que cabe una tendencia a la purificación del arte. Esta tendencia llevará a una eliminación progresiva de los elementos humanos, demasiado humanos, que dominaban la producción romántica y naturalista. Y en este proceso se llegará a un punto en que el contenido humano de la obra sea tan escaso que casi no se le vea. Entonces tendremos un objeto que solo puede ser percibido por quien posea ese don peculiar de la sensibilidad artística. Sería un arte para artistas, y no para la masa de los hombres; será un arte de casta, y no demótico (Ortega y Gasset 1993: 19).

El “arte para artistas” –“arte de castas y no demótico”– es, en realidad, el “arte nuevo” introducido por las vanguardias y opuesto al arte realista¹⁰. Así, la tensión entre una “expresión pura” y una “comunicación significativa” surge de la problematización del concepto de representación llevada a cabo por las vanguardias y la introducción de un nuevo paradigma –que algunos críticos identifican con el calificativo de “moderno”– que se tradujo en una despolitización del arte, aspecto sobre el cual reflexiona Jacques Rancière:

⁹ Significativamente, no existe en el conjunto de la obra periodística y ensayística de Salazar Bondy una reflexión sobre el tema.

¹⁰ “Romanticismo y naturalismo, vistos desde la altura de hoy, se aproximan y descubren su común raíz realista. (...) Se comprende, pues, que el arte del siglo XIX haya sido tan popular: está hecho para la masa indiferenciada en la proporción en que no es arte, sino extracto de vida. Recuérdese que en todas las épocas que han tenido dos tipos diferentes de arte, uno para minorías y otros para la mayoría, este último fue siempre realista” (Ortega y Gasset, 1993: 18-19).

(...) [el] paradigma modernista (...) determina la modernidad artística como la ruptura de cada arte con la servidumbre de la representación, que las volvía el medio de expresión de un referente externo, y como la concentración sobre la materialidad que le es propia. Así es que se ha postulado a la modernidad literaria como la puesta en obra de un uso intransitivo del lenguaje, por oposición a su uso comunicativo. Tal era, para determinar la relación entre política y literatura, un criterio muy problemático, que enseguida desembocaba en un dilema: o bien se oponía la autonomía del lenguaje literario a un uso político entendido como una instrumentalización de la literatura; o bien se afirmaba autoritariamente una solidaridad entre la intransitividad literaria, concebido como la afirmación del primado materialista de la práctica revolucionaria (Rancière 2011: 17-18).

El dilema planteado por Rancière es precisamente el que enfrenta Salazar Bondy: la llamada "expresión pura" que conlleva, según Ortega y Gasset, la "eliminación progresiva de los elementos humanos", y la atención a la materialidad y autonomía del lenguaje contradicen la pretendida "comunicación significativa" e inciden en lo que Rancière llama la "intransitividad literaria". Con todo ello, los planteamientos del autor se enmarcan dentro de la discusión acerca de la politización de la literatura, pero entendida no como una respuesta a la pregunta de "si los escritores deben hacer política o dedicarse en cambio a la pureza de su arte, sino que dicha pureza misma tiene que ver con la política" (Rancière 2011: 15), es decir como prueba de que existe "un lazo esencial entre la política como forma específica de la práctica colectiva y la literatura como práctica definida del arte de escribir" ¹¹. La posición de Salazar Bondy implica una decisión acerca de cómo inscribir el "arte de escribir" dentro del continuum de la historia, con la salvedad de que esa inscripción ya es política desde el momento en que el escritor asume su función como tal. La separación entre una "expresión pura" y una "comunicación significativa", por lo tanto, no implica la adopción de una instrumentalización de la poesía para la incorporación de los "elementos humanos" subrayados por Ortega y Gasset

¹¹ Según Rancière, "[l]a política de la literatura no es la política de los escritores. No se refiere a sus compromisos personales en las pujas políticas o sociales de sus respectivos momentos. Ni se refiere a la manera en que estos representan en sus libros las estructuras sociales, los movimientos políticos o las diversas identidades. La expresión «política de la literatura» implica que la literatura hace política en tanto literatura" (15).

ni tampoco el encuentro entre “un destino poético y una circunstancia nacional”, como ocurre en el caso de Vallejo; la separación va dirigida, más bien, a la imposición de una distinción entre dos tipos de funciones del lenguaje (la poética y la comunicativa) íntimamente entrelazadas en toda comunicación¹².

