

2022

## *Lejos de todas partes y A mano umbría* de Carlos López Degregori: una lectura desde la autopoética

Miguel Ángel Malpartida  
*Universidad Nacional Mayor de San Marcos*

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>

---

### Citas recomendadas

Malpartida, Miguel Ángel (August 2023) "*Lejos de todas partes y A mano umbría* de Carlos López Degregori: una lectura desde la autopoética," *INTI: Revista de literatura hispánica*: No. 95, Article 6.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss95/6>

This *Paradigmas de la Actualidad Poética* is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in *INTI: Revista de literatura hispánica* by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact [dps@providence.edu](mailto:dps@providence.edu).

## LEJOS DE TODAS PARTES Y A MANO UMBRÍA DE CARLOS LÓPEZ DEGREGORI: UNA LECTURA DESDE LA AUTOPOÉTICA

**Miguel Ángel Malpartida**  
Universidad Nacional Mayor de San Marcos

La autopoética se define como la reflexión que un escritor realiza sobre sus concepciones personales acerca de la literatura, las coordinadas estéticas de su propia obra o trayectoria, su particular proceso creativo, su grupo de pertenencia, su posición en el canon literario, entre otros aspectos (Casas, 2000; Zonana, 2007; Lucífora, 2015). No obstante, como todo concepto, contribuye a simplificar la variedad de fenómenos que convergen en la intransferible poética de un autor, la cual se manifiesta, primero, en sus textos de creación, los cuales disimulan o exponen artes poéticas, y, luego, cuando adviene la madurez, en la toma de conciencia de su propio universo creativo y la consecuente adopción de una postura frente a la práctica del arte. Estos dos movimientos, con la escasa distancia de un año, se presentan en la publicación de *Lejos de todas partes* (2018) y *A mano umbría* (2019), libros que pueden leerse vinculados, mar y derrotero, respectivamente.

Por un lado, el gesto de publicar un volumen de poesía reunida responde a la necesidad personal de cerrar un extenso y único libro que se ha ido escribiendo por 40 años desde la publicación de *Un buen día* (1978) hasta *Temblor de Judas* (2018) (aunque un cierre similar haya sido propuesto por el autor bajo la misma intención en el primer *Lejos de todas partes*, editado en 1994). No es casual tal exactitud cuando se trata de la poesía de Carlos López Degregori, para quien la simbología de los números es una constante preocupación y un puente que enlaza la ficcionalización del tiempo en su propia obra con la constante vital de su maduración artística. Además de esta postura sostenida por el autor, la reedición de la obra completa implica la puesta en discusión de su propuesta estética, e involucra un gesto autopoético, mediante el cual el creador invita a sus lectores a revisar su obra y a poner a prueba

la coherencia que existe entre esta y las afirmaciones de su declaración abiertamente autopoética: *A mano umbría*.

En ese sentido, en esta reseña, se analizará las tensiones de la poética de autor (Zonana, 2007) presentes en *A mano umbría*, texto que se ubica en el pacto crítico, paralelamente a los poemas de arte poética explícita o implícita que recoge *Lejos de todas partes*, enmarcado en el pacto lírico. Con ello, se hace eco al susurro del autor: “(Me cuesta este libro maltrecho / su extrañeza / su torva sinceridad / su consumación / su estilo que no alcanza a ser del pasado / ni del futuro)”.

En primer lugar, se evidencia **la dialéctica anterioridad-posterioridad de la reflexión con respecto a la creación efectiva y la definición progresiva de los contenidos y conceptos**. Al manifestarse esta tendencia, los creadores reflexionan con anterioridad, simultaneidad y / o posterioridad sobre la dinámica de su proceso creativo, cuyo producto, la obra acabada, es el resultado de una serie de posibilidades realizadas, de tanteos y ratificaciones de decisiones iniciales. En el caso del punto de vista posterior, tal cual es la posición del autor en *A mano umbría*, el artista ha ganado notoriedad y es invitado a reflexionar por las circunstancias presentes, internas o externas, por ejemplo: (a) la necesidad de marcar un hito parcial o final en su trayectoria, (b) el advenimiento de la madurez o del fin de la vida material y (c) la conciencia de un cambio de registro o de estilo en la trayectoria.

