

SUJETO POÉTICO MULTIDIMENSIONADO Y FUERZA COLECTIVA DEL LENGUAJE EN LA POESÍA DE ALEJANDRO ROMUALDO

MULTIDIMENSIONAL POETIC SUBJECT AND THE COLLECTIVE FORCE OF LANGUAGE IN THE POETRY OF ALEJANDRO ROMUALDO

Alex Morillo Sotomayor
Universidad del Pacífico
a.morillos@up.edu.pe
<https://orcid.org/0000-0002-2232-903X>
DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.237>

Fecha de recepción: 08.04.25 | Fecha de aceptación: 11.06.25

RESUMEN

Los textos poéticos analizados permitirán identificar algunos elementos clave para comprender un rasgo particularmente significativo en la obra de Alejandro Romualdo: la rica versatilidad con la que el yo lírico se configura y se relaciona con el proceso de creación del poema. Esta versatilidad será propuesta, en este texto, como una manifestación de la multidimensionalidad poética, noción que definiremos con la ayuda de enfoques teóricos como los de Gilles Deleuze, Jacques Derrida, Ramón Pérez, Dominique Combe y José María Pozuelo para dar cuenta del valor estético de un autor que logró integrar de manera coherente su compromiso social con una concepción sobre el lenguaje en el que es determinante la lógica y el alcance colectivo de este. En tal sentido, gracias al concepto de la multidimensionalidad poética, explicaremos cómo los distintos sujetos líricos de Romualdo no solo nombran el mundo, sino además hacen que este intervenga al lenguaje mediante una escritura que encarna o corporeiza la realidad cotidiana y visceral del hombre. A través de esta operación, Romualdo ofrece una palabra poética cargada de sentido colectivo e instaura con ello una propuesta artística cuya orientación ideológica se sustenta en una visión comunitaria sobre el lenguaje.

PALABRAS CLAVE: Multidimensionalidad, ideología, colectividad, escribir y nombrar, Alejandro Romualdo.

ABSTRACT

The analyzed poetic texts will make it possible to identify key elements for understanding a particularly significant feature in the work of Alejandro Romualdo: the rich versatility with which the lyrical subject is configured and relates to the process of poetic creation. This versatility will be proposed in this paper as a manifestation of poetic multidimensionality, a notion that will be defined through the theoretical approaches of Gilles Deleuze, Jacques Derrida, Ramón Pérez, Dominique Combe and José María Pozuelo in order to highlight the aesthetic value of an author who managed to coherently integrate his social commitment with a conception of language in which both its logic and collective scope are decisive. In this regard, through the concept of poetic multidimensionality, we will explain how Romualdo's various lyrical subjects not only name the world but also make it intervene in language through a form of writing that embodies or incarnates the visceral and everyday reality of human experience. Through this operation, Romualdo offers a poetic voice charged with collective meaning, establishing an artistic proposal whose ideological orientation is grounded in a communal vision of language.

KEYWORDS: Multidimensionality, ideology, collectivity, writing and naming, Alejandro Romualdo.

1. IDEOLOGÍA Y MULTIDIMENSIONALIDAD

La dimensión ideológica de la poesía de Alejandro Romualdo necesita ser reconocida desde nuevas interpretaciones. Con etiquetas como “poeta social”, la crítica ha querido explicar una propuesta estética en función de la postura política del autor, y a partir de eso dedujo que la escritura poética de Romualdo es una plataforma —básicamente temática— para un tipo de militancia.

En líneas generales, se ha considerado que la deuda con la tradición simbolista de los poemarios iniciales —*La torre de los alucinados* (1945-1949), *Cámara Lenta* (1950) y *El cuerpo que tú iluminas* (1950)— y las experimentaciones relacionadas con la herencia vanguardista y evidentes a partir de la disposición visual de las palabras de las últimas composiciones —*El movimiento y el sueño* (1971) y *En la extensión de la palabra* (1974)— son la mejor evidencia de los recursos estéticos desarrollados por el autor; mientras que la producción intermedia —que agrupa a *Poesía concreta* (1952), *Edición Extraordinaria* (1958) y *Como Dios manda* (1967)— ha sido calificada como la que menos riesgos asume (y la que menos aportes estéticos brinda), debido al supuesto sacrificio de la palabra poética por la filiación ideológica socialista del autor. Sin embargo, no se ha tomado la suficiente importancia a la ampliación y a la diversificación del registro expresivo, del repertorio temático y de la disposición estructural del poema, producto de dicha filiación. Un ejemplo que pensamos inmediatamente como representativo de la etapa intermedia sugerida es el poema “La huelga” del conjunto *Edición extraordinaria*: “Una huelga es más honda que un espejo, / una huelga es más pura que un vaso de agua. / [...] una huelga crece también como una flor, / y crece como un árbol y termina / dando frutos, / maravillosos frutos para todos” (Romualdo, 1986, pp. 108-109). Se trata de una combinación de sutilezas: palabras sencillas e imágenes altamente sugerentes para hacernos repensar la idea de un fenómeno social poco comprendido.

Tampoco ha sido destacada la recurrente proyección metapoética de aquella etapa intermedia, una proyección que revela los recursos del poeta a la hora de ficcionalizar sus preocupaciones y expectativas sobre el lenguaje. La riqueza y la complejidad de estos rasgos, en un escritor cuya producción ha sido injustamente estigmatizada, reclama una discusión abierta sobre los enfoques y las conceptualizaciones que empleamos en el marco de los estudios

sobre la poesía peruana del siglo XX,¹ sobre todo para aquellos poetas contemporáneos a Romualdo —como Gustavo Valcárcel, Juan Gonzalo Rose, Manuel Scorza— que asumieron como suya una poesía decididamente contestataria, abanderada de los valores revolucionarios, reveladora de una realidad peruana desigual y fragmentada que ya no se podía obviar, y muy clara en cuanto al hecho de que el decir poético es una forma de acción (Higgins, 1993).

Este artículo se propone repensar el alcance de lo ideológico en la escritura de Romualdo planteándola desde un punto de vista diferente a través de lo que se constituye en uno de sus valores máximos: la incursión en el lenguaje desde una consciencia (y una postura) que proyecta a un sujeto poético o lírico multidimensionado, debido a las constantes autorreferencias sobre los actos del escribir y del decir que este mismo sujeto realiza y que se convierten en el centro de la atención en los poemas.

Su multidimensionalidad pasa por el hecho de que, gracias al alcance que llegan a tener las autorreferencias de esos actos, aparece la figura de una subjetividad repensada desde un carácter colectivo e integrador, imaginada como una sensibilidad disidente y dinamizadora que rompe la tendencia homogeneizadora de un paradigma social/político/cultural acostumbrado a minimizar el poder de la transformación que emana del espíritu comunitario. Si lo decimos de distinta manera, queremos imaginar otro tipo de realización ideológica para esta poesía, una que le dicta a Romualdo *jugarse el lenguaje* apostando por su reinención cognitiva y comunicativa en el centro mismo del ejercicio poético.

