

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Letras y Estudios Culturales

Maestría de Investigación en Estudios de la Cultura

Mención en Literatura Hispanoamericana

La palabra como cuerpo en los poemarios *Humo de incendios lejanos* (2009), *Anuario mínimo* (2014) y *Medicinas para quebrantamientos del halcón* (2014) de Eduardo Chirinos

Liliana Gastelbondo Bernal

Tutora: Cristina Soledad Burneo Salazar

Quito, 2021



Cláusula de cesión de derecho de publicación

Yo, Liliana Gastelbondo, autora de la tesis intitulada “La palabra como cuerpo en los poemarios *Humo de incendios lejanos* (2009), *Anuario mínimo* (2014) y *Medicinas para quebrantamientos del halcón* (2014) de Eduardo Chirinos”, mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de Magíster en Estudios de la Cultura en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo por lo tanto la Universidad, utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en red local y en internet.
2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

[Julio 7 de 2021]

Firma: _____

Resumen

En este trabajo de investigación se explora la identificación de la palabra con el cuerpo en el lenguaje poético de Eduardo Chirinos, en los poemarios *Humo de incendios lejanos* (2009), *Anuario Mínimo* (2014) y *Medicinas para quebrantamientos del halcón* (2014). Por ello, se ahonda en las marcas corporales en textos poéticos del autor, tales como alusiones a lo sonoro, la imagen, las percepciones mezcladas de imágenes visuales y sonoras en la composición versal, así como en el silencio que expresa el cuerpo a partir de lo deshecho por los discursos del poder. La memoria y el cuerpo enfermo también son elementos de los textos. La reflexión del autor peruano sobre la palabra en sí misma que deviene en corporalidad y de esta forma reivindica el lenguaje múltiple del cuerpo, así como las posibilidades y la potencia de la escritura poética también está presente en la selección de textos de este trabajo.

Palabras clave: cuerpo, lenguaje poético, escritura poética

Este trabajo está dedicado a Luisa Fernanda Bernal, Enrique Gastelbondo y Ana María Gastelbondo, también a los afectos que me dio el estudiar la maestría, amigos, profesores, tutora, paisajes y vivencias memorables en Ecuador.

Agradecimientos

Muchísimas gracias a la memoria de Eduardo Chirinos y los legados afectuosos que me ayudaron a encauzar este trabajo mediante Octavio Pineda y José Antonio Mazzotti, quienes compartieron por el autor el afecto y la admiración a su obra poética.

Otro agradecimiento muy especial a mis padres, Enrique Gastelbondo y Luisa Fernanda Bernal, a mi hermana, Ana María Gastelbondo Bernal, y a mi tía, María Isabella Bernal, que han mantenido la fe en mí y en las posibilidades que la vida aún conserva. Gracias por abrigarme, acompañarme y cuidarme en la distancia física y en la cercanía del afecto.

Muchas gracias a mi tutora, Cristina Burneo Salazar porque sus consejos y revisiones despertaron las ganas de investigar y aprender aún más de la vida, de las letras y del convencimiento de que vale la pena sostener un tributo a la vida mediante la palabra y el verbo.

Tabla de contenidos

Introducción.....	13
Capítulo primero: Lenguaje poético de Eduardo Chirinos.....	19
1. Datos biobibliográficos y consideraciones acerca de la obra de Eduardo Chirinos....	19
1.1. Diálogos literarios en la poética de Eduardo Chirinos y su relación con el yo intertextual.....	26
1.2. Diálogos en <i>Humo de incendios lejanos</i>	28
1.3. Diálogos en <i>Anuario mínimo</i>	31
1.4. Diálogos en <i>Medicinas para quebrantamientos del halcón</i>	36
Capítulo segundo: Palabra-cuerpo.....	41
1. Sonido, visualidad y silencio.....	43
1.1. Enfermedad y palabra.....	64
Capítulo tercero: Memoria y texto como cuerpo.....	75
1. Memoria del aprendizaje del lenguaje.....	78
1.1. Memoria de las reflexiones del acto poético.....	82
1.2. Presencia de la memoria en <i>Humo de incendios lejanos</i> y en <i>Medicinas para quebrantamientos del halcón</i>	86
1.3. Cuerpo del sujeto que escribe en apertura.....	92
Conclusiones.....	97
Lista de referencias.....	101

Introducción

Hubo dos momentos determinantes en el interés que mantengo sobre la obra poética de Eduardo Chirinos. El primero de ellos, por conocerlo personalmente cuando aceptó la invitación que le hiciera a leer su poesía en una institución universitaria en la que en ese momento yo trabajaba; el segundo, haber leído el poema sin título y que comienza con el verso “Te has arrodillado Eduardo”, perteneciente al poemario *Archivo de huellas digitales*. Al conocerlo en persona me impactaron su calidad humana, generosidad y sencillez, elementos que hacen parte de su escritura: sencillez en medio de la profundidad del lenguaje y generosidad al compartir un vasto mundo de lecturas, riquezas literarias, musicales, cinematográficas, pictóricas y de diversas ciencias con sus lectores. Leerlo es conocerlo un poco porque acerca al lector a su visión de mundo, en la que, paradójicamente, prevalece la despersonalización del yo poético, entendida como una dispersión del yo enunciativo en diversas voces y, la cotidianidad circunscrita en sus poemas.