En *A mano umbría*, la intención del autor coincide con los tres aspectos y se aúna a su voluntad de autoconocimiento. López Degregori asume la tarea de develar su mundo interior, su propio proceso creativo y sus concepciones sobre la literatura; de comprender esa sombra, esa duplicación, esas galerías secretas, ese muñón que habitualmente se esconde, pero que encierra tanto poder, y quizás tanto más que la mano derecha con que el artista rubrica sus poemas:

(...) yo solo pretendo recorrer y medir mi propia morada interior, atravesar sus puertas y pasillos, reconocer las formas que alberga, ocultarme en sus rincones. La poesía es huidiza y posee el don de las transformaciones. Cada uno la acoge, experimenta y malentende de distinta manera. Estas son, pues, mis convicciones y malentendidos. (p. 218).

No obstante, esta necesidad ha sido explorada ya desde *Un buen día* (1978), en una alegoría que se disemina luego por toda la obra de López Degregori: “Y sucedió / la mano se dio vuelta / jugó a interrogarnos / después nos estranguló y borró todas las huellas / es posible” (“Cualquier día una mano nos detiene”). La imposibilidad del tacto, la mano, la sombra de la mano y la mano izquierda se convertirán en las imágenes que simbolizan el poder de transformación de la palabra poética.

En *Un buen día* (1978), poemario especialmente autopoético, la mano opera como sinónimo de un oficio ejercido con temor y adoración al

mismo tiempo, ya que, en dicho acto, se arriesga la propia existencia: el observador, aquel que afila su estilo, siempre está en riesgo, también, de convertirse al trasladar su imaginario, al tratar de encerrarlo en el poema: “Toco y me dicen que no estoy / Que nunca estuve / Creí partir un poco como todos / Y mi rastro no alcanzó a la puerta o la ventana / Creí regresar y ya no había nadie / Abolidos todos por mi historia y sus fantasmas / Sus prisiones sus tatuajes” (“Y ahora que todo ha terminado”)

Esta ansiedad se coagula en un poemario posterior, *Las conversiones* (1983), en el cual se alegoriza la búsqueda del estilo propio: “Y eso fue la voz. / La seguiste dispuesto a sucumbir / si así estaba escrito: / el oído que se interna en la pared / el ruido que sale de la boca / y todo lo hace trizas. / Y por un momento tú temblaste / porque al fin la alcanzabas / y torva, / sucia / era solo voz”. Esa voz es la del estilo y al mismo tiempo la del imaginario, íntimamente enlazados. Asimismo, a partir de este poemario, se despliega el *imago mundi* de Carlos López Degregori, a veces referido, a veces vivenciado por el yo lírico, elaborado a partir de imágenes alquímicas, fantasmagóricas, macabras, mediúnicas y daimónicas.

Este impulso se extiende por *Una casa en la sombra* (1986), *Cielo forzado* (1988), *El amor rudimentario* (1991), *A quien debemos temer* (1994), *Aquí descansa nadie* (1988), *Retratos de un caído resplandor* (2002) y *Flama y respiración* (2005) hasta detenerse en *Una mesa en la espesura del bosque* (2010). En todo este periodo, ha cumplido una primera parte de su insularidad, basada en lo privativo de su gabinete escritural y sostenida en su voluntad de navegar en el margen de la poesía autofágica. En cambio, en los escritos a partir de *La espalda es frontera* (2016), el gabinete y la voz se van modificando.

En segundo lugar, en *A mano umbría*, **se dinamiza la especulación sobre la obra propia y sobre la obra ajena**. Es decir, el autor, desde la vertiente del crítico, estudia u opina sobre autores admirados o cuestionados, y, con ello, (a) toma posición en el sistema de poéticas y (b) brinda claves sobre sus elecciones personales.

Para López Degregori, la conversión es la alegoría del acto poético, y, en su autopoética, recurre a su tradición para encontrar su propia voz enunciativa. No es infrecuente que un autor revise las autopoéticas de otros creadores para acercarse a la suya, comprender sus intuiciones y ensayar su enunciación. En estos términos, asistimos en *A mano umbría* a la exploración del estilo autopoético de *Contra el secreto profesional*, de César Vallejo, y a la reconstrucción de la poética del ámbar, de la fugacidad y del médium en las obras de José María Eguren, Javier Sologuren y Emilio Adolfo Westphalen, respectivamente.