Cuando la poesía de Romualdo explora en sus referencias, por ejemplo, el propio acto de escritura que le da vida, lo hace para proyectar el alcance comunicativo del lenguaje como una cosa casi extinta o como si se tratara de una experiencia que le ha sido arrebatada al hombre a raíz de su inmersión en un paradigma de vida ciertamente alienante. Si la escritura es a menudo la constatación del aterrizaje de la significación sobre las palabras y el garante, por eso

¹ En una entrevista concedida a Mirko Lauer y a Abelardo Oquendo, Romualdo (1981) defiende como suya una preocupación estética constante en su escritura al diferenciar lo que él considera una “poesía política” de “relaciones de la poesía con la política”. El autor aclara que su postura siempre fue la de buscar una “resolución artística del problema político”; esto quiere decir que no dejó de identificar y tratar de alcanzar a un nuevo público, de explorar nuevas funciones de la forma poética, de poner a prueba nuevos temas y un nuevo repertorio léxico. También aclara que en su poesía lo político y lo experimental son cuestiones necesariamente complementarias. Finalmente, da a entender que los estilos de escritura no son influencias que corren linealmente la trayectoria de un autor; se tratan, más bien, de recursos que determinan un proceso más dinámico y flexible de escritura: “Yo sigo experimentando. Para mí, por ejemplo, no es problema seguir escribiendo como en *El movimiento y el sueño* o como en *Edición extraordinaria*, o volver a determinadas estrofas. Cuento con un repertorio del cual hago uso en determinado momento para determinada función, o sea que varía. Puedo escribir en estrofas endecasilábicas como en verso libre, en estructuras binarias como en estructuras cerradas. No tengo una forma a priori” (p. 17). Se puede deducir, entonces, la construcción, por parte de Romualdo, de una “poética de lo político”, donde la ética, la poética y la política se muestran como elementos entrelazados (Barrientos, 2005, p. 56).

mismo, de los convencionalismos que sostienen la idea de realidad que conocemos, escribir sobre la escritura es una manera de escenificar en el poema el vértigo del descenso, vale decir, la sensación de una significación que se precipita pero sin haber llegado a concretarse, una significación que importa por las sensaciones de simultaneidad y de expectativa que provoca. De este modo, la autorreferencia del acto como una realización no tan domesticada, predecible o irreductible muestra a las palabras como las marcas de una construcción de sentido que se resiste, precisamente, a la visión superficial y engañosa que de la realidad nos entrega la convencionalidad aludida.

La simultaneidad y la expectativa se constituyen en dos principios atractivos de la poesía de Romualdo, porque desestabilizan la cómoda posición del lector en el lenguaje y lo llevan al desmontaje de sus pretensiones desde una *no-posición* o una no aprehensión lineal de los sentidos, lo que sin duda es también una manera subversora de llegar a ellos. Esto quiere decir que la poesía de Romualdo crea el efecto de un *no-lugar*, en el lugar removido del lenguaje, gracias a una escritura poética que se desdobla. Esa sensación de no estar en el lenguaje o de haber sido extraídos de su lógica reduccionista y predecible es la experiencia de significación deconstructiva que nos permite superar todo tipo de instrumentalización verbal y recolocarnos como los dinamizadores de una realidad sígnica que nos colectiviza. En este punto de la reflexión, nos guiamos de Jacques Derrida (1994) para precisar que una operación deconstructiva consiste en invertir y en desplazar cualquier tipo de orden conceptual. Así lo explica el filósofo francés:

a pesar del desplazamiento general del concepto clásico, «filosófico», occidental, etc., de escritura, parece necesario conservar, provisionalmente y estratégicamente, el viejo nombre. Esto implica toda una lógica de la que no puedo desarrollarla aquí. Muy esquemáticamente: una oposición de conceptos metafísicos (por ejemplo, habla/escritura, presencia/ausencia, etc.) nunca es el enfrentamiento de dos términos, sino una jerarquía y el orden de una subordinación. La deconstrucción no puede limitarse o pasar inmediatamente a una neutralización: debe, por un gesto doble, una ciencia doble, una escritura doble, practicar una inversión de la oposición clásica y un desplazamiento general del sistema. Sólo con esta condición se dará a la deconstrucción los medios para intervenir en el campo de las oposiciones que critica y que es también un campo de fuerzas no-discursivas. Cada concepto, por otra parte, pertenece a una cadena sistemática y constituye él mismo un sistema de predicados. No hay concepto metafísico en sí mismo. Hay un trabajo —metafísico o no— sobre sistemas conceptuales. La deconstrucción no consiste en pasar de un concepto a otro, sino en invertir y en desplazar un orden conceptual tanto como el orden no conceptual clásico comporta predicados que han sido subordinados, excluidos o guardados en reserva por fuerzas y según necesidades que hay que analizar. (pp. 371-372)

De esta reflexión, nos interesa rescatar, para nuestros intereses, el hecho de que la inversión y el desplazamiento alcanzan su mayor performance no tanto en la versión habitual

del lenguaje poético, pues este se gesta *naturalmente* a partir de esos mecanismos cuando interviene el material lingüístico. La performatividad aludida se incrementa cuando aquel lenguaje es capaz de autorreferirse y problematizar su naturaleza, sus elementos y su funcionamiento. Explicado con otras palabras, es acaso el modo metaficcional de la poesía el idóneo para exhibir la potencialidad de una “escritura doble” o una escritura multidimensionada capaz de negar la cualidad metafísica de cualquier concepto, es decir, una escritura que no cree en procesos de significación validados en la unilateralidad, la exclusividad o la privación, las jerarquías inamovibles o las negociaciones amables con el lector.

En estos términos, pensamos la dimensión ideológica de la poesía de Romualdo, para quien el lenguaje y la significación ya no se legitiman como una articulación plena para el hombre, debido a que la individualización extrema de este la ha desnaturalizado. Las palabras son impensables, entonces, sin la fuerza dinamizadora que nace de una visión comunitaria del hombre. Lo que hace la poesía, a su juicio, es recobrar la consciencia sobre aquella fuerza, una consciencia que emparenta en la disidencia al poeta y al lector: la disidencia del poeta a la hora de contraponer la sistematicidad alienante de la realidad con la sistematicidad superficial y nada trascendente del lenguaje, y la disidencia del lector si se atreve a contraponer una disposición pasiva de recepción de sentidos con una disposición interpelante que pone a prueba la identidad del poema y su propia identidad como agente de lenguaje y de cultura.

En la poesía de Romualdo, a su vez, aparece otro desdoblamiento clave que toma como referencia el acto del decir. En efecto, los actos del decir del yo lírico referidos en el dominio de sus poemas permiten, como ocurre con la escritura desdoblada, repensar lo que las palabras articulan como lenguaje y significación. Esto sucede cuando la fuerza de la oralidad del decir hace más visible las tensiones que se asoman en la articulación aludida. Acaso porque la oralidad se siente más cerca al cuerpo, más cerca a los impulsos genuinos del hablante, en suma, más cerca de una *manifestación silvestre* del lenguaje. Aquella fuerza tiene el poder de mostrar al lector la operatividad misma de la articulación aludida, la misma que lucha por alguna forma de exposición en la superficie del poema. Mostrar la operatividad en cuestión es evidenciar una articulación que *se está haciendo*, esto es, una articulación en la que la materialidad verbal no cierra su condición de palabra y la abre, más bien, para recalcular el peso de los sentidos en medio de un contexto donde las palabras, orquestadas por el paradigma descrito al inicio, se reducen a reproducciones que pueden ganar tecnicismo y sofisticación, pero pierden sensibilidad a la hora de movilizar una vida comunitaria.

La ideologización poética de Romualdo pasa, en efecto, por recuperar el *instinto o la esencia del lenguaje* que es esencialmente colectivo; se trata de un gesto que, como lo sabe muy bien el poeta, es hoy por hoy decididamente contestatario. Y por su parte, el gesto ideológico del lector de Romualdo consiste en apropiarse de la conscientización descrita que el poeta ha puesto en juego. Hablamos de una consciencia que hace de la fuerza de la oralidad, activada por el autoseñalamiento del decir, una estrategia ficcional que explora el lado más vulnerable del lenguaje donde es realización sencilla y concreta para el hombre, donde es realización creativa y contestataria a la vez.