Cuando decidí hacer este trabajo de investigación sobre la obra poética de Chirinos. Pasé por varios cambios y enfoques en los que empecé por analizar la memoria afectiva y la imagen sonora de su poética, hasta que decidí abordar un tema general. En este trabajo hago un análisis de la palabra como cuerpo en tres poemarios: *Humo de incendios lejanos* (2009), *Anuario Mínimo* (2014) y *Medicinas para quebrantamientos del halcón* (2014). Entiendo la corporeidad en unión con lo sensorial, lo musical, el sonido, la imagen, la memoria; palabras mezcladas con la reflexión sobre el discurso poético e incluso el cuerpo enfermo del que se habla en *Medicinas para quebrantamientos del halcón* vinculado a la extrañeza, el silencio y la polifonía, elementos significantes de la escritura poética de este autor.

Eduardo Chirinos fue un poeta peruano perteneciente a la generación del 80, de la que hicieron parte Roger Santiváñez, José Antonio Mazzotti, Domingo de Ramos y Rossella Di Paolo, entre otros. Además de poesía, escribió ensayos, cuentos infantiles y tradujo a poetas de expresión inglesa.

En cuanto a su poética, esta puede considerarse como abarcadora. Puesto que ningún tema le fue extraño, en cada libro hay una renovación, un reinventarse, un interés por el mundo y todas sus facetas. Se asemeja a lo que dice María Zambrano (2005, 100) en *Filosofía y poesía*: “El poeta no puede renunciar a nada porque el

verdadero objeto de su amor es el mundo”. Me interesa mirar en la escritura de Eduardo Chirinos la comprensión de la palabra como materia integradora de otras voces poéticas y de otros discursos. Así, añado lo propuesto por Francine Masiello con respecto a la poesía (2013, 57): “peso, acumulación, la forma de algo visible que se siente, que se deja palpar”, un planteamiento que propone una experiencia del plasmar el cuerpo biológico y textual en el poema.

En el primer poemario, *Humo de incendios lejanos*, publicado en 2009, el poeta, con respecto a la tradición literaria occidental, establece un diálogo con ella como punto de partida de la escritura, y agudiza el sentido del ritmo, el sonido y la imagen implícita en su poética, así como en la experiencia del lenguaje. La carátula escogida para el libro es la fotografía “El árbol” de Evgen Bavcar (Eslovenia, 1946), fotógrafo ciego que pone en debate la representación de la imagen, tal como lo hace Chirinos en este poemario con respecto a la relación entre lo visual, lo sonoro y su significado poético. Así lo propone Andrea Cabel (2010): “De eso se trata la poesía, de representar la experiencia personal, la realidad subjetiva y sensible de lo que nos rodea”. En el fragmento del acápite diez del “Poema de amor con rostro oscuro” de *Humo de incendios lejanos* (Chirinos 2009, 20), el poeta propone un acercamiento a la noción de corporalidad: “nube violeta cubre mi cuerpo los estudiantes preguntan / qué es un cuerpo dibujo en el aire una palabra la palabra / estalla y cae al suelo les digo esto es un cuerpo”. En esa imagen se unen la palabra y el cuerpo para exponerlos en su límite en relación con la capacidad del lenguaje para representar, y dicho límite se expresa en una caída.

En el segundo libro, *Anuario mínimo*, Chirinos recoge mediante fragmentos condensados en cincuenta años de vida –en apariencia biográficos– prosa poética, impresiones, libros y reflexiones sobre el lenguaje poético. Así se evidencia en la segunda estrofa del poema en prosa “Treinta y ocho” la relación entre lo corporal y las palabras que establece el autor al recordar una experiencia de su amigo Fernando Iwasaki quien es un escritor peruano, contemporáneo y amigo desde la niñez de Chirinos. En este apartado del libro, habla el poeta peruano de un recuerdo de infancia en el que Iwasaki disfrutaba abriéndose continuamente una cicatriz en contra de las advertencias de la madre y del médico: “Años después he comprendido que esa actitud tan pueril revelaba por anticipado la naturaleza del escritor: la de alguien que desoye el consejo de preservarse del dolor porque disfruta abriéndose constantemente la herida” (Chirinos 2014, 83). La actitud de Iwasaki pone en cuestión la vocación de un escritor que sin importar las heridas y fracturas en los recuerdos y en el cuerpo; desoye las

ordenes del mundo y hace que, a pesar del dolor, la escritura sobrevenga.

