

El poema al amparo de la finitud

Ina Salazar

Sorbonne Université (Francia)

Desde las primeras obras, si bien estas llevan la impronta de una atracción por la experimentación y en cierta medida por el desmantelamiento de las formas poéticas convencionales promovidas y practicadas por las vanguardias (por ejemplo, en el segundo poemario *Dentro & fuera*) se dibuja en el poeta que es Carlos Germán Belli la poderosa tendencia y necesidad de hacer del poema un espacio, un lugar a salvo de la contingencia terrena, física, perecible. Paradójicamente, el gesto experimental vanguardista se vuelca a la recuperación de la «gran tradición poética del pasado», a la adopción de las formas clásicas como él lo ha reivindicado a menudo: «la estructura y la forma heredada de autores del pasado, de la gran tradición poética del pasado, me aseguran... un cimiento sólido, sí una suerte de piedra angular que me parece que no me la ofrecen las nuevas formas» (O'Hara, 1998, p. 94). A diferencia de toda una tendencia presente desde el romanticismo y exacerbada por las vanguardias de acercar el arte a la vida, la particularidad de Carlos Germán Belli es que escribir es una operación que lo preserva del mundo y que se efectúa más que en la aspiración a la unión con este, en la escisión. Como lo ha formulado con pertinencia Christian Prigent

[la] experiencia entrañablemente ambivalente del mundo que conlleva nuestra condición de seres de lenguaje, experiencia que es vaivén, tensión entre una lengua que, por un lado, nos separa del mundo, nos prohíbe poder *tocarlo*, y que, por el otro, nos permite alimentar al mismo tiempo el sueño, exacerbado por la literatura, de una fusión con él, asume en la poesía su modo de aparición más radicalmente formalizado. (2004, pp. 11-12, traducción propia)

En Belli la experiencia no lo lleva a «una resistencia escritural ante la fatalidad contractual de la lengua», sino a afirmar esa distancia desde una palabra plena con respecto a una condición humana vivida como dolorosa e insuficiente. En tanto ser de lenguaje, el poeta que es Belli ve en la poesía una emancipación, pero a condición de un dominio de sus formas como lo cuenta en el poema «El hablante con baja autoestima» (*El alternado paso de los hados*, 2006).

[...]

Esta personal poca estima
guardaba en sí un secreto plan
a favor de quien en Babel
va sin remedio a tropicónes,
que él ha terminado inspirándose
en formas que los viles siglos
no han podido menoscabar,
y allí quien no es perito en lenguas
va impensadamente contento
del ayer a hoy, y aun al mañana.¹ (Belli, 2008, p. 587)

Es la constatación de una insuficiencia como hablante lo que lleva a Belli a aferrarse a la escritura poética

Por mis carencias como hablante — reales o imaginarias, no lo sé — me he aferrado a la escritura poética, con uñas y dientes, como un medio de supervivencia. Al principio, era una catarsis, después el escribir me resultaba todo un reto existencial y finalmente una vía de trascendencia metafísica. (citado en Lergo, 2013, p. 322)

Pero no se trata de cualquier escritura poética sino la que él llama «la composición de forma cerrada» que ofrece algo así como una morada alternativa (a la lengua común y al mundo) que pone al amparo y repara y que asimismo va a adquirir un valor espiritual superior. Quizás Belli cree como Mallarmé que la poesía permite al lenguaje humano recobrar su ritmo esencial y que es lo único que dota de autenticidad nuestra estancia terrena. Me parece que hay semejanzas en ese sentido en la importancia central del verso dentro de esta concepción del poema: «solo el verso, dice Mallarmé, filosóficamente remunera el defecto de las lenguas y es complemento superior» (Mallarmé 1985, p. 69, traducción propia) y al decir «verso» el gran poeta francés piensa en el alejandrino francés que ve como un «sistema agenciado como un espiritual zodiaco» (Mallarmé 1985, p. 70, traducción propia). El verso en la poesía de Belli posee un protagonismo similar y el verso que adquiere ese peso y valor es el endecasílabo.