Con el paso del tiempo, las convicciones de Salazar Bondy acerca del quehacer poético se desarrollarán en nuevos artículos y reseñas¹³. En ellos, se ocupará, entre otros temas, de la necesidad y actualidad de la poesía en la sociedad contemporánea, de la poesía como una forma de conocimiento, y la relación entre poesía y política. En “¿Son necesarios los poetas?” (1958), a propósito de los argumentos de Stephen Spender –autor que ya conocía desde sus años de residencia en la Argentina–, el autor se plantea una serie de interrogantes:

(...) ¿qué significa, aparte de su función artística, como ser, un poeta en la sociedad contemporánea? El poeta está contra los convencionalismos, es un rebelde, y como tal es la encarnación del individualismo. (...) El poeta abomina aun inconscientemente del común denominador y, lo que es peor, de la lógica propiamente dicha. La poesía tiene su lógica, la de la imaginación, por no decir la del azar, la de la libertad. Cuando el poeta escribe el poema no le importa tanto el desarrollo de su pensamiento cuanto la belleza del texto que crea. Al servicio de este propósito, generalmente se ve conducido a donde no lo sospechaba. Esa es, de otra parte, la clave de su grandeza y de su miseria (Salazar Bondy 2014: 123-124).

El tema de la vigencia de la poesía y la figura del poeta en la sociedad contemporánea se vincula con la idea de una “comunicación significativa” propuesta en el artículo “La poesía y el hombre”; sin embargo, en este caso Salazar Bondy concibe el poeta como un personaje marginal, rebelde y, sobre todo, individualista y, a la poesía, como un ejercicio fundado en la lógica de la imaginación. La defensa de los fueros de la imaginación poética es, sin lugar a dudas, una preocupación nueva: el énfasis en la

¹² “La función comunicacional y la función poética del lenguaje, en efecto, no dejan de entrelazarse, tanto en la comunicación ordinaria, en la que pululan los tropos, como en la práctica poética, que sabe desviar enunciados perfectamente transparentes en beneficio propio” (Ranciére 2011: 19).

¹³ Los más representativos de estos artículos han sido reunidos en Salazar Bondy (2014), en las secciones “Indagaciones sobre la poesía” y “Poetas contemporáneos”.

comunicabilidad del poema se vuelca ahora hacia su función en tanto instrumento capaz de ofrecerle al individuo la posibilidad de liberarse de un "mundo gobernado por reglas generales demasiado impersonales y tal vez demasiado indiscutibles para que sea material de su arte"¹⁴. Ello le permite distinguir con mayor claridad lo que Spender llama la "función crítica" de la poesía en al menos tres direcciones:

Ante todo, la poesía es una crítica del idioma. Como hoy más que nunca se tiende al empleo del idioma en forma abstracta y general, su lenguaje, librado a los hallazgos fortuitos, restaura la experiencia personal contra la fraseología oficial, técnica, especializada. En segundo término, cada verso de verdadera poesía, al insistir en el carácter individual de la experiencia y en el ingrediente de diversión gratuita que hay en la vida, restablece el equilibrio ahí donde se pretende imponer a rajatabla que el fin de la existencia es la uniformidad social. Por último, la poesía nos demuestra que todo individualismo no es el del individualista explorador, sin que también, y en lo profundo, constituye la revelación de un latido aislado, diferente y libre, no corrompido por el fanatismo. He aquí la parte seria de la poesía, obra de los poetas, la cual justifica la existencia de ambos y la necesidad de su perduración (124-125).