La autopoética es más que un concepto o un tipo de texto; podemos comprenderla, en *A mano umbría*, como un procedimiento y quizás hasta una capacidad de síntesis, la instauración de un punto de vista. A partir de la crítica literaria y el testimonio, el autor brinda el derrotero de sus

contradicciones a sus lectores. Por un lado, encuentra un parentesco con Vallejo en cuanto a la conformación de la mirada vigilante: esta debe apreciar las transformaciones, y asumir la pluralidad de las otras miradas y de la cultura que las aprisiona para resistirse a ellas. El resultado es un arte poética desmembrada sin ningún orden lógico de la poética: dialéctica, cambiante, contradictoria. Se puede decir que *A mano umbría*, especialmente en sus partes oníricas, cumple lo que el áter ego del yo lírico de *Lejos de todas partes* (CLD, Carlos, Carlos Alberto) ambiciona: estar en el poema, vivir en la poesía, estar en el otro cielo, mediante el arrastre de la metonimia, llevada hasta el detalle que la desdibuja para enlazarla con lo propio mediante la dinámica de la obsesión. Por otro lado, a partir de Eguren y Whestphalen, comprende que la identidad y la fuerza de un poema logrado radican en la legitimidad que este transmite, es decir, la complementariedad y el equilibrio entre la intensidad con la cual se escribe y la expresividad lingüística que el autor despliega.

En *A mano umbría*, las referencias a personajes funestos y a creadores oscuros, denostados o enfermos son una forma de buscar a esos “hermanos inversos”. Se evidencia la admiración especular por Martín Adán, y su desdoblamiento en Alosyus Acker, ser de papel censurado que pretende usurpar la identidad de su huésped incluso en los bordes de la vida social, y la devoción por Franz Kafka, cuya casa despierta la fabulación sobre su universo personal: “En el centro de la sala oscurecida, hallé dos imágenes y deseé que fueran mi poder: los rostros de Felice y Milena en dos cristales y yo equidistante entre las dos”.

En *Lejos de todas partes*, las artes poéticas asociadas con autores o figuras admiradas surgen explícitamente en los poemas de *Una mesa en la espesura del bosque* (2010), libro que, en sus paratextos iniciales, expone la declaración de experiencias estético-vitales, intertextualidades, referencias, inspiraciones y deudas. Otro tanto ocurre en *La espalda es frontera*, en el cual el yo lírico recurre a mediciones, *collages* y homenajes. Con esta intención, en el primer poemario mencionado, el epígrafe de Alosyus Acker, heterónimo de Martín Adán, seudónimo de Rafael de la Fuente Benavides, sirve para acrecentar la paradoja del acto creativo y la permanencia del tópico del desdoblamiento: “Solo tú me eres idéntico”. En el segundo poemario en mención, las presencias de Franz Kafka y de Bruno Schulz cumplen la misma finalidad: comparar las voces del panteón (su influencia, su fabulación, su personalidad) con la voz propia (sus intenciones, sus esperanzas y sus creencias asociadas con la palabra poética):

“Tu voz no se parece a la mía -me dijo Kafka desde una página de su diario-, es más, tú no puedes imaginar cómo sonaba mi voz (...) Solo puedo añadir que en un precario futuro alguien dirá que mi voz no se parecía a la de Kafka. No era pedregosa. No coincidían nuestros arcos fonéticos. No rechinaba como un cadena en la espina” (“La voz pedregosa

de Franz Kafka”).

“Me has invadido, Bruno Schulz. Has usurpado cada centímetro de mi cuerpo para ocultarte. Y lo has hecho porque descubriste que encierro el don de la sobrevivencia que debe mantenerse encendida con el rencor de una vela” (“Siete meses con Bruno Schulz”).

En tercer lugar, se evidencia que el autor de *A mano umbría* **elabora conceptos y hace uso del metalenguaje para expresar su poética**. Para ello, emplea metáforas sobre la creación y la relación arte-realidad. Con ello, cumple con aquello que Mignolo (1983) denominó la comprensión hermenéutica. Para este teórico, tanto como el crítico literario, el autor requiere de definiciones esenciales para desarrollar su proceso creativo y su trayectoria:

Las definiciones esenciales dan las pautas del concepto de literatura de un escritor o de una generación. Estas no pueden ser refutables teóricamente; quienes pueden refutarla y de hecho lo hacen son los escritores o los intérpretes, puesto que encuentran en ella la justificación de su escritura y la justificación de su interpretación. (p. 19).