Un yo poético que objetiva los actos que le proporcionan su identidad es un yo multidimensionado, y por ello no tiene reparos para exhibirse como una materialidad muy particular: una materialidad pensante y sintiente a la que le gusta friccionar con otras materialidades ligadas a las circunstancias escritas y orales del lenguaje. No importa si la materialidad del yo involucra cualquiera de los niveles de la primera, segunda o tercera persona, lo cierto es que, como toda ficción moderna, su estado fragmentado y radical tiene que ver con cómo la ininteligibilidad del lenguaje acusa la precariedad humana en el mundo. Explicado de otra manera, el yo presente en los poemas de Romualdo hace estallar su materialidad con las materialidades que dan vida al ejercicio poético para multidimensionarse y, así, romper su cerco individualista. A nuestro modo de ver, ser un sujeto multidimensionado, en los poemas de Romualdo, implica ser, al fin y al cabo, un sujeto múltiple y colectivo.

2. NOMBRO PARA CORPOREIZAR EL LENGUAJE

Por todas estas razones, el yo poético revela los secretos de ser una materialidad interpelante en el acto del nombrar que lleva a cabo. Nombrar, para él, es corporeizar el lenguaje. La experiencia de dar cuerpo al lenguaje, desde el contraste de todas las materialidades posibles, es una manera de desarmar el molde estandarizado —casi evanescente— de la palabra, esa misma que desaparece cuando se mantiene a la sombra de una enunciación utilitarista. Parece que la palabra gana una excesiva abstracción cada vez que empeña sus posibilidades de significación y cede ante un trajín rutinario ubicándose, en consecuencia, al margen de una consciencia que, al ser lírica, se encarga de dinamizar y refundar el lenguaje. Lo vimos en el ejemplo del poema “La huelga”, pues esta es una experiencia social que muchas veces ha sido catalogada como la movilización de algunos sectores reaccionarios y está lejos de ser reconocida como un acontecimiento comunitario legítimo en su articulación de demandas justas. La sensibilidad del sujeto lírico dinamiza y refunda la palabra “huelga” y la impregna

de sentidos que sugieren sobre el acontecimiento en cuestión una experiencia social imprescindible para la memoria colectiva ciudadana. Lo comentado sobre el poema anterior es una buena manera de graficar cómo palabras como huelga, al ingresar a los dominios de la consciencia lírica, logra ganar densidad hasta *pesar* en el razonamiento del lector, dado que reemplaza, en ese razonamiento, su habitual disposición resolutive y unívoca (huelga = violencia, crisis, desunión, decadencia) por una significación más conjetural y, por eso mismo, más enriquecida (huelga = resistencia vital, confraternidad, empatía, ciudadanía crítica y demandante). El lector de este tipo de poesía tiene que sentir la necesidad de realizar nuevos recorridos sobre la materialidad verbal que se le ofrece hasta arriesgar incluso su propio lugar en el lenguaje.

Resumiendo, la experiencia ficcional de nombrar o corporeizar el lenguaje, mediante un ejercicio de consciencia que compromete la materialidad del yo, proyecta en el poema el *estado natural* de la significación: siempre liminal, siempre en desborde, siempre al margen y siempre potencial; su asomo marca puntos ciegos en medio del poema para remover y deconstruir la sensibilidad del lector. Estamos, por qué no decirlo, ante un yo que *toca* con el nombrar, y este *tocar* nos acerca mejor a la idea de un lenguaje desmontable y recreable, con miras a su ininterrumpida reinvención, en una espiral de nombres y renombres. Esa materialidad del yo o de la subjetividad poética se erige, por tanto, en una construcción que dinamiza el choque entre la realidad y el lenguaje, un choque del que se desprende una mirada realmente cuestionadora sobre ambas dimensiones, tal y como lo explica Ramón Pérez (2007):

Dar un nombre es distinguir un objeto, dibujar sus contornos, rescatarlo del caos anárquico e innominado de la materia bruta; nombrar consiste en separar, nombrar es crear el Cosmos desde el Caos (léase el Génesis). ¿No es semejante la creación poética? Parece que ésta también crea nombrando, pero su materia referida posee otra naturaleza. La creación poética crea sus *fantasmas* a medio camino entre la realidad y la nada creando un *torpe cadáver* que se abastece de una realidad también difusa y fragmentaria. (p. 120)

Las reflexiones de Pérez resultan útiles para sintetizar lo señalado anteriormente sobre el yo poético, pues también se suma a los que afirman que el sujeto, en el poema, se constituye en una estrategia textual con múltiples posibilidades de realización en las que la exploración de la dimensión íntima de ese yo corre paralelo a las exploraciones de los límites del lenguaje. Y añade que, como resultado de esas exploraciones, tenemos un proceso complejo y diverso que compromete la evolución histórica del yo literario en la poesía desde una constitución

inicial autobiográfica hacia una autoficción del yo relacionada con una crisis de identidad de ese mismo sujeto lírico.

La evolución del yo poético descrita, que traducimos aquí como su enriquecimiento estético-literario o su multidimensionalidad, pone sobre la mesa, por cierto, una problemática ya conocida en los estudios literarios relacionada con la naturaleza de las enunciaciones que configuran el discurso poético y la legitimación de su estatuto ficcional. Y es la categoría de “sujeto lírico” (*lyrisches Ich*), que discute y actualiza Dominique Combe (1999), la que puede servir para esclarecer esta problemática. El crítico sostiene que, en términos generales, toda expresión denominada lírica da cuenta de la subjetividad o la orientación introspectiva de una voz que enuncia en el poema. Así, para calcular el peso de esta subjetividad contraponen dos paradigmas. Por un lado, el paradigma romántico, el cual asumía que el poema se “transparentaba” para dejar apreciar el mundo interior del yo creador-pragmático. Bajo este horizonte, el acto poético se circunscribía aún al orden de lo mimético al registrar la dimensión afectiva de la experiencia vital del autor y volviendo sospechoso su estatuto ficcional. Por otro lado, el paradigma posromántico, a partir del cual el yo poético fue asumido como una representación que trasciende la dimensión subjetivo-empírica no solo al romper la ligazón mimética y la dimensión subjetivo-íntima, sino también al dejarse apreciar en su despliegue “transpersonal” y “ensanchándose” hasta encarnar un “amplio Nosotros inclusivo” (pp. 128-146).²

La *despragmatización* y la *despersonalización* acentúan hoy la riqueza de la subjetividad lírica del poema, una subjetividad que se deja apreciar en diversos niveles enunciativos a fin de brindar más accesos hacia la interioridad del lenguaje. Tal subjetividad lírica estalla en múltiples voces y estas dan vida a las modalidades enunciativas que objetivan la operatividad del lenguaje para poner a prueba su alcance cognitivo y comunicativo. En efecto, son modalidades con la fuerza de posicionamientos —unas voces *hacia*— que convierten lo referido en el poema en el impulso necesario para dar con el revés de las palabras,