La primera de estas direcciones concibe el discurso poético como una "crítica del idioma", un no-discurso regido por su propia lógica, opuesto a las normas que regulan la "fraseología oficial, técnica, especializada". Este papel protagónico de la imaginación, por otra parte, es otro legado del romanticismo que concibe al poeta/artista como un vidente, un "mediador para todos los otros"¹⁵:

En el siglo XVIII, la distinción entre la imaginación puramente reproductiva, por una parte, la cual simplemente revela a la mente aquello que ya hemos experimentado previamente, quizás combinada de maneras novedosas y, por otra parte, la imaginación creativa la cual produce algo nuevo y sin

¹⁴ Salazar Bondy cita este pasaje que proviene del artículo de Spender.

¹⁵ "Herder lo señala claramente: «El artista se convierte en un Dios creador». Probablemente una imagen del artista romántico que captura mejor la combinación entre hacer y revelar fue la del adivino o vidente. A través del arte, aquello que está escondido y sin revelar en la naturaleza se hace evidente". ("Herder puts it too bluntly: «The artist is become a creator God». Perhaps an image of the Romantic artist which captures better the blend of making and revealing was that of the soothsayer or seer. Through art, what is hidden and unrevealed in nature becomes manifest") (Taylor 1992: 378).

precedentes. Esta distinción se vuelve de vital importancia en el periodo romántico¹⁶.

En segundo término, Salazar Bondy incide nuevamente en el valor de la experiencia, pero esta vez para subrayar su carácter individual por contraposición a la "uniformidad social". Esta segunda dirección está estrechamente relacionada con la primera: el poeta es un ser marginal en la sociedad burguesa¹⁷, por ello, su labor es la propia de un revolucionario, alguien, además, dotado para guiar a sus semejantes. Finalmente, destaca la libertad del poeta, pero no para convertirse en mero transmisor de una determinada ideología o credo político sino en defensor de su propia originalidad.

Como puede verse, en "¿Son necesarios los poetas?" Salazar Bondy formula una reflexión más profunda y compleja de lo que significa el quehacer poético que aquella presente en sus indagaciones de comienzos de los años cincuenta. En cierto modo, las ideas vertidas en estos dos diferentes momentos se complementan; sin embargo, el papel del poeta aparece ahora mejor perfilado e identificado ya no simplemente como un individuo que busca estrechar sus lazos con el lector y la sociedad a la cual pertenece, sino como alguien cuyo papel en ella resulta imprescindible y que es concebido como un individuo-agente y no sujeto a la uniformización y normas que se plasman en la "fraseología oficial, técnica, especializada". El ámbito en el que se desenvuelve el poeta es, pues, el del lenguaje – aspecto que en las primeras reflexiones no ocupaba aún un lugar predominante–, y su rol defender la imaginación como motor del desarrollo de la humanidad y del individuo. Ciertamente, en todo ello se percibe un acercamiento a los postulados de la vanguardia –herederos algunos de ellos también del romanticismo– y al poeta vanguardista, aun cuando no

¹⁶ "It is in the eighteenth century that the distinction arises between the merely reproductive imagination, which simply brings back to mind what we have already experienced, perhaps combined in novel ways, on one hand, and the creative imagination which can produce something new and unprecedented" (Taylor 1992: 378-379).

¹⁷ "La poesía es un alimento que la burguesía –como clase– ha sido incapaz de digerir. De ahí que una y otra vez haya intentado domesticarla. Sol que apenas un poeta o un movimiento poético cede y acepta regresar al orden social, surge una nueva creación que constituye, a veces in proponérselo, una crítica y un escándalo. La poesía moderna se ha convertido en el alimento de los disidentes y desterrados del mundo burgués. A un sociedad escindida corresponde una poesía en rebelión" (Paz 2003: 40).

entendido como el “individualista explorador” que ignora la significancia social de sus actos.