El tercero de ellos, *Medicinas para quebrantamientos del halcón*, fue escrito mientras Chirinos enfrentaba su lucha contra la enfermedad. Hay una relación con el cuerpo enfermo, la palabra y la memoria que impulsa un modo no solo de vivir al margen, sino de encubrirlo en la escritura, como lo muestra este fragmento de la estrofa sexta del “Poema escrito el séptimo día de otoño”:

...Escribo sobre
 animales para escapar de mi cuerpo, para
 huir del olvido. Cada animal me recuerda mi
 cuerpo. Cada animal me recuerda el olvido.
 (Chirinos 2014f, 26)

De acuerdo con Luis Arturo Guichard, la obra poética de Eduardo Chirinos comprende tres etapas. La primera va desde *Cuadernos de Horacio Morell* (1981) hasta *Recuerda cuerpo...*(1991) esta etapa es cercana a un tono clásico. La segunda, desde *El equilibrista de Bayard Street* (1998) y los demás poemarios publicados hasta *Medicinas para quebrantamientos del halcón* (2014), caracterizada por una exploración vanguardista con el lenguaje, y la última comprende los tres últimos poemarios de Chirinos: *Siete días para la eternidad* (2015), *Harmonices Mundi* (2016) y *Tetramorfos* (2018), etapa caracterizada por la reescritura de la tradición literaria. Los poemarios que tendré en cuenta para la investigación pertenecen a la segunda etapa, ciclo en el que se suma la mayor parte de la obra poética del autor -once libros de poesía-. En este ciclo el autor peruano ahonda en el diálogo con las vanguardias históricas y con respecto a la experiencia personal del poeta, la une a la experiencia de otros mediante la intertextualidad que indaga en un yo enunciativo que integra varias voces.

Estos poemarios, a mi parecer, dialogan entre sí en la forma de representar el cuerpo mediante el sonido, la imagen, la memoria y el silencio, ejes en la poesía de Eduardo Chirinos para determinar cómo el cuerpo se expresa y se configura en el cuerpo textual del poema. De este modo, mi investigación ahonda en las búsquedas, reflexiones y actos de escritura poética del poeta peruano acerca de la palabra en diferentes aspectos: en relación con el silencio, lo sensorial y el cuerpo.

En añadidura, y en relación con su poética, está la reflexión de la palabra de la poesía como espacio de lo bárbaro, de la transgresión y de la potencia del silencio. Tema estudiado en el ensayo de Eduardo Chirinos *La morada del silencio* (publicado por el Fondo de Cultura Económica), este hace una reflexión con respecto al silencio en

relación con autores como Emilio Adolfo Westphalen, Gonzalo Rojas, Olga Orozco, Javier Sologuren, Jorge Eduardo Eielson y Alejandra Pizarnik.

Allí, Chirinos manifiesta que el discurso de la poesía tiende al balbuceo, a lo “bárbaro” entendido este término como: “el extranjero cuya misteriosa lengua sonaba como un balbuceo carente de significado” (Chirinos 1998, 155). Así, el discurso poético interroga acerca de la ambigüedad de la palabra humana vinculada a la imposibilidad de fijar una identidad, un sentido. Es la imposibilidad también de los límites del lenguaje que conduce a la interrogación en la escritura de Chirinos por un yo intertextual, como manifiesta Víctor Vich en el texto *Voces más allá de lo simbólico* sobre la poética de Chirinos, referente a un yo que se enmascara en otras voces, otras materialidades de la palabra y otros sujetos poéticos en el que el poeta acoge al mundo y al mismo tiempo lo subvierte.

Al identificar la palabra como cuerpo indago en las marcas corporales relacionadas con las alusiones a lo sonoro, la imagen, el silencio y la memoria como elementos de lo corporal, además de la reflexión de la palabra en sí misma que deviene en otra corporalidad. Son palabras que se quieren vivas, señalan y orientan en la escritura del autor peruano lo sensorial como motor detonante de escritura. El protagonismo está en darle voz a los silencios, a las razones de las sensaciones corporales, a los recuerdos y contenidos vitales, no solo de un individuo, sino de las relaciones con otros cuerpos, sensaciones y palabras vertidas en el lenguaje. A partir de lo anterior, formulo, lo siguiente: ¿Cómo es el cuerpo que construyen las palabras en la poesía de Eduardo Chirinos?