Esas «formas que los viles siglos no han podido menoscabar» le permiten a quien se dice «no perito en lenguas» ponerse a resguardo del mundo y de la finitud. La palabra «formas» es clave para entender el quehacer belliano y la concepción que está detrás de ese quehacer. Es un término que vuelve de manera recurrente y que destaca como título en un texto (casi programático), «Asir la forma que se va», que aparece por primera vez en *Canciones y*

¹ En Carlos Germán Belli, *Los versos juntos (1946-2008)*. Poesía completa, Sevilla, Sibila-Fundación BBVA, 2008. Esta será la edición de referencia de este trabajo.

otros poemas (1982). Belli al adoptar el concepto de «forma» pone de relieve lo que Paul Valéry llamó la física del lenguaje, que se halla en las diferentes expresiones del significante: sonido, ritmo, número, o sea maneras que tiene la palabra de ser materia sensible, de ser cuerpo y de oponer ese cuerpo (el cuerpo del poema, la fisicidad del lenguaje) al cuerpo en el mundo, a la existencia, a la mortalidad. Dice Belli en «Asir la forma que se va»:

Es la fe en la forma, no por el riesgo del vacío, sino por el puro placer de disfrutarla. Igualmente como cuando se adora a la Divinidad por sí misma, y aun si no existiera. En realidad, ni espuria, ni imputable a barrocos o parnasianos decadentes. No hay que avergonzarse de ella. No hay que reducirla a la postración. Obrar así no es otra cosa que renegar de nuestro continente [...]. (2008, p. 633)

Es un gesto no exclusivamente estético sino más bien existencial en la medida que se presenta como modo de resistir ante «el embate del tiempo y de la muerte» como lo dice el final del texto. Lo interesante es que no se opone la poesía en tanto arte a las penas y avatares de la existencia humana, sino que se reivindica de ella «la forma» o «la fe en la forma», eso que desde su separación con el mundo hace del lenguaje una física paralela que compensa o sustituye.

Si bien «Asir la forma que se va» es un texto escrito *nel mezzo del cammin*, se trata de una postura o concepción presente desde siempre, como se observa ya en el poema de apertura del primer libro (*Poemas*) publicado en 1958. Belli lo hace nada menos que desde la experiencia quizás más poderosamente carnal, el amor.

Poema

Nuestro amor no está en nuestros respectivos
y castos genitales, nuestro amor
tampoco en nuestra boca, ni en las manos:
todo nuestro amor guárdase con palpito
bajo la sangre pura de los ojos.
Mi amor, tu amor esperan que la muerte
se robe los huesos, el diente y la uña,
esperan que en el valle solamente
tus ojos y mis ojos queden juntos,
mirándose ya fuera de sus órbitas,
más bien como dos astros, como uno. (Belli, 2008, p. 13)

Este texto titulado simplemente «Poema» que abre la sección «A la zaga» de los primeros poemas escritos entre 1946 y 1951 tiene un valor especial que le asigna la posición inaugural. Desde esta el título genérico «poema» suena como modélico, habrá luego otros textos titulados así a lo largo de