“Todo esto es mi país”: la proyección de una poética

Después de la publicación de *Los ojos del pródigo* en Buenos Aires¹⁸, se abre un paréntesis en la producción poética de Salazar Bondy de casi una década antes de la aparición de *Confidencia en alta voz* en 1960¹⁹. Durante ese lapso de tiempo, aparte de su trabajo como periodista en el diario *La Prensa*, Salazar Bondy se dedica a escribir obras teatrales y cuentos²⁰. Incluido originalmente en *Conducta sentimental*, libro con el cual obtiene en Venezuela el Premio León de Greiff para poetas latinoamericanos en 1960²¹, el poema “Todo esto es mi país” es incorporado póstumamente en la edición de la poesía completa de 1967 de Moncloa Editores cerrando *Confidencia en alta voz*, en una sección que lleva por título el del poemario premiado.

En un primer acercamiento, “Todo esto es mi país” opera a la manera de un núcleo en el que se consolidan las reflexiones de Salazar Bondy en torno al vínculo entre el poeta y su comunidad y, más exactamente, la dimensión política de la literatura en el sentido empleado por Rancière. En primer término, la presencia del vocablo “país” en el título implícitamente alude al escritor/artista “despaisado” y el deseo de la pertenencia a una “circunstancia nacional” –ya planteada en “*La poesía y el hombre*”– y la exigencia de una comunicabilidad con el lector. Para ello, el autor erige una voz que concibe el país como una totalidad –una nación– a la cual pretende aproximarse a través de la imaginación poética.

El título del poema postula la presencia de un hablante que se propone aprehender y comprender la esencia de una entidad que reconoce como su

¹⁸ De acuerdo con la nota bibliografía que incluye Loayza en su antología *Sombras como cosas sólidas y otros poemas*, en la capital argentina se publican los poemarios *Máscara del que duerme* (1949) (Editorial Botella al mar), *Tres confesiones* (1950) (Ed. Cuarta Vigilia) – libro que sería integrado posteriormente a *Los ojos del pródigo*– y *Los ojos del pródigo* (1951) (Ed. Botella al mar).

¹⁹ La edición estuvo a cargo de Francisco Campodónico quien entonces dirigía Ediciones Vida y Palabra.

²⁰ Puede consultarse al respecto la cronología de A. Oquendo (1966).

²¹ 1960 es un año fructífero en la poesía del autor pues no solo obtiene el mencionado premio sino que, además, publica *Confidencia en alta voz* y la plaqueta *Vida de Ximena*, dedicada a su hija. *Conducta sentimental*, en cambio, será publicado en Bogotá (Colombia) recién en 1963.

país y concibe como un “ser” sujeto a un “devenir”: frente a la singularidad del hablante poético subrayada en el uso recurrente del posesivo “mi” yace la totalidad de la comunidad nacional como un objeto homogéneo al cual se dispone describir y descubrir. Esta comunidad aparece representada como una totalidad dentro de la cual se diluyen todo tipo de diferencias, sean estas culturales económicas, lingüísticas, de género u otro tipo lo cual sugiere que la nación es el resultado de una vasta amalgama de realidades y subjetividades, susceptible de ser conocida a través de la experiencia vital y, sobre todo, aprehendida a través del lenguaje. En tal sentido, el primer verso del poema (“Mi país, ahora lo comprendo [...]”) (Salazar Bondy 1967: 173) es una indicación de esa estrategia discursiva y la posición que adopta el hablante poético: en su conciencia se perfila el país que habrá de cobrar forma a través de la representación.