² Es pertinente, en este punto de la reflexión, tomar en cuenta la restitución ficcional del discurso lírico que demanda José María Pozuelo (1997), quien advierte que ha ocurrido un proceso de simplificación y desproporción teórica a la hora de distribuir las facultades ficcionales entre los géneros literarios, y el más perjudicado es el género lírico. Además, apunta al paradigma romántico como una de las visiones que sacrificó el estatuto ficcional por la idea de una correspondencia entre la voz textual y la subjetividad íntima del agente creador. No obstante, desde una mirada posromántica, es posible sostener que el lirismo poético explota particularmente la ficción, y dicha particularidad sobrepasa el plano formal-retórico y se aprecia, en toda su dimensión, en el engranaje de lo formal con los planos semántico y pragmático. La ficcionalidad lírica pasa por el hecho de que nunca ha dejado de ser una composición imaginaria que recrea o reinventa la realidad, cuya función es la de ser un punto de apoyo o de impulso para la elaboración de una macroestructura que posee diversos niveles y organiza múltiples y complejas referencias hasta alcanzar una consistente autonomía, una “modelización artificial verosímil”.

ahí donde se trama sus expectativas de significación, ahí donde estas mismas expectativas son fragmentadas y desestabilizadas para vigorizar la idea de una escritura que libera al lenguaje de su recorrido rutinario, automatizado, en suma intrascendente, trazándola, más bien, como un camino a recorrer desde su concientización más creativa y subversora: la poética. Y todo esto no escapa de una atrayente paradoja: dar con el revés de las palabras y de la escritura que las moviliza (es decir, con la interioridad del lenguaje) es una manera de desaparecer dicho revés y dicha interioridad. En el espacio textual del poema, edificado por las voces-consciencias múltiples que *toman cuerpo* desde la subjetividad poética, tanto las formas del lenguaje como sus lógicas y mecanismos sufren el mismo grado de exposición, se enfrentan en iguales condiciones a la intemperie. Esto último resulta importante a la hora de comprender a poetas como Romualdo que idearon, desde la ficción, la máxima performance de un yo poético fundada en un carácter diverso, múltiple, coral, dialógico e inspirado siempre por un espíritu colectivo.³

Lo que sigue será un intento de orquestar las ideas anteriores a partir del comentario sobre cuatro poemas de Romualdo: uno que pertenece a la etapa inicial del influjo simbolista y los otros tres integrantes de la etapa intermedia posvanguardista. Citaremos, para comenzar, un par de fragmentos del texto “La prodigiosa realidad”, que forma parte del conjunto *El cuerpo que tú iluminas* (1950), de su etapa inicial:

Muda, presente, extática,
y sin embargo viva,
y sin embargo cálida, total, vertiginosa: la forma,
la forma compacta, audible, ardiente,
la forma que está aquí,
que yo beso y golpeo,
que yo destrozo y construyo,
que yo amarro y libero con sólo nombrarla.

³ Toda esta explicación sobre la naturaleza compleja y flexible del sujeto lírico tiene como fin visibilizar el vínculo estrecho entre la aventura formal y la expectativa ideológica de la poesía de Romualdo. Por ejemplo, Luis Fernando Jara (2014) sintetiza bien ese vínculo de la siguiente manera: “Las búsquedas formales desplegadas por Romualdo en su etapa de “poesía política”, que vuelve más concreta su experiencia del mundo empírico e histórico en su inmediatez e intensidad, responde a una doble motivación: a través de una radical reformulación de los códigos lingüísticos, quiere oponerse formalmente al discurso ideológico pervertido por el poder y quiere también postular una nueva pertinencia referencial entre el signo y la realidad evocada” (p. 177). En esa misma línea, Ana María Gazzolo (2019) afirma que “[d]efinir la poesía de Alejandro Romualdo considerando únicamente la vertiente social es una vía segura al empobrecimiento de su obra, cuyo valor reside en la diversidad expresiva y en el dominio de esa diversidad” (p. 216).

Mancha lujosa, láctea, en el puro esplendor astral,
manzana viva, roja, olorosa,
anillo firme y dorado,
piedra que toco apasionadamente, flor que respiro,
lámina de luz que ardes con frenesí. Oh sí,
fuerza pálida, forma irresistible que eres,
el pequeño poeta permanecería alejado y recordándote,
como un eco tuyo.

[...]

Oh prodigiosa realidad:

cada vez que te nombro sé que te digo vives,
ardes, deliras, creces, quedas, sé que tu nombre
surge inmune como una nueva luz
que te devuelve como tú en tu nombre: deshecha
en sílabas de amor que yo uno al llamarte.

Oh llamarte,

nombrarte: mágica inauguración tuya, de lo creado
con un soplo,
dicha adánica que eterniza tu tránsito y te revela.

(Romualdo, 1986, pp. 61-62)

El poema plantea una incursión muy singular en el lenguaje desde que se centra en esa “forma” que libera con “solo nombrar”. La incursión nace de una voz que construye un *no-lugar*, en ese mismo lenguaje, gracias a la fuerza oral que la reviste. Desde esa fuerza, el poeta viene a decirnos que la “forma” de la realidad es inconmensurable e irreductible a una sola dimensión: es fenómeno astral/manzana/anillo/piedra/luz. La “forma” es entonces multidimensional. Se podría sospechar, en ese sentido, que la “forma” es la negación del lenguaje, su imposibilidad; por eso, el poeta enuncia desde un *no-lugar* y siendo consciente que donde está el lenguaje no está la realidad. Aunque lo que buscará, a partir de ese nivel de consciencia, es ensayar, por intermedio del poema, un asomo en la inconmensurabilidad que *niegue la negación*, o por lo menos que la relativice momentáneamente, de modo que mientras el poema exista “la forma está aquí”. Romualdo piensa en la forma inconmensurable de la realidad contenida apenas en el poder instantáneo del acto de nombrar.

La enunciación se deja ver, por ende, como un decir que despliega un hacer, pero no cualquier hacer: hablamos de una performance que deja al descubierto la operatividad de la articulación lenguaje-significación en la que el acto referido del nombrar *logra ser algo importante* en la medida de que *se desdobra en la simultaneidad del decir*.⁴ En consecuencia, el poema, en ese afán de no disponer tan fácilmente los sentidos para el lector, no quiere reducirse como el espacio para que una realidad sea nombrada poéticamente; antes bien, muestra un posicionamiento autorreferencial que fragmenta su adosamiento con el lenguaje para signar principalmente el acto de nombrar: el acto tal cual es, en su *estado puro o natural*, indefinible, inaprensible, impredecible, un devenir en su máxima expresión como la realidad misma. Un acto hecho, sin postergaciones, para la apertura.

Aquí puede sumarse otra idea relacionada con estas primeras reflexiones sobre el poema: el yo y su fuerza oral se propone signar su propio acto de nombrar para exponer, desde esa autorreferencialidad, la dinámica deconstructiva de una realidad que vive, arde, delira y crece. La realidad, según el sujeto lírico, es “prodigiosa”, porque es mucho más que una predeterminación absoluta e inabarcable que, si quiere o no, se somete parcialmente a las fijaciones habituales de la nominación. Lo es porque se muestra revitalizada cuando es alcanzada por una materialidad lingüística —como la poética— con tendencia a la diseminación y al desprendimiento, sobre todo cuando tiene el poder de rehacerse apenas adopta la anatomía de una palabra y cuando pone al descubierto qué tanta corporalidad se juega el yo lírico a la hora de querer aprehenderla con la “nueva luz” de su lenguaje. La realidad empeña su *prodigiosidad* al lenguaje en el momento en que se comporta como la negación de sus propios convencionalismos: como liberación antes que como restricción, como caos antes que como ordenamiento. La inconmensuralidad de la realidad se asoma solo en el lenguaje que es capaz de inducir su propia inconmensurabilidad.