A partir de la reconstrucción de poéticas, López Degregori es capaz de construir la suya propia: la del nautilus, según la cual su obra, sus libros, resuelven las mismas obsesiones, pero de diversos modos:

Soy un nautilus. He construido una *spira mirabilis* que es mi exoesqueleto. Cada uno de mis libros —desde *Las conversiones* hasta *La espalda es frontera*—es un recinto abandonado que resucita en el siguiente. Mutan y se suceden para ser las habitaciones idénticas de una misma casa que alberga a un ser impreciso que ha crecido en todos estos años. (p. 76).

Además, desde una modalidad testimonial y de la comunicación literaria, la poética del nautilus corresponde también a la marca de su insularidad:

Y sobre todo atentar el otro polo de la dinámica poética que se sitúa en el lugar del lector. Es enroscarse en el caracol de la producción, escribir desde esa espiral y para que las palabras resuenen como ecos en esa espiral en la que habita uno mismo. A los 63 años me siento aún insular en tanto usufructo mi condición de habitante de los márgenes sin preocuparme por lo que escriben, reclaman o dictaminan los otros. Escribo para mí y eso es suficiente (...) la meta de la poesía es no tener una meta (p. 200-201).

La dinámica especular y reversible de la creación lleva al autor a emplear otra imagen fundamental de *A mano umbría*, la cual este complementa con ilustraciones propias, intervenciones de grabados y *collage*. En todas ellas, se extienden los significantes de la oscuridad, lo proscrito, lo soterrado y lo deforme. En la alegoría de “Filacteria 2”,

debemos suponer que Enrique VIII, el creador, alimenta su brillo con el dolor de sus esposas, es decir, el ejercicio de su poesía:

Toda mano umbría tiene dedos de más o de menos. Se avergüenza de que la vean trabajar o escribir, de ser monstruosa, distinta. ¿Qué nombres les pondrías a estos dedos? Los nombres habituales son insuficientes. Mejor intenta Catalina de Aragón, Ana Bolena, Juana Seymour, Ana de Cleves, Catalina Howard, Catalina Parr. (p. 45).

Desde “Cualquier día una mano nos detiene”, poema de *Un buen día*, esta extremidad, como imagen alegórica, adquiere la dimensión de una mitad oscura, en la cual las experiencias estético-vitales del *imago mundi* del autor esperan la salvación de la escritura, es decir, de la otra mitad de la mano o la mano derecha. Así, en “Este reino inferior”, de *Una casa en la sombra*, se lee: “Todo, absolutamente todo, debe sucedernos. La poesía me hizo sucio con los años. Mucho olvidé, pero siempre me acompañó la sombra en la mano”. Esta sombra representa aquellas experiencias, reales o imaginadas, que quedan sueltas en la creación, el rescoldo de la potencia creativa, pero, al mismo tiempo, el hilo que puede reducir el tejido a la madeja y convertirse en la sombra vengativa de una revelación. En la ficción de los poemas de *Lejos de todas partes*, los personajes, ateridos en casas irreales y fantasmagóricas, buscan con afán la redención de esa mano, es decir, la escritura:

Y no es mañana ni hoy / pero me gustaría / carlos / que de una última manera me leyeras / Eres el bendito / el tragafuego / el jardinero que desalmado me inventa (“Una casa en la sombra”, de *Una casa en la sombra*)

Pero, sobre todo, me gustaba inventar historias para sus probables habitantes: amores en los que siempre languidecía una mujer, fantasmas que discurrían con un sonido de vendas y arrastraban con pavor una venganza (“El testamen de Amelia”, de *Cielo forzado*)

De ir y regresar viven mis manos / De volar desprendidas en la oscuridad / cruzando mares habitaciones lunes intemperies / buscándolos a ustedes. (“De ir y regresar viven mis manos”, de *Aquí descansa nadie*)

Como se aprecia, ese nautilus declarado en *A mano umbría* puede rastrearse en aquellos espacios espectrales y en el cielo forzado, remedo de un mar-espejo alterado y mutilado, símbolo de una dicha inalcanzable por recreada y ficcionada. El tema del amor y la alegoría de la mano tienen su encuentro en *El amor rudimentario*:

Esto podría ser un diario: / mi entrada al olvido o a una minúscula posteridad / cuando llegue / el momento de las pruebas. // He escrito poco o mucho en estos meses. // Han cambiado mis palabras. // Afuera / alguien / a quien nunca he visto / y no conoceré / barre un amor legendario. / Quiero dedicarle a esa persona / y su escoba / este verso final: // tengo fiebre en mi mano izquierda” (“Sutzura”).