La analogía del país como totalidad homogénea también se logra en virtud de la estructura formal del poema a través de una sola estrofa que articula un extenso y sólido encadenamiento o enumeración de imágenes encabezadas ya sea por la anáfora (“mi país es una intensa pasión [...]; mi país es un lecho de espinas [...]”), el uso del artículo indefinido “un” –que reúne la diversidad de lo disperso en el cuerpo del texto– y la separación sostenida de signos de puntuación (la coma y el punto y coma, predominantemente) que alertan al lector acerca del ritmo y las pausas que organizan los sintagmas. Estos tres recursos contribuyen a configurar una totalidad en la que dialogan y se refuerzan los planos de lo sintáctico y semántico. Si el objeto de atención del poeta está signado por lo multiforme y lo heterogéneo, su voluntad reunifica y da coherencia a un vasto universo a través de los recursos que ofrece el lenguaje. En ello también incide el tratamiento que reciben el tiempo y el espacio. En el primer caso, el uso recurrente del presente del verbo “ser” (“Mi país es [...]”) genera una temporalidad situada más allá de la historia, aun cuando se representa en algunos pasajes:

(...) mi país es una fiesta de ebrios, un fragor de batalla, una guerra civil,
un silencioso páramo cuyos frutos son jugosos,
un banquete de hambres, un templo de ceremonias crueles,
un plato vacío tendido hacia la nada (...) (173)

El uso del presente implica una inmediatez y cercanía frente al objeto de atención del poeta: el país se presenta como una entidad que existe más allá de las contingencias de la historia y cuya familiaridad hace posible la representación. Ante la mirada del hablante desfilan las múltiples y heterogéneas realidades que lo conforman: la descripción de sus paisajes y fenómenos naturales, la estratificación social y las relaciones de clase, los oficios, quehaceres y deseos de sus habitantes, el cuerpo de la nación en constante ebullición y movimiento: paradójicamente, el uso del presente del verbo “ser” –verbo que expresa la certidumbre de aquello que existe y se conoce– hace posible la imagen del país como un organismo vivo y mutante, siempre a punto de convertirse en algo diferente y distinto a sí mismo. Por ello, es en el poema una entidad que existe tanto en la determinación como en la indeterminación de sus límites y que el lenguaje intenta aprehender a pesar de su plasticidad e inestabilidad:

(...)

mi país es cárcel, hospital, hotel, y almacén, hogar, arsenal;

mi país es hacienda, sembrío, cosecha;

mi país es escasez, sequía e inundación;

mi país es terremoto, lluvia, huracán;

mi país es vegetal, mineral, animal;

mi país es flexible, rígido, fluido;

mi país es líquido, sólido, inestable;

mi país es republicano, aristocrático, perpetuo;

mi país es cuna, tumba, lecho nupcial;

mi país es indio, blanco, mestizo;

mi país es dorado, opaco, luminoso;

mi país es negro, amarillo, cobrizo;

mi país es amable, hosco, indiferente;

mi país es azúcar, tungsteno, algodón;

mi país es plata, nieve, arena;

mi país es rudo y delicado, débil y vigoroso, angelical y demoníaco;

mi país es torpe y perfecto;

mi país es enorme y pequeño;

mi país es claro y oscuro;

mi país es cierto e ilusorio;

mi país es agresivo y pacífico;

mi país es campana,
mi país es torre,
mi país es isla,
mi país es arca,
mi país es luto,
mi país es escándalo,
mi país es desesperación,
es crisis, escuela, redención, ímpetu, crimen,
y lumbre, choque, cataclismo,
y llaga, renunciación, aurora,
y gloria, fracaso, olvido; (...) (175)

En el fragmento, la triada inicial que estructura las descripciones genera estabilidad por la pertenencia de los adjetivos a un eje semántico cuya naturaleza puede determinarse en función de ciertas categorías (fenómenos naturales, estructura política, entre otras); este procedimiento luego cede paso a una cadena de dicotomías (“mi país es torpe y perfecto [...]”; mi país es claro y oscuro [...]”) para, finalmente, desembocar en equivalencias construidas a través del uso de sustantivos (“mi país es campana, mi país es torre [...]”). Estos desplazamientos sintácticos y semánticos crean la imagen de un objeto que constantemente modifica su forma y cuya naturaleza es contradictoria y antinómica; sin embargo, a pesar de la precisiones generadas por el uso del lenguaje, es también cierto que conforme el poema se va adentrando en el territorio de lo disperso – expresado en el uso de sustantivos cuya concatenación se hace cada vez más imprecisa (“campana”, “torre”, “islas”, “arca”, etc.)– surge una nueva cadena de significados vinculados con una dimensión inaprehensible que redundando en el carácter siempre incompleto de aquello que el poeta desea representar: si en un inicio, el país ha sido representado de acuerdo con las categorías que organizan el plano del significado, ahora deja traslucir un cambio en su estructuración en el que el silencio comienza a filtrarse por los resquicios del lenguaje. Esta presencia, no obstante, es efímera en la medida en que, inmediatamente, el hablante poético se dirige e interpela a su interlocutor para hacerlo ya no solo testigo de la enunciación, sino partícipe de ella:

(...)

mi país es tuyo,
mi país es mío,
mi país es de todos,
mi país es de nadie, no nos pertenece, es nuestro, nos lo quitan,
tómalo, átaló, estréchalo contra tu pecho, clávatelo como un puñal,
que te devore, hazlo sufrir, castígalo y bésalo en la frente,
como a un hijo, como a un padre, como a alguien cansado que acaba de
nacer,
porque mi país es,
simple, pura e infinitamente es,
y el amor canta y llora, ahora lo comprendo, cuando ha alcanzado lo
imposible. (175-176)

El país, tal como se representa en el poema, se torna una entidad que involucra al lector implícito: el hablante cede la centralidad de su visión para incorporar a aquel "tú" y aquellos "nosotros" que también forman parte del país recreado a través de la invención poética. En el fragmento, además, este último abandona su condición de objeto de la representación para convertirse en un ser animado, agente y fuente de dolor ("que te devore, hazlo sufrir, castígalo y bésalo en la frente"). Esta posibilidad se realiza a través de la dramatización de la relación entre el habitante y el territorio: el país es, en tal sentido, un ser que nace, muere y, a pesar de la posibilidad de su finitud, perdura. Finalmente, el hablante retoma la dimensión cognitiva planteada al inicio del poema ("ahora lo comprendo") cerrando el ciclo representado por el poema que ahora se revela como lo que verdaderamente es: un canto de amor.

La "crítica del idioma" y el conocimiento por la poesía

Si se consideran las reflexiones que Salazar Bondy vuelca en "¿Son necesarios los petas?" y "Un incógnita de este tiempo" puede constatar que en "Todo esto es mi país" la preocupación por el lenguaje poético como "crítica del idioma" está claramente presente. En primera instancia, en el poema se observa un uso del lenguaje cotidiano acorde con un tono confesional que le permite al hablante reducir el espacio que lo separa del lector para crear una relación de intimidad. Este empleo, sin embargo,

como sostiene Octavio Paz, implica la participación de dos fuerzas antagónicas:

La creación poética se inicia como violencia sobre el lenguaje. El primer acto de esta operación consiste en el desarraigo de las palabras. El poeta las arranca de sus conexiones y menesteres habituales: separados del mundo informe del habla, los vocablos se vuelven únicos, como si acabasen de nacer. El segundo acto es el regreso de la palabra: el poema se convierte en objeto de participación. Dos fuerzas antagónicas habitan el poema: una de elevación o desarraigo, que arranca a la palabra del lenguaje; otra de gravedad, que la hace volver. El poema es creación original y única, pero también es lectura y recitación: participación (Paz 2003: 38-39).

Si el lenguaje aparenta una transparencia inicial para lograr una mayor participación del lector, pronto se descubre que gran parte de sus imágenes son el producto de la violencia a la cual se refiere Paz. Veamos algunos ejemplos:

(...)
mi país es un corazón clavado a martillazos
(...)
mi país es una espuma, un aire, un torrente, un declive florido,
un jardín metálico, longevo, hirviente, que vibra
bajo soles eternos que densos nubarrones atormentan;
(...) (p. 173)