Doy respuesta a la anterior formulación mediante el *corpus* bibliográfico seleccionado de Chirinos que integra lo sensorial, la poética del silencio y el sonido “bárbaro”, y la unión de la experiencia individual con la de otros. Estos elementos se constituyen en claves para su interpretación. Como ejemplo de lo anterior, es posible acudir a un fragmento del acápite segundo del poema “El libro de la vida o mis conversaciones con Teresa de Jesús” de *Humos de incendios lejanos* (Chirinos 2009, 29): “...toma un poco de algodón y haz una oveja pinta / los ojos me decía pinta el miedo la cola las orejas / estaba tan nervioso no sabía qué hacer de pronto / balaba de pronto brincaba recuerdo esa música...”. Asimismo, en el libro *Anuario mínimo*, el poeta peruano afirma (Chirinos 2014, 90): “Un poema es un ojo que mira, un oído que escucha, una mente que piensa”. Estos tres poemarios establecen un diálogo acerca del

papel del cuerpo como extensión de la palabra que mira, que oye y que reflexiona sobre su propia poética.

Con respecto al resto de la literatura académica relevante, selecciono algunas contribuciones que tomo como herramientas teóricas, pues se refieren a los conceptos nucleares que he señalado: la reflexión sobre la palabra, el cuerpo, lo sensorial y el silencio. Textos como el de Francine Masiello, *El cuerpo de la voz*, es necesario en el análisis puesto que vincula lo sensorial a la recepción que tiene el lector para completar o alcanzar la plenitud del acto poético. Así lo manifiesta Masiello a propósito de la relación entre poesía y cuerpo (2013, 16): “He insistido en considerar la sensorialidad como base para comprender la experiencia poética, como modo de llegar a la raíz del poema y tocar su materia y su forma”. Materialidad y forma del poema establecen una relación de sentido fundamental para comprender la poesía.

Por otra parte, también tengo en cuenta la postura de David Toop en *Resonancia siniestra* acerca de las imágenes evocativas del sonido y del ritmo, fenómenos a los que fue fiel Eduardo Chirinos en su poética. El poeta peruano padeció desde la niñez de una sordera parcial del oído derecho, su relación con el sonido fue particular y beneficiosa para la creación. La importancia de la música en la escritura del poeta peruano es clara, como lo afirma José Antonio Mazzotti (2018, 311): “la música misma como trasfondo ordenador de su propia obra completa”. Asimismo, tomo reflexiones sobre el lenguaje poético del propio Eduardo Chirinos en diferentes ensayos de su autoría sobre poesía en los que rescata elementos de la investigación para llegar al cuerpo poético de los tres poemarios analizados. Así, mediante las perspectivas elaboradas por el propio autor y otros afines, propongo el análisis de los rasgos en la escritura y materialidad del texto poético en los poemarios citados.

Capítulo primero

Lenguaje poético de Eduardo Chirinos

1. Datos biobibliográficos y consideraciones acerca de la obra de Eduardo Chirinos

Eduardo Chirinos (Lima 1960-2016) fue un poeta perteneciente a la generación del 80 en el Perú, publicó varios poemarios, ensayos sobre literatura, antologías propias y de autores peruanos y narrativa infantil. Tradujo a Mark Strand y a Louise Glück. Obtuvo la licenciatura en Lingüística y Literatura en la Universidad Católica del Perú con una tesis sobre Jorge Eduardo Eielson. Durante los años universitarios conoció a José Antonio Mazzotti y a Raúl Mendizábal, con quienes formó el grupo *Los tres tristes tigres*, y fundaron la revista de poesía *La trompa de Eustaquio*. Durante este período, Chirinos se alejó de lo que hacía la generación del 70 en Perú, centralizada en la *Revista hora zero*, que propugnaba por un lenguaje de la calle, propuesta rupturista con la que Chirinos y parte de otros integrantes de la generación del 80 no estaban de acuerdo. La generación a la que se le vincula a Chirinos tendía a alejarse de la oralidad, que sí rescataba la generación anterior. En la generación del 80, al contrario, como lo propone Víctor Vich: “se trataba de una nueva forma de posicionarse frente al lenguaje, un lenguaje al que comenzaba a entenderse de manera distinta y frente al cual los poetas ya no se relacionarían como antes” (Vich 2013, 175). Esta nueva forma de relacionarse con el lenguaje se caracterizó sobre todo en Chirinos por una apropiación crítica del canon occidental, que enmarca la mayoría de su producción poética en un diálogo que nace a partir de otros textos. Para ilustrar este punto, comparto un fragmento de *Anuario mínimo*: “Un poema es siempre el punto de partida de una tradición, nunca su punto de llegada” (Chirinos 2014, 67). De esta forma, a partir de los textos que lo preceden la obra toma su camino.