la extensa obra de Carlos Germán Belli compuesta de 17 poemarios,² pero este funciona aquí como una suerte de poema original del que emanarán los siguientes, portador de una idea de lo que debe ser y hacer el poema. Ya a partir de la «forma» adoptada, o sea, un bloque compacto de once endecasílabos, se hace del poema un lugar cerrado y habitable, al amparo del mundo. Este es un molde que se repite de manera regular a lo largo de su producción y a menudo (aunque no siempre) son textos con título genérico, variando en el número de versos, pero nunca muy extensos y siempre con uso del endecasílabo. Estos «Poemas» se presentan en concomitancia con la práctica de ciertas formas clásicas canónicas, las canciones y sextinas, formas poemáticas mucho más complejas y de extensión más importante. Los «Poemas» desde esta forma compacta crean el efecto de espacio protegido. El primero de ellos lo hace desde una de las temáticas mayores de la poesía de Belli, el amor, que va a estar presente a todo lo largo de la obra, pero adoptando diferentes modalidades y perspectivas. Aquí Belli pone a salvo el amor de la descomposición de los cuerpos no solo llevando dentro del poema la pulsión erótica a la sublimación sino haciendo del poema un cuerpo verbal capaz de sobrevivir a los cuerpos reales. La sublimación no es algo dado, es un proceso, un trabajo en el seno de la palabra palpables en el dinamismo del poema, en una progresividad que afecta al vocablo amor en sus diferentes apariciones, «nuestro amor» (vv. 1 y 2), «todo nuestro amor» (v. 4), «mi amor, tu amor» (v. 6); estas registran una suerte de crecimiento, de aumento a la vez que pasan de manera activa de la negación — «Nuestro amor no está... // Tampoco...» — a la afirmación plena «todo nuestro amor guárdase con palpito /bajo la sangre pura de los ojos». El endecasílabo con sus acentos seguidos en 4 y 5 que violentan el ritmo habitual crea un foco central poderoso confirmado por la opción clásica del verbo con pronombre enclítico «guárdase», que por su semantismo provoca el paso de lo exterior a lo interior, de lo visible a lo invisible. Se dejan atrás los miembros explícitamente sexuales así como lo corporal más corruptible para exaltar los órganos —los ojos— que conectan el cuerpo con lo imaginario y lo mental, o sea, la visión que es el sentido menos animal y primario.

Este primer poema corresponde al periodo belliano más interesado o preocupado, en cuanto a sus inquietudes y lecturas, por las vanguardias y más precisamente por el surrealismo, movimiento con el que el poeta se identificó mucho como lo ha afirmado en muchas ocasiones.³ Belli en

² Según el ordenamiento definitivo en Carlos Germán Belli, *Los versos juntos* (1946-2008). *Poesía completa*, Sevilla, Sibila-Fundación BBVA, 2008.

³ C.G.B: Me hubiera gustado formar parte personalmente del grupo surrealista bonaerense encabezado por Aldo Pellegrini, o bien haber colaborado en *Mandrágora*, revista del grupo chileno surrealista. Pero no fue así y he tenido que resignarme a constituir mi biblioteca vanguardista con algunas ediciones príncipe, aunque lamentablemente con un dominio limitado

ningún momento será surrealista en su escritura (en la experimentación y libertad imaginarias) como lo fueron de manera brillante y original César Moro y Emilio Adolfo Westphalen, de los que fue ferviente admirador. Pero el surrealismo le hizo descubrir el poder de un imaginario visual en las antípodas de la representación realista así como la centralidad del amor (en particular el amor sublime) y el humor negro. En este primer poema ese influjo es perceptible no solo en la temática amorosa sino en el manejo de un doble registro crudo y sublime y sobre todo en la función y el valor que se otorga a los ojos como órganos capaces de extraerse de lo perecible, en tanto vías de acceso a los mundos interiores (imaginación y memoria). Es el sentido preferido por los poetas surrealistas por su conexión con la imagen. La visión se abre como posibilidad de ver más allá, del otro lado, sugiere lo que está por descubrirse. Ver en y a través del poema es «ver de otra manera» como lo afirma Paul Eluard: «el poema desensibiliza el universo en beneficio de las facultades humanas, permite al hombre ver de otra manera, otras cosas. Su antigua visión está muerta, o es falsa. Descubre un nuevo mundo, es un hombre nuevo» (Eluard, 1978, p. 115, traducción propia). Los ojos en este primer poema de Belli recuerdan, en ese protagonismo insólito, la importancia que tienen en los dos primeros poemarios de Westphalen (*Las ínsulas extrañas*, 1933, y *Abolición de la muerte*, 1935) como órganos de captación de lo que se esconde detrás de nuestra normal percepción del mundo; es lo que cantan estos versos de *Abolición de la muerte* «Marismas llenas de corales enroscándose a tu cuello / y los mares hundidos hasta verse tras los ojos» (Westphalen, 1991, p. 53); los ojos en Westphalen también parecen emanciparse del cuerpo, ser entidades autónomas: «En los mares siempre flotaban los ojos», como lo dice este otro verso del mismo libro (Westphalen, 1991, p. 51). También hallamos una conexión con lo cósmico celestial, esta vez en *Las ínsulas extrañas*