El poema entrelaza secuencias de palabras que zigzaguean entre verso y verso, como la cadena “beso”, “construyo” y “amarro”, que intersecta a la cadena “golpeo”, “destrozo” y “libero”. Ambas secuencias refieren acciones que evidencian cómo el yo lírico ha tenido que multidimensionarse para abrir varios frentes del lenguaje ante esa realidad. Son acciones que revelan una subjetividad que *toca* con el nombrar —que besa y golpea la “forma”—. Y este

⁴ Para la idea de una enunciación performática, nos apoyamos en Jacques Derrida (1994), quien, a su vez, problematiza los postulados de John L. Austin sobre la diferencia entre los enunciados performativos y los denominados constatativos. Estos últimos se limitan a describir los hechos, el estado de las cosas, descripciones que están expuestas a criterios de verdad y falsedad debido a su condición de ser corroborables; mientras que los primeros se muestran en un devenir que no se reduce a tales criterios.

tocar nos acerca a la idea de un yo que, en tanto *una materialidad con consciencia que nombra*, fricciona con las materialidades inconmensurables de la realidad y del lenguaje. Entonces, las dos secuencias aludidas ponen a prueba la corporalidad de la subjetividad, y esto es posible si imaginamos cómo el cuerpo de ese yo registra en su memoria sensible las afecciones producidas por cada una de las acciones. Esto último nos acerca a una definición más exacta del gran acto de nombrar en su condición de referencia central del poema: nombrar es corporizar el lenguaje y corporizar la realidad, hacerla cuerpo en la consistencia del yo que se propone nombrarla. El acto de nombrar reparte el mismo estallido de vida —“ardes, deliras, creces”— tanto para el poeta como para la realidad que este convoca. Se trata de un estallido que lleva al yo a ganar vitalidad instalado en el *no-lugar* que le permite repensar las inconmensurabilidades a las que se enfrenta.

Agreguemos cuatro intuiciones puntuales más sobre este texto de Romualdo. La primera: dentro de las cualidades enumeradas de la realidad hecha forma, es un hecho curioso que “muda” sea la primera, pues sugiere la liberación sonora/rítmica del nombramiento en clave poética. La segunda: la tensión en el engranaje de las imágenes tan disímiles de la realidad, el despliegue rítmico provocado por las enumeraciones alternadas y las construcciones anafóricas, y el despliegue visual de ciertas palabras como “desecha” y “Oh llamarte” son los recursos que encuentra el acto de nombrar para autorreferirse. Ayudan a este propósito las variaciones en los grados de la enunciación, sobre todo la primera persona al inicio y la segunda persona en el fragmento final, porque se constituyen en las diferentes entradas a ese gran acto que se busca objetivar. Con la primera persona, accedemos al acto desde la intimidad del sujeto lírico que nombra, desde el centro mismo de su consciencia; con la segunda, accedemos desde la circunstancia particular del diálogo. La tercera: la consciencia del yo lírico es de naturaleza creacionista, dado que tiene el valor para dar cara a las inconmensurabilidades de la realidad y del lenguaje instaurando un nuevo comienzo —“mágica inauguración tuya”, “dicha adánica que eterniza tu tránsito y te revela”— a partir de un nuevo orden —“deshecha / en sílabas de amor que yo uno al llamarte”—. Y cuarta: todo lo apuntado hasta aquí sobre el sujeto lírico del poema permite tener una idea más clara de lo que propone la poesía de Romualdo desde los términos ideológicos que nos interesan: el yo encuentra en la autorreferencia del gran acto de nombrar una manera de desprenderse de la individualización que automatizaba su relación con el lenguaje. La conscientización que consigue recupera la genuina experiencia colectiva que está detrás de cualquier uso de las palabras; una experiencia que, como señala Combe (1999), nos muestra a un yo “transpersonal” que se “ensancha” hasta

encarnar un “amplio Nosotros inclusivo” (pp. 128-146). Esto se advierte mucho más en los últimos versos del poema:

Sé que habré de cantarte deshecho en aves y rocío,
desordenado en astros, diluido
en la vasta lágrima del océano, —la única que tú lloraste.

Oh prodigiosa realidad, dime
¿quién canta aquí? ¿quién delira aquí?,
en este instante,
alegremente vivo, vasto, universal, desconocido?

(Romualdo, 1986, p. 63)

La condición “deshecha”, “desordenada” y “diluida” del yo es bastante sugerente, pues revela la lógica metonímica de causa-efecto a partir de la cual se asume que la conscientización del yo provoca su porosidad, su desintegración feliz, su apertura total hacia el lector y hacia los otros que ven en la poesía la chance de abrazar la inconmensurabilidad o “prodigiosidad” de la realidad y del lenguaje. Las preguntas finales se constituyen, por tanto, en las marcas que grafican la colectivización del yo y su entrega a una indefinición llena de vida, esto es, su multidimensionalidad a toda costa.

Romualdo ofrece otros textos claves para comprender, primero, cómo se acomoda una consciencia en el poema que desmonta la paridad lenguaje-significación, y pone en marcha una visión comunitaria sobre la recomposición sensible de las palabras, después, a partir de la exposición del acto del decir como un gesto que se emancipa de su condición de operatividad pura hacia una experiencia reflejo donde *se reflexiona*. Este es el caso de “¿Qué cosa quiere decir justicia?” del libro *Edición Extraordinaria* (1958):

¿Qué cosa quiere decir “justicia”, amor mío?
¿Qué cosa quiere decir “justicia”
o “libertad”,
cuando tú y yo sufrimos cada día
lo que vemos sufrir en nuestro pueblo?

¿Qué cosa quiere decir “cielo”, amor mío?
¿Qué cosa quiere decir “cielo”
o “infierno”, “paraíso”
o “mundo libre”,
cuando bajo la luz de las estrellas,
de las estrellas del cielo,
nuestros hombres sufren el infierno de la explotación?

¿O qué cosa quiere decir “te amo”,
qué cosa quiere decir “te amo”
o “te odio”
cuando entre el odio y el amor
las palabras no atinan a decirte
todo
lo que odio
o lo que quiero
decirte
o cómo
quiero decirte que te quiero
en medio de esta lucha por nuestra liberación?

Por último ¿Qué cosa
quiere decir “amor”, amor mío?
¿Qué cosa de este mundo quiere decir “amor”,
cuando el hombre no es un hombre para el hombre,
cuando tú y yo, tus ojos y mis ojos,
vemos al pueblo seguir
como un río de lágrimas?
(Romualdo, 1986, p. 120)

Los actos de pronunciar las palabras y luego hacerlas objeto de una consciencia sostienen todo el texto y se muestran como los mecanismos de una extralimitación, porque exhiben la expectativa de sentidos que recae sobre esas palabras como un profundo desfase,

gracias al entrecomillado que las pone en cuarentena. El entrecomillado es el primer gesto de un posicionamiento objetivador y subversivo que deja sin efecto el funcionamiento de las palabras en su calidad de construcciones que resguardan y transmiten los sentidos encomendados por una práctica social, toda vez que las muestran ahora solo como los trazos que hacen visible lo que de por sí es intraducible e inoperante en ellos. Lo único que se les está permitido referir es que son materializaciones que ya no retienen la esencia de lo que nombran; por lo tanto, ya no producen ni dinamizan conocimiento y tampoco mantienen una experiencia genuina de colectivización, pues pareciera que en cada pronunciamiento las palabras chocan con más vehemencia contra la realidad, tal como sugiere la reflexión que citamos de Ramón Pérez (2007).