A los veintiún años, Eduardo Chirinos publicó su primer poemario: *Cuadernos de Horacio Morell* (1981), con el que ganó los Juegos Florales de la Universidad Católica del Perú. En este libro planteaba la despersonalización del escritor, en el que el poeta inventó un autor inédito y suicida: Horacio Morell. En el prólogo del libro, Chirinos escribió que él había ocupado el lugar de compilador y de editor de los textos de Morell, nombre con el que firmó y le dio título a su primer libro publicado. Aunada a

esta característica constante de despersonalización o de ocultar el yo poético en la obra de Chirinos, se encuentra lo que advierte María Jiménez Garcerán: “Junto a la atribución a un apócrifo, encontramos otros juegos borgeanos en el libro; por ejemplo, mezcla datos ficticios con otros reales, como la referencia a escritores como Emilio Adolfo Westphalen y Javier Sologuren” (2016, 76).

En este primer libro, Chirinos mezclaba referencias cultas con el humor y unía el lenguaje con la experiencia, factor determinante para el resto de su obra literaria. Mientras el autor asistió a la universidad publicó *Crónicas de un ocioso* (1983), premio de la municipalidad de Lima 1982, y *Archivo de huellas digitales* (1985), premio Copé 1985, libro cuyo nombre salió de un disco de los *Rolling Stones*. En este poemario está implícita la impronta de la música en su poesía, como marca auditiva de la palabra, música que acompaña al silencio, origen y fin de la palabra poética. Las palabras de este poemario sonaban desenfadadas, con fuerza, como si convivieran en un cuerpo libre, anárquico. Enmarca también Chirinos la violencia de un mundo en peligro, para el silencio, para el amor: “el mundo que hace del amor un grito inescuchable / el mundo que hace del amor una ventana rota” (Chirinos 2012, 79).

En relación directa con las palabras y con la necesidad de quitarles su vacuidad, frente a las dinámicas del mundo tendientes a la desmaterialización, la palabra puede tomar forma: “No sea que despierte el manso animal que descansa al borde de la carretera / y lo atropellen” (79). El poeta apela a la necesidad de vida y de expresión de las palabras, de un pensar y hacer que las palabras digan, evoquen, canten en medio de la muerte, de la desaparición, en contra de un estado del mundo que usa palabras sin conciencia de ellas.

En 1986, Eduardo Chirinos ganó una beca concedida por el Instituto Riva Agüero de la Pontificia Universidad Católica del Perú y del Instituto de Cooperación Iberoamericana, con la que permaneció en Madrid hasta 1987. Esta será su primera estancia fuera de Perú. En España publicó *Sermón sobre la muerte* (1986) y *Rituales del conocimiento y del sueño* (1986). Cuando regresó a Perú, trabajó como periodista cultural en el diario *La República*; en la revista *Meridiano de Lima* y como profesor de literatura en la Universidad Católica de Lima; asimismo, publicó *El libro de los encuentros* publicado en 1988 en Lima, *Canciones del herrero* (Lima, 1989) y *Recuerda cuerpo...* (Madrid, 1991) título tomado del poema con este nombre de Constantino Kavafis. En 1993 junto con la académica e investigadora Jannine Montauban, continuaron sus estudios en la universidad de Rutgers, Nueva Jersey, donde Chirinos se

doctoró con la tesis *La morada del silencio*, en la que indagó sobre el silencio en la poesía hispanoamericana.

Después publicaría *El equilibrista de Bayard Street*, (1998), primer premio del Concurso Internacional de Poesía “El Olivo de oro” organizado en la localidad de San Isidro en Perú, libro del cual manifiesta Guichard (2012): “comienza a dialogar con las vanguardias históricas”. Después publicaría *Abecedario del agua* (2000) y *Breve historia de la música* (2001), ganador del I premio Casa de América del 2001, en el que mediante la alusión a una canción ya sea de un autor anónimo o de compositores célebres como Johann Sebastian Bach, Camille Siant-Saens, Igor Stravinsky, John Cage, entre otros. Hace de la escucha un acto creativo de traducción de un texto musical a un texto poético. Después, de este libro, publicó los ensayos *La morada del silencio* (Lima, 1998) *Epístola a los transeúntes* (Lima, 2001) y *El Fingidor* (Lima, 2003). En el 2000, Eduardo y Jannine se trasladaron a Missoula para trabajar como profesores en la Universidad de Montana; en esta ciudad escribió *Escrito en Missoula* (2003), *Los largos oficios inservibles* (Lima, 2004); *Nueve miradas sin dueño* (Lima, 2004) y *Abrir en prosa* (2016). Tradujo junto a Jannine Montauban al poeta filipino José García Villa, autor del libro *Un monje azul con pasas rosas* (Madrid, 2013). Es necesario tener en cuenta que, a pesar de haber vivido Chirinos durante años en Estados Unidos, es un poeta que escribió toda su obra en español.