la mañana alza el río la cabellera
después la niebla la noche
el cielo los ojos
me miran los ojos el cielo. (Westphalen, 1991, p. 26)

Belli trabaja como lo hizo Westphalen la extrañeza del órgano separado de su continente material («mirándose ya fuera de sus órbitas») que hace pensar en los ojos emancipados del cuerpo, representados por el pintor Odilon Redon tan admirado por los surrealistas, asumiendo así esa doble filiación surrealista, peruana. Pero con «Poema» Belli a la vez abre su propio surco pues la extrañeza primera de paisaje surrealista se disuelve en la

del francés. Por fortuna, ello ha sido suficiente para profundizar la mirada en la pintura surrealista y cultivar la poesía amatoria y el humor negro, y así no terminar siendo un escritor decimonónico, no obstante mi constante afición a la métrica convencional (Lergo, 2013, p. 323).

idealidad de la unidad final, en un movimiento (un viaje) en que el cuerpo va desapareciendo hasta integrar o perderse en el cosmos. A lo largo del poema, el cuerpo, sus miembros y órganos son del dominio de la muerte y hay que extirparse de ello, liberar el amor de ello, el poema lo hace también y sobre todo desde el efecto de completitud de su «forma» compacta y armoniosa dada por los endecasílabos. La palabra «valle» es clave, es un motivo bastante frecuente en la poesía de Belli, forma parte del imaginario clásico al que acude y permite visualizar el salto deseado que la obra efectúa: del valle de heces que es el mundo y la vida («En este valle de heces no finible / véome que soy zagüero») (*Oh, Hada Cibernetica*, Belli, 2008, p. 53), a un *locus amoenus* — «A salvo todo bajo un dulce valle» como lo canta un verso del segundo «Poema» de «A la zaga» (Belli, 2008, 14) —. El poema es *locus amoenus* moldeado por la palabra que en su materialidad fónica, en su ritmo y prosodia, desde una forma cerrada clásica acoge y protege.

El título de sección «A la zaga» del primer libro es significativo, pues destaca esta locución que calza con el sentimiento de relegación (de «zagüero») asociado al sujeto belliano, lo que ha sido ampliamente desarrollado por la crítica en lo que respecta a la dimensión social vinculada con la realidad del Perú contemporáneo (subdesarrollado y capitalista), pero que se arraiga en un sentimiento mucho más profundo de valor existencial. El verse a la zaga corresponde a un «sentimiento de minusvalía existencial», que a menudo se recrea en Belli con respecto a la posibilidad de una vida plena; en ese sentido, el sujeto belliano sufre de haberse visto arrojado al mundo a sus contingencias, miserias, mortalidad, expulsado del vientre materno, como ya lo observó Roberto Paoli, recordando una filiación de pensamiento con Calderón de la Barca y Schopenhauer, para quienes «el nacimiento es el primer error y el verdadero pecado» (Paoli, 1994, pp. 44-45). Es una temática que a lo largo de la obra vuelve de manera recurrente, recreándose el nacimiento como expulsión traumática del «luminoso vientre» e ingreso en un «albergue terreno» de oscuridad, corruptibilidad, sufrimiento, que es caída y castigo como lo dice este otro «Poema» de *El pie sobre el cuello* (1964):