Lo que las palabras “justicia” o “libertad”, por ejemplo, han ganado con el tiempo, es una significación convencional que es fulminada por la consciencia que opera en el poema, debido a que para esta no hay nada en el mundo capaz de justificar esa significación pese a su carga histórica y cultural. A ello nos referíamos con la intuición inicial de que el acto de nombrar, para el poeta, supone corporizar el lenguaje, y corporizarlo trae consigo romper su molde estandarizado y utilitarista. Por esta razón, el enunciador lírico sentencia una suerte de doble extinción: aquello por lo cual alguna vez estas palabras existieron ya no existe más y lo que existe ahora es tan atroz que ni siquiera cabe en las posibilidades antónimas de ambos vocablos, puesto que el yo no emplea “injusticia” o “sometimiento” para describir la realidad que él vive junto a los demás. El mundo acusa orfandad de lenguaje porque no sabe cómo salir de la maquinaria de nominación alienante en que se ha convertido este. En la tercera estrofa, la extinción y la orfandad resultan mucho más palpables a causa de que los entrecomillados “te amo” y “te odio” son contrastados con la inconmensurabilidad que se desprende de las nociones del amor y del odio imaginadas en su *estado natural*, esto es, como un desborde o fluir de sentidos imposible de tomar forma en la enunciación del yo: “cuando entre el odio y el amor / las palabras no atinan a decirte / todo / lo que odio / o lo que quiero / decirte / o cómo / quiero decirte que te quiero”.

Además del primer gesto del entrecomillado, el poema apela a dos gestos más: las interrogaciones y el uso del sustantivo “cosa”, que llega a ser la expresión máxima de la extinción y de la orfandad, lo cual es revelador en versos como “¿Qué cosa de este mundo quiere decir “amor””. En efecto, dichos gestos se constituyen en rasgos estructurales del poema a raíz de que condicionan su realización de principio a fin. En esa misma línea, el pronunciamiento o el decir autorreferido, gracias a los tres gestos, libera toda su performance

sobre los signos objetivados para despojarlos de su condición de palabras. El resultado es un accionar que cuestiona y sospecha para deconstruir la lógica que entrelaza todas las marcas que componen el poema hasta invertir sus valores, de modo que las palabras devienen trazos, y los trazos objetivadores, como las comillas y los signos de interrogación, se convierten en la verdadera escritura al terminar concentrando una de las ideas más intensas del texto: el hombre ha *desalfabetizado* sus prácticas lingüísticas hasta desnaturalizarlas en medio del ruido generalizado moderno que precariza su relación con los demás. En ese orden, la nominación alienante se ha reducido a la condición de ruido, y en realidad toda práctica que disfraza la ruina humana por evolución es ruido: disonancia que deshumaniza.

Así, la subjetividad lírica poetiza induciendo la desestabilización de su posición en el lenguaje; poetiza desde lo que en este artículo se ha convenido en llamar un *no-lugar*, y desde ahí coge a las palabras bajo sospecha y las pone a contraluz para constatar su aparente vaciamiento de sentidos. Lo interesante de esta operación es que nos volvemos a encontrar con diversos grados enunciativos que la potencializan. Bajo esa lógica, en tres de las cuatro estrofas, el vocativo “amor mío” grafica cómo una primera persona aprovecha la atmósfera íntimo-amorosa, construida con una segunda, para repensar juntos la condición de palabra de las materialidades verbales entrecomilladas. Y qué mejor si ambos las imaginan como moneda de cambio en la esfera pública, porque es en este espacio donde las palabras bajo sospecha ostentaban un poder colectivo que garantizaba el contrato social entre las personas. No es gratuita, al respecto, la elección de términos como “justicia”, “libertad” y “amor”, marcas vulnerables de ese contrato incumplido.

La atmósfera íntimo-amorosa es, por otro lado, el punto de partida para un yo que, como en el poema anterior, se “ensancha” hasta encarnar un “amplio Nosotros inclusivo” (*vid.* Combe, 1999). Esto trae consecuencias importantes: las pluralizaciones de los posesivos “nuestro pueblo”, “nuestros hombres” y “nuestra liberación” no solo son cambios sobre el alcance de la enunciación, sino también sobre el alcance de la objetivación, pues, a través del entrecomillado de unas cuantas palabras, el yo convertido en un nosotros desmonta toda una realidad discursiva del hombre que parece incompatible con sus sueños de vida comunitaria. Asimismo, las repeticiones de la palabra “hombre”, en la cuarta estrofa, evidencian un tercer grado de enunciación que revela la sensación del absurdo tras el acto de nombrar: “cuando el hombre no es un hombre para el hombre”.

Como vemos, los tres grados dan cuenta de un sujeto lírico que ha tenido que multidimensionarse para acercarnos a las múltiples entradas de un lenguaje autorreferido como pura operatividad dispuesta al rigor de una significación que ensaya, en el terreno de la ficción, su refundación colectiva. Lo más difícil para quienes estamos frente al poema es aceptar que las palabras entrecomilladas y condicionadas por las interrogaciones nunca dejan de ser palabras, pero al mismo tiempo padecen el tránsito hacia una materialidad verbal estéril. Se trata de la sensación de una paradójica simultaneidad que es ineludible y provoca la recomposición de la conciencia de un lector sorprendido también en su necesidad de entrar y salir por el lenguaje, de leer desde un *no-lugar* para repensar creativa y colectivamente a ese lenguaje. Aquí es donde se advierte la apuesta ideológica de Romualdo con respecto al rescate del instinto colectivo del lenguaje debido a dos razones fundamentales: (a) el yo, al dar cuerpo a todas esas interrogaciones, se libera de cualquier intención que lo entrampe en su propia individualidad, vale decir, preguntar es desplegar el lenguaje hacia otro, hacer lenguaje con otro, que otro me ayude a construir una visión más rica del lenguaje; y (b) la misma fuerza interpelante de las interrogaciones es la estimulación perfecta para llamar la atención sobre un asunto importante que el poema quiere destacar, a saber, cómo es que la deconstrucción de la operatividad del lenguaje, maquinada en un principio y en clave íntimo-amorosa entre un yo y un tú, se transforma en una experiencia comunitaria que se irradia hacia un nosotros que compromete a quien lee.

La interpelación al lector desde una mirada que pone a prueba la legitimación social de la palabra conecta a la poesía de Romualdo con la poesía vitalista y orgánica de César Vallejo. En realidad, se trató del redescubrimiento de la concepción de arte político presente en la obra de Vallejo como parte de una actitud general en manos de la generación del cincuenta, agrupación a la que perteneció nuestro autor (Fernández-Cozman, 2005).