Según Paz, en un principio “separadas de sus funciones habituales y reunidas en un orden que no es el de la conversación ni el del discurso, las palabras ofrecen una resistencia irritante” (43). Susana Reisz (1981) –quien recoge los planteamientos de Yuri Lotman– explica este fenómeno apoyándose en la noción de que los lenguajes artísticos son sistemas modelizadores para cuya decodificación el receptor requiere de una competencia distinta a la requerida por las lenguas naturales. Para la autora, “la estabilización del sistema, que en el caso de las lenguas naturales es requisito indispensable para la eficacia de su empleo, significa en la literatura el primer paso a su osificación y el consiguiente empobrecimiento de su capacidad informativa” (8). De esta manera, en la literatura y más precisamente en la poesía, las palabras o signos lingüísticos

del intercambio cotidiano atraviesan un proceso de despragmatización y resemantización destinado a repotenciar el lenguaje: “Este proceso [la despragmatización], [consiste] en desmontar y rearmar las estructuras de la lengua natural o en recombinarlas o en insertarlas en nuevos contextos según las normas de un código estético acoplado al lingüístico” (15); por ello, la producción e interpretación de un texto poético requiere un tipo de competencia muy diferente a la necesaria para el manejo de una lengua.

Por otra parte, en comparación con los llamados textos pragmáticos, según Reisz, “[e]n el ámbito de los textos literarios la identidad del discurso es siempre problemática, si bien en grado variable según los géneros respectivos y su carácter ficcional o no-ficcional” (27-28), lo cual hace que el texto literario –y más específicamente, el poético– se constituya en un “no-discurso”:

(...) en ella [la lírica] la sucesividad ordenada del discurso –el alineamiento progresivo de los factores que se van desarrollando a partir de la perspectiva temática unitaria bajo la cual se organiza la acción verbal– se quiebra constantemente como consecuencia del predominio de la tendencia de fuga hacia el no-discurso. (29)

Las observaciones de Paz y Reisz permiten entender que la “comunicación significativa” con el lector a la que aspira Salazar Bondy en sus primeros artículos se hace posible solo a través de la “crítica del idioma” que plantea posteriormente. El poema es, ante todo, el lugar de generación de un nuevo lenguaje que transforma nuestra visión del mundo y, como tal, se postula como una forma de conocimiento distinta a la que proporciona el conocimiento científico:

La teoría que dimana de una obra poética es una teoría lírica, que se contrapone a la teoría objetiva y de aplicación práctica del conocimiento científico. En dicha teoría está el mundo, la realidad, y leer un poema equivale, no a gozar de su música, de su belleza formal, de su ingeniosa estructura, sino a ingresar a un recinto y percibir con una sensibilidad casi motriz, tocando las cosas y los seres, andando por entre ellos, incorporándose al lector a la irrealidad como una irrealidad más, la organización ideal que allí ha sido fundada (Salazar Bondy 2014: 140-142).

La concepción de una “teoría lírica” y el tipo de conocimiento que brinda acerca de la realidad es otro nuevo aporte en la reflexiones de Salazar Bondy quien, más adelante, incidirá en su complementariedad con el conocimiento científico²² y afirmará que “el investigador en su laboratorio necesita de la fantasía tanto cuanto de la experimentación, y el poeta, el artista, el novelista, no pueden ignorar los principios en que se sustentan la ciencia y la técnica” (143). El diálogo entre ciencia y arte es, a todas luces, una idea nueva en las formulaciones del autor y constituye también una crítica al énfasis de la sociedad moderna en la especialización y compartimentación del saber. Por otra parte, resulta también significativa la idea de una irrealidad u “organización ideal” a la cual accede el receptor de la obra de arte, sobre todo porque esta última nace de lo real, punto de partida y tema fundamental de aquella. En tal sentido, las reflexiones de Salazar Bondy exceden el ámbito de la literatura y se internan en el territorio de la estética –rasgo presente en otros artículos suyos– para dar una visión integral del desarrollo de la sensibilidad del individuo:

(...) si bien es difícil que el individuo común y corriente vaya más allá del artículo divulgatorio, generalmente retrasado, y alcance la cabal posesión de las verdades conquistadas, no parece imposible que sea a través de los vehículos artísticos que la conciencia de vivir una nueva era se arraigue en él y le dé la perspectiva de estar en el torbellino luminoso del acceso a un periodo culminante de la historia de la humanidad (144).