Frunce el feto su frente
y sus cejas enarca cuando pasa
del luminoso vientre
al albergue terreno,
do se truencan sin tasa
la luz en niebla, la cisterna en cieno;
y abandonar le duele al fin el claustro,
en que no rugen ni cierzo ni austro,
y verse aun despeñado
desde el más alto risco,
cual un feto no amado,
por tartamudo o cojo o manco o bizco. (Belli, 2008, p. 106)

En este «Poema» los endecasílabos se alternan con heptasílabos. Es frecuente esta alternancia propia de la silva. Belli ha reivindicado su aprecio por estos dos metros que considera «estructuras poéticas dúctiles y bendecidas por el tiempo» (Lergo, 2008, p. 326). Aquí la alternancia le permite remedar el quiebre que implica el nacimiento, instala una discontinuidad dentro del conjunto con respecto a la homogeneidad del endecasílabo como único metro, habitual en Belli en este tipo de poemas. La opción de los dos metros remite a la entrada en el mundo como discontinuidad y ruptura y ello viene asociado a un menoscabo original. La rima presente en este poema (lo que no es nada sistemático en la poesía de Belli) insiste en un juego fónico de desequilibrios, instala una irregularidad (a/B/a/c/b/C/D/D/e/e/d/E) que además acota fónicamente el sentimiento de minusvalía, pues se trata de una rima que quisiera ser consonante y total pero que en ese sentido cojea, es imperfecta (vientre/frente) y se ve contaminada por la idea de traslado o paso. El nacimiento se recrea como violencia, fónica y prosódicamente en las aliteraciones oclusivas /t/ y /k/ y a partir de un juego de contraste entre el adentro protector y luminoso y el afuera que es intemperie y bajeza. El nacimiento es castigo para un sujeto que asume la figura de un personaje, un feto que aparece como pensante y consciente, en una distanciación que se abre a lo grotesco o monstruoso (en «feto» puede leerse *feo*). El feto como ente es de por sí una criatura viva pero inacabada y aquí se asocia a un menoscabo original, menoscabo físico. El nacimiento aparece de esta manera como expulsión por imperfección. El drama grotesco se recrea acudiendo a los moldes clásicos —la silva, el imaginario y vocabulario paisajístico pastoril—.

Desde el dominio de las formas, el poema en tanto continente cerrado es réplica del vientre materno, del «claustro» al que se desea retornar, como se ve en «No salir jamás» de *Bajo el sol de la medianoche rojo* (1990):

¿Cuándo, cuándo de nuevo volveré,
 en qué minuto, día, año o centuria,
 al sacro rincencillo de mi dueña,
 paraje oculto para mí guardado,
 y a merced de su excelsa carne allí
 yacer adentro y no salir jamás?
 A aquel lugar yo quiero retornar,
 hasta el punto central eternamente,
 introducido en el secreto valle,
 y en ella cuerpo y alma así cuajado.
 No quiero nada más sino volver
 adonde fugazmente ayer estuve,
 cruzar el umbral con seguro paso
 y ahora para siempre allí quedarme,
 no como dueño de un terrenal sitio,
 mas por entero rey del universo. (Belli, 2008, p. 418)