Para el yo lírico de este poemario, el amor es un espejismo, un fenómeno que sorprende con su aparición al viajero, al extraño, pero que es imposible de vivenciar. Se cubre de lo macabro y lo grotesco para atraer a la siniestra, la de los secretos, y se convierte en un motivo de escritura, un permanente desencuentro que se consume en la adoración y se agota en el imaginario: “Es un fantasma a la medida de nuestros deseos / -una flor para el encuentro / otra para la invisibilidad- / capaz de colmarnos mentir imaginar / hasta que un día / envenenados por una dicha falaz / lo regresamos (...)” (“El amor rudimentario”).

La última tensión autopoética que resulta evidente en *A mano umbría* es **la exposición de la poética de autor a partir de la representación del yo**, es decir, de la representación del yo social, fuente de los géneros autobiográficos. Específicamente, se expresa el interés por revelar los procesos psíquicos de la creación. En su texto autopoético, el autor alcanza una explicación más cercana a su obra en la interpretación que realiza del cuento “El otro cielo”, de Julio Cortázar, cuyo narrador vagabundea sobrenaturalmente entre dos siglos y ciudades diferentes; en una, es bohemio y aventurero ante el peligro; en la otra, se encasilla en una relación yerma y repetitiva. Carlos López Degregori, en su lectura del cuento, establece que es la mirada de un oscuro observador, un vigilante, la que crea la realidad alterna que padecen los álter ego y que determina el destino del personaje-narrador: un acomodarse a la realidad, al cielo más pedestre, habiendo vivenciado el que lo hace feliz.

Es de este cielo forzado que el álter ego del autor pretende escapar desde su primer encuentro con el autor niño en el sanatorio infantil, para lo cual ha construido un refugio: su poesía. En el testimonio titulado “Bacilos que son gemas”, el autor expone la experiencia estético-vital de este encuentro:

Entro por el umbral que me corresponde y sigo un corredor de baldosas de dos colores. Al lado izquierdo, una doble puerta entornada descubre una habitación con muchas camas metálicas en las que reposan niños delgadísimos que me imantan con sus ojos. Me desagrada el olor. Me aturde el sonido áspero de una tos que silba o ronca en una jaula de costillas. Retrocedo atemorizado y me hallo otra vez en el jardín. Alguien viene corriendo, me abraza. En mi frente se interna una aguja de fiebre o sol. (p. 13).

A decir del autor, ese encuentro resultó fundamental en la gestación de su estilo y en su esquema creativo. La experiencia, como se aprecia, fue primero vital (el encuentro-visión en el sanatorio) y, luego, en las lecturas formadoras (el cuento “El otro cielo”, los heterónimos de poetas amados, etc.), advino el componente estético para organizarlo. El testigo infantil que se internó en la metáfora de la enfermedad y el joven que atestigua la pesada sombra de su padre en los testimonios de *A mano*



*umbría* son el extraño que, tras vencer el umbral, acompaña los rituales fantasmagóricos y místéricos del amor, y es el *voyeur* de su propia y degradada existencia en el complejo imaginario de *Lejos de todas partes*. Se trata de, a veces, CLD, Carlos o Carlos Alberto.

Un ejemplo importante del uso del doble en la poesía de López Degregori es la construcción narrativa de *Retratos de un caído resplandor*, poemario intensamente alegórico del proceso creativo y un puente importante hacia la ficción autorreferencial de entregas posteriores. En este poemario, bajo la lógica del álbum familiar, se sustenta la historia del niño ciego, que es representado por la imagen intervenida de una fotografía del propio autor. Esta aparece junto a una dedicatoria metaficcional: “santo es el mar / y santos son Carlos Alberto, / Purísima, Fulgor, Miranda, Aldana / a ellos y a ellas dedico este libro / en el cuadragésimo octavo año de mi edad”.

La lógica de la ceguera en el poemario no responde a la del mundo real. Es una ceguera blanca, rebasada de imágenes. Alegóricamente, funciona como catalizador de la dinámica de la poesía y la exaltación de la propia historia en camino a convertirse en una mitología personal. El yo lírico de este poemario, Carlos Alberto, se reconoce como un poeta médium, que es abarcado por sus creaciones, que convive con ellas:

Aquí les entrego mis ojos / para que se contemplen en ellos // mis manos para que las acaricien, / las escriban, las sostengan (“Retrato de su amor de beber”).