Finalmente, al ocuparse de la “teoría lírica” referida en “El conocimiento por la poesía”, Salazar Bondy indaga acerca del papel de la imagen y su centralidad en el funcionamiento del lenguaje poético:

Las imágenes no son producto de simples habilidades. Cualesquiera que fuere su índole aproximan prodigiosamente, sin menoscabo de la verdad esencial dos entidades remotas desbaratando la lógica y el orden aparente consagrado como estable. La imagen no se hace, se evoca. Fabricar imágenes es cosa de la artesanía (...) y, por ende, implica la secuencia plan-material-técnica que exigen la cerámica. La joyería, el mobiliario. La poesía es muy otra cosa y la auténtica imagen, que es su sangre, no se le inyecta (Salazar Bondy 2014: 140).

²² “Hoy (...) las esferas del conocimiento racional y las del conocimiento poético –es decir creador– e mueven en el sentido de identificar sus centros y hacer coincidir sus contenidos (...)”. (Salazar Bondy 2014: 143-144).

Una década después de sus primeras indagaciones, el interés de Salazar Bondy se desplaza progresivamente hacia su comprensión de la poesía como vía de acceso a la realidad y al conocimiento, ya no exclusivamente como producto de la necesidad de inscribir el quehacer poético en el ámbito de una circunstancia nacional. La tarea del poeta adquiere una dimensión social, pero también universal en la medida en que contribuye al descubrimiento de una nueva concepción de lo real a la cual se accede a través de la lógica de la imaginación poética.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Jiménez, J. (2002). *Teoría del arte*. Madrid: Tecnos/Alianza.
- Loayza, L. (1974a). "La poesía de Sebastián Salazar Bondy" en *El sol de Lima*. Lima: mosca azul editores: 167-191.
- . (1974b). *Prólogo a Sombras como cosas sólidas y otros poemas*. Barcelona: Ocnos.
- Oquendo, A. (1966). "Cronología sumaria de Sebastián Salazar Bondy" en *Revista Peruana de Cultura* 7-8: 152-160.
- Ortega y Gasset J. (1993). *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Madrid: Alianza.
- Paz. O. (2003). *El arco y la lira: el poema, la revelación poética, poesía e historia*. México DF: FCE.
- Rancière. J. (2011). *Política de la literatura*. Trad. M. Burello, L. Vogelfang y J.L. Caputo. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2011.
- Reisz, S. (1981). "Texto literario, texto poético, texto lírico" en *Lexis* Vol. V (2): 1-14.
- Salazar Bondy, S. (1960) *Confidencia en alta voz*. Lima: Ediciones Vida y Palabra.
- . (1961). "Dos polos de creación" en *El Comercio*, 4 de abril, p. 2.
- . (1967). *Obras de Sebastián Salazar Bondy. Poemas. Tomo III*. Lima: Moncloa Editores.

- . (2014). La luz tras la memoria. Artículos periodísticos sobre literatura y cultura (1945-1965). Tomo II. A. Susti ed. Lima: Lápix Editores.
- . Correspondencia personal. Archivo del autor.
- Smith, P. (1988). The Discerning Subject. Minneapolis: U. of Minnesota P, 1988.
- Taylor, Ch. (1992). "The Expressivist Turn" en Sources of the Self. The Making of the Modern Identity. Cambridge: Harvard UP: 368-390.
- Vich V. (2013). Voces más allá de lo simbólico. Lima: Fondo de Cultura Económica.
- Westphalen, E.A. (1966). "La poesía en la vida y en la obra de Sebastián Salazar Bondy" en Revista Peruana de Cultura 7-8: 146-151.