Al respecto, Vallejo también gira en sentido contrario a las palabras para mostrarlas desde su condición de lenguaje hasta su condición de materia, y ahí mismo repensar la distancia entre ambas condiciones con el fin de desplegar una sensibilidad auténtica que instaure la fuerza colectiva/fraterna de los sentidos puestos en juego por el poema. Para el autor de *Trilce* (1922), la palabra poética es vitalista porque su performance es mejor cuando interviene la realidad concreta y cotidiana del hombre, y es orgánica porque ensaya con este mismo hombre una resocialización del lenguaje a partir de una experiencia comunitaria de extralimitación y de potencialización de las palabras. Con resocialización, nos referimos al gesto de liberar al lenguaje del ejercicio de nominalización con todo su peso histórico y cultural; un ejercicio

emparentado con otros ejercicios: nominalizar es normar, normar es privar, privar es descolectivizar. Por su lado, Vallejo poetiza para recuperar la colectivización silvestre del lenguaje; su reclamo a otros que poetizaban como él era muy claro al respecto: “Hacedores de símbolos, presentaos desnudos en público y sólo entonces aceptaré vuestros pantalones. / Hacedores de imágenes, devolved las palabras a los hombres” (Vallejo, 2002a, p. 409).⁵ La resocialización vallejana se dejó sentir de diversas formas en la escritura de Romualdo, y si hay un poemario de este que lo evidencia es *Mar de fondo* (1951), libro que combina con bastante naturalidad una recuperación del soneto y una exploración formal que se traduce en gestos concretos como un constante “diálogo intertextual” con la escritura poética vallejana (Barrionuevo, 1999). En este conjunto, aparecen textos como “Control remoto”:

Anónimo, social y combativo,
mi tácito antropoide se levanta.
Come conmigo. Fuma. Silba. Canta.
Enamoro con él. Padezco y vivo.

Siempre corrije todo lo que escribo.
Siempre intuye el dolor. Y se agiganta.
Veloz, fuga de mí: se me levanta.
Brutal, me empuja todo lo lascivo.

Desde su límite animal suspira.
Desde su límite animal, me mira
el pobre: taciturno, humanizado.

¡Ah, mi civil, angélico antropoide,
paga en metal y cobra en metaloide
su derecho a vivir encarcelado!
(Romualdo, 1986, p. 64)

Vallejo es determinante en el desciframiento ideológico de la poesía de Romualdo, y este texto es una muestra de ello: resultaría práctico calificar al soneto como una de esas ficciones en las

⁵ En otro texto titulado “El duelo entre dos literaturas”, el tono del reclamo se agudiza: “El verbo está vacío. Sufre de una aguda e incurable consunción social. Nadie dice a nadie nada [...]. El vocablo se ahoga de individualismo. La palabra —forma de relación social la más humana entre todas— ha perdido así toda su esencia y atributos colectivos” (Vallejo, 2002b, pp. 431-432).

que el sujeto lírico celebra la vida y la obra de otros poetas o artistas que admira; pero, antes de caer en simples semblanzas ficcionalizadas o en prácticas intertextuales que sacan a relucir una competencia letrada o culta del yo, textos de esta naturaleza se validan como ejercicios metapoéticos en los que la subjetividad lírica hace un esfuerzo por acercarnos a la visión estética y a los pormenores de la experiencia creativa de los autores aludidos. Podría decirse, en consecuencia, que este tipo de sujetos líricos proyectan su propia visión inventiva en el perfil creativo que se atreven a describir: hay un intento, entonces, de yuxtaponer y de fusionar poéticas, y con ello, formas, intencionalidades, posturas y sensibilidades en torno al lenguaje. No es casual, en ese sentido, que la sintaxis y el léxico vallejianos tengan eco en los catorce versos del texto. Tampoco es gratuito el hecho de que la figuración de Vallejo en el poema —“antropoide”, “brutal”, en “su límite animal”, “humanizado”— revele la convicción, por parte de Romualdo, de que el poeta debe recuperar su condición natural/animal/esencial/instintiva para que pueda recomponer la fuerza colectiva del lenguaje; porque el hombre, desde esta visión, usa el lenguaje, pero el casi-hombre (el poeta) se repliega del uso y lo objetiva para ganar consciencia, perspectiva y apertura. La superposición y más aún la complicidad entre las dos identidades poéticas proyectadas en el poema grafican, en suma, lo que ya es una constante en los textos revisados de Romualdo: un yo poético que, gracias a esa complicidad, pluraliza su dimensión enunciativa, es decir, se multidimensiona (“Come conmigo”, “Enamoro con él”, “Siempre corrige todo lo que escribo”, “fuga de mí: se me levanta”, “me empuja”, me mira”).

3. ESCRIBO PARA CORPOREIZAR EL LENGUAJE

El otro acto que, como ya se dijo, motiva la autorreferencia multidimensionada del yo en la poesía de Romualdo es la escritura; pero antes de comentar el poema que desdobra su escritura pueden ser útiles algunas ideas de Gilles Deleuze (1996) sobre aquel acto. La escritura literaria, según Deleuze, es un devenir al que no le importa alcanzar una forma, sino más bien encontrar una zona de vecindad, de indiscernibilidad o de indiferenciación. El devenir se contrapone a la forma para Deleuze. Si pensamos a la escritura desde la forma, nos quedaremos en el nivel de las representaciones que son, en rigor, cercos que se imponen a la significación; mientras que, si la pensamos desde el devenir, nos enfocaremos en el gesto de la diseminación de los sentidos, el gesto que marca a las palabras como puntos de apoyo para mostrar al lenguaje en un movimiento regenerador. Cuando Deleuze advierte que el gesto escritural literario nos lleva a una zona de vecindad, se refiere a cómo las palabras están marcadas —surcadas— por el entrecruzamiento de sentidos que su naturaleza estética demanda. Estas palabras son, además, las marcas de la indiferenciación en la medida de que no albergan ninguna diferencia de sentido

privativa y excluyente; todo lo contrario, hibridizan dichas diferencias entretejiéndolas compulsivamente, adelantándose así a la compactación cognitiva y sensible del lector, un adelanto que produce una región de lo imprevisto en medio de esa compactación.

Si la escritura, en el devenir descrito por Deleuze, convierte a las palabras en las marcas del entrecruzamiento y la indiferenciación, ¿qué ocurre cuando un grupo muy particular de estas son reseñadas y dispuestas a la orden de una lógica metapoética? Nos referimos a palabras como “escribir”, “decir”, “palabra”, “papel”, “tinta”, “mano”, “boca”, “ojo”, o incluso la noción misma de “poesía”. El efecto especial que produce este tipo de términos es que desencadenan una suerte de doble escritura en medio del poema, puesto que dan vida a una especie de contra-forma: una forma que ataca a las demás formas, una forma que las deforma. En efecto, son palabras que *desmarcan* a las otras palabras al neutralizar el primer nivel de referencialidad que portaban y direccionándolo hacia una significación autocrítica. Es ahí donde son *remarcadas* en un segundo nivel de referencialidad convirtiéndolas en el lenguaje autorreflexivo del lenguaje. En suma, son palabras que irrumpen como una segunda escritura siempre y cuando tengan el poder de deconstruir la primera escritura desde la que han nacido todas las demás. Estas últimas consideraciones resultan posibles a la hora de acercarnos a poemas como “Puño y letra”, incluido en el libro *Como Dios manda* (1967):

Pon
la letra
en el puño: Escribe, escribe, escribe,
contra viento y marea, a contrasombra,
contra toda esta horrible mascarada
que cruza diariamente nuestros ojos.

Pon
el puño
en la letra: Y borra, borra, borra
la sangre que nos ciñe, la sombra
derramada sobre el alma y la espantosa
misericordia,
que puebla el rostro de la caridad.

Golpea
con la letra.