Después Chirinos publicó otros poemarios: *No tengo ruiseñores en el dedo* (2006) y *Catorce formas de melancolía* (2009). En 2010 publicó *Mientras el lobo está*, XII premio Internacional de Poesía Generación del 27. Del siguiente libro, *Humo de incendios lejanos*, el poeta colombiano Ramón Cote sostiene que es el libro más personal del poeta: “pareciera como si el autor hubiera querido inventar un nuevo pentagrama para su poesía, donde la abrupta interrupción de los versos, donde la falta premeditada de puntuación le permite entrar a otro reino que la propia poesía le tenía deparado”. (Cote 2012).

En el 2012 publicó *Anuario mínimo*, autobiografía fragmentaria. En 2013 editó *Treinta y cinco lecciones de biología (y tres crónicas didácticas)*, libro del que el autor peruano afirmaría: “es un ejercicio de humildad originado a partir de un proceso personal que viví al estar enfermo, pues detecto que hay algo de nosotros que se quiere quedar al morir, un impulso que es básicamente animal” (Cadavid, 2013). En 2014 publica *Medicinas para quebrantamientos del halcón* y más adelante *Fragmentos para*

incendiar la quimera (2014). El último libro publicado en vida del autor, *Siete días para la eternidad* (2015), fue escrito a manera de homenaje al poeta griego Odysseas Elytis.

Eduardo Chirinos escribió los libros para niños *Guilherme el koala que llegó por internet* (Lima, 2005) y *Guilherme el koala que llegó al Perú* (Lima, 2008). Después de la muerte del poeta en 2016, se publicaron los poemarios y colecciones *Naturaleza muerta con moscas* (2016), *Harmonices Mundi* (2016) y *Tetramorfos* (2018).

Asimismo, la obra poética de Eduardo Chirinos ha sido publicada en varias antologías, como *Raritan Blues (Antología Personal 1978-1996)*, edición y prólogo de Ernesto Lumbreras; y *Nafragio de los días (1978-1998)*, selección de Vicente Tortajada; *Poesía en la Residencia. Eduardo Chirinos*, presentación de Martín Rodríguez-Gaona; *Coloquio de los animales*, prólogo de Fernando Iwasaki; *Catálogo de las naves (1978-2012)*; *Fragmentos de una alabanza inconclusa* y la antología *Incidente con perro en la calle cinco*. Su obra poética ha sido traducida al francés y al inglés.

Si bien la producción poética del autor peruano actualmente reclama mayores estudios, pueden citarse algunos acercamientos a su obra, en autores como Víctor Vich, Luis Arturo Guichard, José Antonio Mazzotti y el trabajo de Octavio Pineda. En la antología *Voces más allá de lo simbólico*, Vich estudia a varios poetas contemporáneos, en el capítulo dedicado a la obra de Eduardo Chirinos afirma Vich (2013, 185) sobre la obra del poeta peruano: “yo intertextual que utiliza máscaras, desdoblamientos, citas y montajes para interrogarse”, aduce Vich es una obra que invita al diálogo con la tradición y el canon literario. Por su parte, el artículo de Luis Arturo Guichard, “Los planetas solitarios de Eduardo Chirinos”, destaca en ella la polivalencia de la voz poética de Eduardo Chirinos que da solidez y autonomía a todos los diversos poemarios del poeta.

Con relación a la obra poética de Eduardo Chirinos, entre algunos rasgos sobresalientes de su escritura quiero tomar en cuenta las siguientes apreciaciones: “un autor con marcado rasgo culturalista, un poeta que concibe la poesía cruzada por intertextos de orígenes diversos” (Pineda 2016, 171). Es una obra caracterizada por la movilidad temática, así como por la fecundidad literaria unida a su complejidad y a la intertextualidad del sujeto poético, por ello Víctor Vich enuncia lo siguiente: “El sujeto poético opta por sumergirse en innumerables voces que, a su vez, congregan espacios infinitos” (Vich 2013, 183).