Vivo en los ojos ciegos de Carlos Alberto que me sueña cada / noche puntual para conjurar su dolor (“Cada noche salto al cielo”).

Carlos Alberto es nadie. Y nadie se sienta este catorce de / diciembre a escribir: / soy tres vidas tres alientos tres fulgores y una sola muerte / de amor / interminable (“Último retrato”)

Desde la primera mención del áter ego en *Una casa en la sombra*, este se identificó como un observador. A partir de *Retratos de un caído resplandor*, el yo lírico gradualmente demuestra ser participante de una representación más directa del yo ficcionado, aunque, según el autor, los cambios, en este sentido, empiezan desde *Aquí descansa nadie* (Eslava, 2016). Los áter ego se acercan y dejan de ser dobles para adoptar una voz unificada. Este acercamiento se completa en la penúltima publicación del conjunto, *La espalda es frontera*, cuyo hablante lírico, por ejemplo, emplea con más frecuencia la primera persona, lo cual involucra un desplazamiento de la representación del yo hacia la autorreferencialidad y hacia referentes más concretos.

La propuesta de fondo, esa necesidad apremiante e insatisfecha de buscar la transformación prosigue, pero, en *La espalda es frontera*, se agregan características diferentes: (a) el punto de enunciación ahora es más cercano al yo ficcionado que a los personajes y tópicos

habituales, los cuales dieron una vuelta final de nautilus en *Una mesa en la espesura del bosque*; (b) el registro del hablante se torna más íntimo y personal; (c) se adopta un *imago mundi* distinto, con un gabinete de imágenes más complejas a pesar de su tendencia a la narratividad, y (d) irrumpe significativamente el onirismo. Estas cualidades, gestadas en los poemarios ya mencionados, constituyen una variación en el estilo de López Degregori, una huida del primer segmento (1978-2010), que, incluso, le permite resolver temas anteriores y hacer surgir otros nuevos, además de tentar un nuevo gabinete de imágenes, de acuerdo con sus nuevas necesidades expresivas. Uno de los temas que evidencian este viraje es el del afecto:

Ya es tiempo de que pongas un huevo en la cama de tu madre / Con  
cientos de agujas dentro / Y una tinaja de vino / Para apaciguar tus labios  
/ Y la sed (“Una voz salida de los Vosgos”)

Solo contigo hablaría, Madre, en un idioma privado. Solo tú serías el  
asentimiento y el olor de todos los hombres y las mujeres. La extensión de  
tus brazos abiertos sería el mundo. (“Un hoyo como mis ojos”)

El espacio se vuelve sobre sí mismo como tu ojo blanco, Madre, que  
me mira dormir y uno nunca sabe si tu amor se concentra en un único  
punto o fuga en todas direcciones. (“Asintonías”)

La sección “Espiras”, a la que pertenecen los versos anteriores, refiere a la generación de un campo magnético producido por una corriente que circula sobre un mismo eje, pero, al mismo tiempo, señala el acto de la espiración. La atracción de la imagen de la madre y su acabamiento físico se hace evidente en aquellos poemas y su registro genera un “diálogo más abierto” con los lectores sin que se pierda, en la expresión, la complejidad del proceso psíquico y afectivo (Eslava, 2016).

Por otro lado, ha cambiado la actitud del yo lírico solitario, en tercera o segunda persona, por el de la primera persona confesional y el apóstrofe implicado. Además, las imágenes referencian aspectos más concretos y universales en torno a los fenómenos de los cuerpos, su naturaleza y el tiempo, sin configurar necesariamente los arquetipos de poemarios anteriores (por ejemplo, el agua y la casa), los cuales fueron explorados por Vega (2014) hasta *Una mesa en la espesura del bosque*. En la sección “Desfiladeros”, funcionan otros sentidos y afectos, en los cuales el paso del tiempo y la dinámica del amor buscan una resolución:

70 centímetros mide exactamente mi brazo extendido con el que te voy  
a golpear a ti, incrédulo, no sé si para desesperarte o purificarte (“Si  
encontrara una moneda”)

Toma el amor de mi alma que es respiración y mídela en su ardorosa  
exactitud. El volumen de aire que devora es idéntico al volumen de aire  
que expulsa, pero su calor es diferente. La combustión ocurre en un órgano  
desconocido que determina la fuerza de las afinidades y traslaciones: el

amor inhalado es igual a mi amor exhalado, pero cada molécula que sale despavorida es una renuncia o una pérdida. ("Máquina respiratoria")

A pesar de la inevitable presencia de la muerte, ambos poemas exponen una alegoría del equilibrio. Asimismo, mediante una alegoría preceptiva de la escritura poética, el yo lírico de *La espalda es frontera* da cuenta de la insatisfacción constante, la obsesión y la ansiedad que involucran la creación y la necesidad permanente de representación.