Pon
la boca
en el fondo
de este pozo: Y canta, canta, canta
verdades que te quepan en un puño.
(Romualdo, 1986, p. 139)

El texto desarrolla una combinatoria interesante que escenifica la tensión entre dos materialidades: la letra consistente, obsesivamente asentada (la letra que golpea), y la corporalidad del receptor interpelado, quien, gracias a un tratamiento sinecdóquico, es expuesto en el centro del poema a través de la sugerente imagen del puño. Uno de los juegos propuestos consiste en dejar abierta la posibilidad sobre quién es ese receptor: ¿otro poeta, en su faceta de lector, a la espera de una orientación que guíe su trabajo? ¿O se trata de la misma subjetividad lírica hablándose para construir una imagen de sí misma que ponga a prueba el acto de su escritura? Son opciones que se constituyen en nuevos accesos para dar con la operatividad del lenguaje, los cuales se suman a los diversos grados enunciativos que aparecieron en los poemas anteriores.

En la apertura o la rica indeterminación sobre el interlocutor del texto —que como se deduce también puede significar la apertura del mismo yo—, Romualdo asocia la enunciación poética y la evocación de la fuerza colectiva del lenguaje. Desde esta asociación, nos presenta a un yo multidimensionado que es impensable sin el “despliegue transpersonal” que se provoca y sin el paralelo que expone entre la exploración de su intimidad y las indagaciones sobre los límites del lenguaje. Y si a todo esto se agrega como rasgo no menor el tono decididamente interpelante de la enunciación, ya se tiene una imagen integral de la ideologización labrada poéticamente por Romualdo.

Por otro lado, es importante resaltar que hay una diferencia entre poner la letra en el puño y poner el puño en la letra. La primera situación ilustra un acto de escritura que se muestra como el desmontaje de los engranajes simbólicos —la “horrible mascarada”— utilizados por los hombres para transitar por la realidad y rechazados por el poeta. Esta escritura pretende que el cuerpo de la subjetividad lírica sea la zona de choque entre la realidad y el lenguaje. En ese sentido, el puño es una metáfora llamativa de la que se desprende algo más que la idea del choque o la resistencia, y podría ser acaso la corporalidad que revela el gesto poético de

encerrar al mundo con el lenguaje. Encerrarlo para volverlo corpóreo, es decir, latido, agitación, sudoración, para vivificarlo en el movimiento subversor y resocializador de las palabras. Es una metáfora extraída de la observación más natural: la imagen de la mano que escribe es la de un puño a punto de cerrarse y de encerrarlo todo para regenerarlo. Esto último reafirma una premisa que ya se había utilizado en uno de los comentarios sobre los poemas anteriores, solo que esta vez reemplazamos el *nombrar* por el *escribir*: escribir es corporeizar el lenguaje y, por ende, corporeizar la realidad.⁶

La segunda situación, el puño en la letra, sugiere la posibilidad de reescribir aquella realidad desmontada que había sido codificada desde la violencia, el dolor y el abandono. El acto de borrar concentra la performance de esa reescritura, pues toda borradura desbarata una significación preexistente y, al mismo tiempo, libera la expectativa de sentidos que se asoma a la superficie del poema. Algo nos debe decir, al respecto, el hecho de que se hable de escribir en las primeras líneas y de cantar en las últimas, pero no se sabe realmente cuáles son las expresiones resultantes de tal escritura y de tal canto. La lógica autorreferencial del texto se resume, entonces, en una incursión en el lenguaje desde palabras tan desestabilizadoras como “Letra”, “puño”, “escribe”, “borra” y “canta”. Son los signos de la reescritura o de la contraforma que desmarca y remarca a todas las demás palabras con el único fin de remover la consciencia de ese receptor ambiguo que es interpelado y reposicionarlo frente a un lenguaje que quiere medir su fuerza colectiva desde el ritmo deconstructivo de la ideología poética romualdiana, un ritmo que es decididamente vitalista al expresar una “voluntad despiadada de confrontarse con el desencanto y la derrota” (Melis, 2005, p. 32).

Los poemas citados han ofrecido una serie de claves de lectura sobre uno de los aspectos que, desde nuestra mirada, alcanzan un desarrollo notable en la poesía de Alejandro Romualdo, a saber, la versatilidad con la que se muestra y se posiciona el sujeto lírico y nos acerca a su praxis creativa. Esta versatilidad ha sido descifrada en los términos de una multidimensionalidad, llamada así para proponer nuevas interpretaciones sobre el valor estético de uno de los poetas peruanos que articuló de forma pertinente sus convicciones políticas y su trabajo con la palabra, una palabra que, desde la visión romualdiana, debe aspirar a recobrar la fuerza colectiva del lenguaje. Los sujetos poéticos o las subjetividades líricas de

⁶ Corporeizar es un gesto decididamente revolucionario en la poética romualdiana, tal y como lo explica Violeta Barrientos (2005): “Es cierto que la época actual tiene como rasgo posmoderno el retorno narcisista en relación al cuerpo; sin embargo, su reconocimiento no solo debe valorarse en ese sentido. El cuerpo permite hermanar a la humanidad, igualarla, democratizarla, poner en evidencia sus necesidades concretas y su dolor no solo físico sino también moral”.

Romualdo nombran y escriben para corporeizar al lenguaje, y la corporeización hace posible la multidimensionalidad de ese lenguaje y de ellos mismos. Es así como este poeta instaura una revolución comunitaria de la palabra, y con ello deja expuesta y en pie la ideologización de su propuesta artística.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARRIENTOS, V. (2005). Alejandro Romualdo y la utopía de la modernidad: ¡Y no podrán matarla! *Martín. Revista de artes y letras*, (12), 55-61.
- BARRIONUEVO, C. R. (1999). La poesía de Alejandro Romualdo en la extensión de su palabra. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, (28), 1159-1169.
- COMBE, D. (1999). La referencialidad desdoblada: el sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía. En F. Cabo (Comp.). *Teorías sobre la lírica* (pp. 128-146). Arco/Libros S. L.
- DELEUZE, G. (1996). *Crítica y clínica*. Anagrama.
- DERRIDA, J. (1994). *Márgenes de la filosofía*. Cátedra.
- FERNÁNDEZ-COZMAN, C. (2005). Metáfora y orden conceptual en *La torre de los alucinados* (1945-1949). *Martín. Revista de artes y letras*, (12), 47-54.
- GAZZOLO, A. M. (2019). La década de 1950 y el signo de la diversidad. En R. Chang-Rodríguez & Marcel Velázquez (Coords.), *Historia de las literaturas en el Perú IV* (pp. 203-235). Casa de la Literatura Peruana; Pontificia Universidad Católica del Perú.
- HIGGINS, J. (1993). *Hitos de la poesía peruana*. Milla Batres.
- JARA, L. F. (2014). La po-ética de Alejandro Romualdo: lectura de “Coral de agua mansa”. *Lexis*, 38(1), 165-179.
- MELIS, A. (2005). La palabra extendida de Alejandro Romualdo. *Martín. Revista de artes y letras*, (12), 31-36.
- PÉREZ, R. (2007). *Metapoesía y ficción: claves de una renovación poética (Generación de los 50-Novísimos)*. Visor Libros.
- POZUELO, J. M. (1994). *Teoría del lenguaje literario*. Cátedra.
- ROMUALDO, A. (1981). Yo de esta sociedad no podía esperar nada [Entrevista]. *Hueso húmero*, (11), 3-27.
- ROMUALDO, A. (1986). *Poesía íntegra*. Editorial Gráfica Labor.

- VALLEJO, C. (2002a). Poesía e impostura. En M. M. de Priego (Ed.), *Ensayos y reportajes completos* (p. 409). PUCP.
- VALLEJO, C. (2002b). El duelo entre dos literaturas. En M. M. de Priego (Ed.), *Ensayos y reportajes completos* (pp. 431-434). PUCP.