Asimismo, José Antonio Mazzotti afirma: “existe en todos sus libros una tendencia a ‘enmascarar’ (en el mejor sentido del término, es decir, el de usar personajes ficticios) [...] en ese sentido, Chirinos es uno de los primeros poetas jóvenes en anunciar la llegada de una perspectiva claramente postmoderna a la poesía peruana” (Mazzotti 2002, 110-11). Aporte, sostiene el mismo autor con relación al postmodernismo: “Frederic Jameson llamó en 1983 uno de los rasgos más característicos de las poéticas postmodernas: el reciclaje literario que a manera de pastiches permite la valorización de otros mundos y otras formas de conciencia” (315). En la década del ochenta se llevaron a cabo, la mayoría de trabajos acerca de la postmodernidad, estudios en los que el nombre de Fredric Jameson fue revelante. Entre algunos de los aportes de Jameson está el trascender el concepto que divide la llamada alta cultura de la cultura de masas y la toma de posición del discurso poético como un discurso semejante al del archivo porque establece relaciones entre textos e intertextos, elemento que Chirinos trabajó y dio como aporte a la generación poética del 80 en Perú a la que perteneció.

Luis Arturo Guichard dividió la obra del poeta peruano en tres etapas. Una primera parte, escrita desde *Cuadernos de Horacio Morell* hasta *Recuerda cuerpo...* primera etapa sobre la cual manifiesta Guichard: “la primera parte de la obra de Eduardo Chirinos está escrita más a ojo que a oído, con más imágenes que asociaciones sonoras” (Guichard 2012), y se la define como una etapa relacionada con la tradición, escritura que tiende ser más clásica. La segunda etapa del poeta peruano se constituye a partir de *El equilibrista de Bayard Street* (1998) y todos los demás poemarios publicados antes de *Medicinas para quebrantamientos del halcón* (2014) en los que predominan la exploración vanguardista, y una tercera etapa, que abarca los tres últimos libros de Chirinos: *Siete días para la eternidad*, *Harmonices Mundi* y *Tetramorfos*, esta etapa se caracteriza por la reescritura de la tradición, ante lo cual afirma Guichard (2016): “*Siete días para la eternidad* es una reescritura de un poema de Seferis, *Harmonices Mundi*, parte de un tratado de Kepler y *Tetramorfos*, de los *Evangelios*”.

Con respecto a estas etapas en la escritura poética de Chirinos, Luis Arturo Guichard opina (2012): “Chirinos es un poeta a medio camino entre el culturalismo del alquimista y la rapidez de mano del prestidigitador”. Hay una frase del libro *Anuario mínimo* de Chirinos que sintetiza las dos iniciales etapas: “Mi oreja es vanguardista, mi ojo, clásico” (Chirinos 2014, 71). Para este trabajo de investigación, las tres obras

seleccionadas hacen parte de la segunda etapa, ligada con un ritmo poético y vital asociado a la experimentación textual.

Entre los rasgos comunes discutidos de la obra poética de Chirinos está presente intercalar diversas lecturas, referencias literarias y artísticas con anécdotas y situaciones cotidianas, a manera de integrar palabra y vida, así lo propone Octavio Pineda: “Expone un diálogo continuado que muestra horizontalidad e interrelación entre lectura y experiencia” (Pineda 2016, 183). Sobresale el yo intertextual que en su obra mezcla diversas referencias culturales, vitales y de otras artes, además de las literarias, sin importar los espacios geográficos o temporales, mezcla que señala en el poema, la síntesis de afectos, memorias, lecturas, escritores y traductores que el poeta trabajara durante la mayor parte de su obra.

El acto creativo es un proceso de ir hacia afuera y hacia dentro en la escritura; asimismo, lo discute José Antonio Mazzotti: “resume bastante bien dos tendencias de la poesía de Eduardo: imágenes basadas en la tradición cultural y correlatos objetivos de corte exteriorista” (Mazzotti 2018, 320), cuyo fin es darle una corporeidad al lenguaje y dotarlo de vitalidad, propósito que hace posible incluso un diálogo entre sus libros que abarca una experiencia con el lenguaje, en cercanía con lo escrito. Frente a la corporeidad del lenguaje, en el artículo “Cuando el papel y el cuerpo hablan”, Chirinos expresa la existencia de dos tipos de corporalidad en el lenguaje poético: una dependiente de la materialidad física en la que se inscriben los versos y otra del cuerpo del poema, enunciado así mediante la materialidad del lenguaje. Ante lo anterior interrogaba el poeta: “¿Debemos renunciar al llamado del cuerpo en nombre de lo que todavía entendemos por poesía?” (Chirinos 2011, 77).

El acto poético con el que Chirinos se relaciona es el lenguaje de la complicidad, de acercar a los lectores a un mundo mediado por los libros, los viajes, la cultura y la ironía, cada uno de estos elementos pasados por el tamiz del encuentro con el otro, con su cuerpo, y la corporalidad del lenguaje; como lo manifiesta el autor en este fragmento del poema llamado “Por decreto y por sueños de Carlos Contramaestre” del libro *Abecedario del Agua*.