El beso es el verbo: un caballo que te lleva corriendo por la llanura del cuerpo. Los cascos golpeando son los sustantivos con todas las cosas vacías que caben en la tierra y el cielo. Desde el caballo ves una montaña o un árbol que nunca terminan de pasar (...) la luna de mármol que cuelga en el cielorraso del salón de clase es el ojo del tiempo: el pronombre más insignificante, el que tiene la mirada más huidiza ("Esquema canónico")

Asimismo, coherente con la propuesta del corpus, ya en el poemario último de *Lejos de todas partes*, *Temblor de Judas*, se alegoriza el corte o la cancelación de aquel, encriptado como una despedida ritual, en forma de sacrificio del álgter ego:

Temblor de Judas // así llamo a una fisura en la madera de los árboles que / crece en todas direcciones, si un leñador la golpea con un / hacha salta el tronco en pedazos musicales. (...) // Tú, Carlos Alberto, que nunca te amaste / y vendrás cuando ya no esté con un nuevo Tempo y / Temblor: Tú que eres raíz de estrella o leñador o carpintero / músico, tú que como yo colgarás de la rama más alta: // Besa este árbol de Judas. ("Temblor de Judas")

Habiendo analizado la dialéctica entre *Lejos de todas partes* y *A mano umbría* en torno a las tensiones de la poética de autor, considero que, en los dos poemarios últimos, especialmente en *La espalda es frontera*, Carlos López Degregori dialoga con el estilo de la autopoética. Este se fue gestando en varios momentos de su trayectoria e incubó en el avance a la prosa poética que se produce en dicho poemario y que se acrisola en *A mano umbría*, producto que mezcla variados registros, códigos e intenciones comunicativas, lo cual contribuye a su indeterminación genérica, característica frecuente de los textos autopoéticos.

Ello coincide con la búsqueda constante de desclasificación por parte de López Degregori y anticipa la gradual adopción de un código más cercano a lo visual. El empleo expresivo de fotografías de archivo, *collages* e intervenciones empezó con la inclusión de imágenes en *A quien debemos temer* y el autor ha aprovechado el lenguaje visual desde entonces, incluida su autopoética. No sería extraño que, en su próximo período creativo, no solo prosiga con el viraje estilístico patente en *La espalda es frontera*, e incluso tipográfico como se aprecia en *Temblor de Judas*

y en *A mano umbría*, sino que las imágenes cobren mayor protagonismo, y asuman la forma de, por ejemplo, un libro objeto o un libro álbum. Ya observamos un anticipo de ello en la imagen-pórtico de *La espalda es frontera* (ver Figura 1). Esta imagen simboliza el establecimiento de un momento creativo conocido como “frontera”, un momento liminar en el cual no existe retorno a la imagen original del poema y en el que este no se puede expresar de un modo diferente al que se emitió, una especie de imposibilidad creativa en la búsqueda del sentido final del poema:

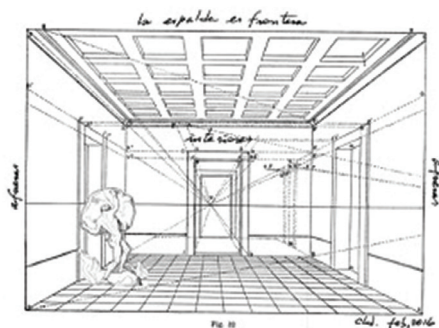


Figura 1. Collage elaborado por el poeta. Tomado de C. López Degregori (2018).

En una entrevista realizada por Cabel (2019), el autor se refiere al collage y le confiere la categoría de “arte poética” de *La espalda es frontera* en relación con la imagen de Sísifo. Este personaje mitológico, por su renuencia en vida a cumplir los mandatos de los dioses, fue condenado a trasponer, ya en el inframundo, una cuesta con una piedra, la cual empuja, pero esta, a punto de completar su trabajo, retorna colina abajo, lo cual hace de la labor de Sísifo una representación del absurdo de los esfuerzos humanos.