El poema se hace claustro desde la forma compacta, perfecta que adopta y de la cual el endecasílabo funciona como piedra clave. Metro mayor de la versificación clásica y (en nobleza y potencialidades rítmicas) el endecasílabo podría equivaler a una música original para cualquier poeta de habla hispana, una suerte de lengua materna que sobrevive incluso a las vanguardias (véase cómo vive el endecasílabo en la poesía de César Vallejo, por ejemplo). En ese sentido, Belli naturalmente hace del endecasílabo su metro privilegiado, pero sometiéndolo de vez en cuando a torsiones y menoscabos con respecto a los tipos regulares y canónicos y al hacerlo hace suyo este verso. De esta manera, en este poema desde su primer verso se introduce, mediante el ritmo del endecasílabo, el deseo y la ansiedad del expulsado en la perturbación del endecasílabo *a maiore* melódico con una sobre acentuación del endecasílabo (2-4-6-7-10) que materializa la impaciencia incontenible, el tiempo suspendido a una posibilidad imposible de vuelta al vientre materno, que el encadenamiento de las sinalefas del segundo verso también alimenta. El poema crea espacios internos que progresivamente llevan a un centro «punto central», volvemos a encontrar el motivo del valle, «secreto valle» lugar que nos transporta al locus amoenus poético, estableciendo una íntima correspondencia entre vientre materno y poema. La aspiración del sujeto, aquí un yo, es la de un estado a salvo de todo cambio y escisión (sinalefa central «y en ella cuer/**po-y-al**/ma así cuajados»). En el tiempo real es algo que fue fugaz y no reversible mientras que en el poema mediante la palabra el deseo se encarna, se materializa en el endecasílabo, un endecasílabo especial, nada ortodoxo en su acentuación (2-5-8-10) en que se fija la zona de paso, «el umbral». Es el ritmo acentual lo que crea un nuevo umbral, posible en su musicalidad particular, para un sujeto que ha dejado atrás la minusvalía real y puede «cruzar el umbral con seguro paso».

Podría decirse que este verso se transforma en el lugar o foco de la alquimia, como 'conjunto de especulaciones y experiencias, generalmente de carácter esotérico, relativas a las transmutaciones de la materia' (DLE). El arte combinatorio reivindicado por Belli (de lo clásico y lo experimental) — «la afición juvenil por la vanguardia y la afición por la corriente renacentista han terminado en una suerte de arte combinatorio, tal vez parecido a los procesos de la alquimia» (Lergo, 2008, p. 324) — no es lo único que vincula al poeta con la alquimia. Si volvemos al sentido de esta actividad inmemorial (evocada a menudo por Belli en sus entrevistas, asociado a menudo al contexto biográfico de sus padres farmacéuticos) que puede definirse como conjunto de prácticas y especulaciones con respecto a la transmutación de los metales con miras a transformar los metales viles (como el plomo) en metales nobles (como la plata y el oro), la analogía con lo que hace la escritura belliana es esclarecedora. Con respecto al «sentimiento de minusvalía existencial», Belli hospeda lo que él llama su «viscoso reino interior» en «esos metros y moldes estróficos sin duda dignos de mejor destino» (Lergo,

2008, p. 325), ese quehacer es comparable al de la alquimia en el sentido que se hace de la poesía el lugar de la transmutación, lo vil en noble, pero de la alquimia a Belli también le interesa la dimensión esotérica con alcance espiritual, la idea de que el alquimista efectúa una operación sanativa, de purificación. Lo que el alquimista realiza con la materia, con los metales, el poeta lo hace con las palabras, pero no es solo una analogía, ya que estas últimas son manipuladas desde su materialidad (rítmica, versal), se presentan como cuerpos extraídos de la finitud y del tiempo humanos.

El poema se transforma en «el más delicioso espacio» como lo dice el poema «Aprisa inmóvil» de *Acción de gracias* de 1992:

Aprisa inmóvil inmediatamente
(sin duda es éste un pensamiento absurdo,
pero da cuenta de quien llega pronto
al mundo y yace fijo como un clavo
metido eternamente en la madera).
En consecuencia en adelante entonces
sin pasos ni aletazos maquinales,
aunque de rincón en rincón a gatas
en pos de un punto mínimo siquiera
para allí soñar cómo es el vivir
contento en el más delicioso espacio
tal un gamo corriendo o pez nadante,
o pájaro del suelo al cielo yendo. (Belli, 2008, p. 429)