Muchos de mis poemas señalan algo incierto e inquietante que está en otro lado y hacia allí se encamina el personaje o el yo poético.

El paratexto visual de *La espalda es frontera* fue concebido como un arte poética para ese libro y que también funciona como síntesis para todo Lejos de todas partes. Es un *collage* que elaboré. Tomé una perspectiva interior de un libro de dibujo arquitectónico; por eso las líneas, los cálculos y vértices. Y una perspectiva tiende a un punto focal que está en el infinito.

En esa habitación pegué la imagen de Sísifo que recorté de un antiguo libro de mitología. Está de espaldas cargando su roca y esforzándose por atravesar la puerta. Hacia allí se encamina con esfuerzo, aunque nunca logrará trasponerla. Eso es la escritura poética: encaminarse hacia ese lugar desconocido que te imanta; tratar de llegar allí, aunque sabes que nunca podrás alcanzarlo.

Sísifo nunca llegará. Yo no sé si llegaré. O tal vez sí, en el instante en que deje este mundo (párr. 19-22).

Por último, queda claro que la exposición del proceso creativo es un nodo importante en *A mano umbría*, y que también es una generosa fuente de artes poéticas en *Lejos de todas partes*, pero ¿cuál es la intencionalidad de la declaración que realiza Carlos López Degregori? Lucifora (2015) incide en que las autopoéticas resultan en la proyección de una o varias imágenes del escritor que le permiten posicionarse en el canon literario que le corresponde. No obstante, ¿qué ocurre con un autor que devela una poética nautilus y que, como insular, ha cortado su dependencia de los gremios y de los lectores en su proceso creativo? Carlos López Degregori nos brinda una respuesta a partir de su lectura de “Silvio en El Rosedal”, de Julio Ramón Ribeyro: “Creo que ese vacío es lo que más me seduce del relato de Ribeyro. Tal vez porque forma parte de mi estructura corporal y existencial, un recinto oculto que es un tumor ausente o una resta. Mi propia gruta interior.” (p. 180).

El enigma, tanto para el personaje de Ribeyro como para la poesía de Carlos López Degregori, ha sido el bien máspreciado, precisamente porque conforma un derrotero inútil y trágico, una esfinge invencible que engolosina a sus lectores, bajo la premisa de que la fuerza del enigma, su magnetismo, trasciende la búsqueda de su significado. Sin embargo, *A mano umbría* es una oportunidad que el autor concede a sus lectores, motivado, quizás, por la necesidad de entregar un legado, marcar un hito en la evolución de su estilo o difundir líneas de interpretación, “(...) pero no olvidemos que en el trabajo artístico siempre asomará una zona incomprensible, el misterio de una sombra o un tajo que puede llevar a otro lado.” (p. 225). Bajo esta última consigna, el autor renuncia a la proyección y no garantiza, de ningún modo, el éxito para los lectores que quieran penetrar en su misterio.

### OBRAS CITADAS

Cabel, A. (2019). *Carlos López Degregori: escindido, fragmentado, nebuloso*. Recuperado de <https://deunsilencioajeno.lamula.pe/2019/02/19/carlos-lopez-degregori-escindido-fragmentado-nebuloso/andrea.cabel/>

Casas, A. (2000). “La función autopoética y el problema de la productividad histórica”. En Romera, José y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.). *Poesía historiográfica y (auto)biográfica (1975-1999) Actas del IX Seminario Internacional del Instituto de Semiótica literaria, teatral y nuevas tecnologías de la UNED*. Madrid, Visor, 209-218.

López Degregori, C. (2018). *Lejos de todas partes (1978-2018)*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima.

López Degregori, C. (2019). *A mano umbría*. Lima: Animal de invierno.

Lucifora, M. C. (2015). Las autopoéticas como máscaras. *Recial*, 6(7). Recuperado de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/recial/article/view/11899>

Mignolo, W. (1983). Comprensión hermenéutica y comprensión teórica. *Revista de Literatura*, 90, 5-38.

Vega, S. (2014). *Del agua a la espesura del bosque : imágenes arquetípicas en la poesía de Carlos López Degregori* (Tesis de maestría). Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú.

Zonana, V. (2007). *Poéticas de autor en la literatura argentina (desde 1950) Vol. I*. Buenos Aires, Argentina: Corregidor.