La condición humana «de quien llega pronto / al mundo y yace fijo como un clavo / metido eternamente en la madera», mediante la comparación física y material, exagera la impotencia, aparece como prohibido de perseverar en su ser (si pensamos en Spinoza), la existencia como limitación/inmovilidad sin solución ni horizonte otro, condena a un estado que desde el imaginario de los objetos (clavo/madera) podría hasta remitir a la cruz y al suplicio de Cristo (por metonimia). El adynaton, figura retórica de carácter lógico, emparentada con la hipérbole, que consiste en subrayar con énfasis un hecho imposible, frecuentada por la poesía del siglo de oro, que signa el poema desde el primer verso, designa la imposibilidad no como ruptura del orden real sino como condición de este mismo, o sea, el destino de un sujeto imposibilitado. El poema va a persistir en contrariar la imposibilidad (el menoscabo existencial) desde una recreación rítmica dinámica de contrastes con el uso de los adverbios en mente que llevan doble acentuación (y que Vallejo usó mucho en sus endecasílabos), así como en el encadenamiento de acentos y contraacentos («pero da cuenta de quien llega pronto»). La acción del sujeto tiene visos carnales corporales, es visto aquí desde fuera, lo que incrementa el efecto de espectáculo grotesco de una existencia en la imposibilidad de elevarse. Como en el texto anterior, el movimiento lleva a

un centro secreto «punto mínimo siquiera» desde el cual el poema es poeisis, para ganar el único lugar posible de realización y liberación que es el de la palabra y la imaginación; el endecasílabo marca este centro desde un crisol acentual en la quinta sílaba «contento en el **más** delicioso espacio». Desde el endecasílabo el sujeto se libera de su condición y el ritmo acentual del endecasílabo se dispara «tal un gamo corriendo o pez nadante», con saturación acentual del melódico 3-6-8-10 y luego del heroico, último verso que cierra el poema abriéndolo, rompiendo los límites desde la paronomasia suelo/cielo, en una victoria sobre la sujeción o prisión existencial, con el gerundio final.

Este poema nos devuelve al primero de la obra en la aspiración a integrar la esfera celestial, proceso en que se abandona una condición humana corpórea. Queda el otro cuerpo, el del poema. Se afirma así un quehacer poético alquímico —Belli no es el primero en reivindicarlo, antes lo hicieron Rimbaud y Mallarmé— en que se hace de la poesía el lugar de la transmutación, para Belli lo vil deviene noble, en una operación sanativa, de purificación, afirmando una separación con el mundo y la existencia desde una palabra plena, *locus amoenus* moldeado por las formas clásicas de las que se apropia y que en su materialidad fónica, en su ritmo y prosodia, acoge y protege, con respecto a una condición humana vivida como dolorosa e insuficiente.

Referencias bibliográficas

- Belli, Carlos Germán (2008). *Los versos juntos (1946-2008). Poesía completa*. Sevilla: Sibila-Fundación BBVA.
- Eluard, Paul (1978). *Donner à voir*. Paris: Editions Gallimard.
- Lergo Martín, Inmaculada (ed.) (2013). *Vivir en el poema, homenaje a Carlos Germán Belli*. Madrid: Editorial Point de Lunettes.
- Mallarmé, Stéphane (1985). *Ecrits sur le livre*. Paris: Editions de l'Eclat.
- O'Hara, Edgar (1998) *Partición de bienes. Conversaciones sobre poesía*. Lima: Lluvia Editores.
- Paoli, Roberto (1994). Razón de ser del neoclasicismo de Carlos Germán Belli. En Miguel Ángel Zapata (ed.), *El pesapalabras: Carlos Germán Belli ante la crítica* (pp. 41-53). Lima: Ediciones Tabla de Poesía Actual.
- Prigent, Christian (2004). *L'incontenable*. París: P.O.L.
- Westphalen, Emilio Adolfo (1991). *Bajo zarpas de la quimera*. Madrid: Alianza Editorial.