Te regalo una estampita de la Señora de los Esteros.
 Para que nos ampare y nos proteja
 para que no nos abandone nunca
 para que expulse el odio y el rencor de nuestras almas
 y nos recuerde que en el mundo siempre habrá un lugar para nosotros.
 (Chirinos 2012, 192).

Así como conjuga Chirinos en su obra diversas artes. El silencio es un elemento transversal en su poética, y en la reflexión sobre el lenguaje. Puesto que el silencio es otro factor de la experiencia humana. Este estado vinculado al lenguaje poético muestra un decir distinto, así lo propone Ramón Peralta al hablar del silencio en la obra de Chirinos: “el silencio se encarga de comunicar un decir distinto, gráfico y sonoro, más allá de relacionarse con lo inexistente y lo que no merece ser expresado” (Peralta 2005). En relación con el silencio, la cualidad rítmica es señalada por varios críticos como José Miguel Oviedo y Azucena López Cobo. Al respecto, López Cobo (2014) comenta: “La poesía de Eduardo Chirinos es eso, un estar parado en la vida, un asumirla como es, a veces callada como el silencio, a veces ruidosa como el mar; envuelta en hilos que a veces son palabras, pero siempre son música”. La música de la poesía traduce un silencio original que se mezcla en la experiencia de vida y en la experiencia de escritura.

Cuando se habla de conciencia del silencio, se trata de reconocer los límites del lenguaje, puesto que en lo que se deja de decir, en los intersticios, reside un poder, la resistencia. Se afirma que la verdadera intensidad de las palabras es silenciosa. El silencio entendido en su potencia, como lo afirma Guillermo Sucre: “al reconocer sus límites, el lenguaje puede recobrar al mismo tiempo su intensidad” (Sucre 2001, 192). Conciencia de la escritura en Chirinos en la que el silencio, el ritmo de los versos, el tono de lo escrito son elementos sensitivos constantes. El silencio se une a la palabra escrita y hablada; en el caso de Eduardo Chirinos, el silencio se manifiesta mediante la mezcla de imágenes alusivas al sonido con elementos visuales, ambas nociones, imagen y sonido, acercan a la potencia del silencio en la poesía del autor. Como ejemplo de lo anterior, este fragmento del primer acápite del poema “Humo de incendios lejanos” que le da título al poemario:

de dónde vendrá ese título humo de incendios lejanos
 lo escuché en un parque en el dorso de una oreja rampante
 y entregada la luna estaba roja el bosque como siempre pleno
 de heliotropos y begonias azules lo escuché en un parque
 un perro ladraba la luna estaba roja el sol ya se había ido
 (Chirinos 2009, 83).

Otro punto es la presencia del imaginario animal en la poética de Chirinos. Imaginario caracterizado por una fauna ajena y mítica, que se poetiza. Así opinaba el poeta al responder sobre este tema en una entrevista que le realizó Octavio Pineda: “Mi fascinación se debe a que nuestros mundos jamás se tocan. Se trata de universos paralelos: lo que ve un avestruz, un perro, un gato está mediatizado por lo que cada uno

de ellos requiere para vivir, ni siquiera está unido con el de otros animales”. (Pineda 2016, 641).

Imaginario reencarnado a lo largo de su obra, como un símbolo de extrañamiento frente a la lógica del mundo occidental, elemento que se agrega al valor que tiene en sí el lenguaje poético como crítica ante la vacuidad del discurso contemporáneo, mediante el lenguaje poético, como dice Mazzotti: “construye a contrapelo a través de esos despojos su propio florecimiento en el lenguaje” (Mazzotti 2018, 327). Esta relación con el imaginario animal en Chirinos es apreciada por poetas amigos como el caso de Ramón Cote Baraibar, que compuso estos versos en homenaje a esta filiación de Eduardo:

americana de Kenia, feliz de poder nombrar, catalogar
y enumerar cada uno de los animales de la tierra,
como si tu misión fuera la misma de Noé
a la entrada del Arca.
(Cote, Ramón, 2018 fragmento del poema “Facultades del halcón”).

1.1. Diálogos literarios en la poética de Eduardo Chirinos y su relación con el yo intertextual

Particularmente en estos tres poemarios *Humo de incendios lejanos*, *Anuario mínimo* y *Medicinas para quebrantamientos del halcón* se abarca la escritura y la lectura como experiencia de lenguaje y la necesidad de darle un cuerpo a este tipo de experiencia, en la que el poeta es un cuerpo que se ofrece a otros. De igual manera es asumir la obra como la invención de otros, por ello el papel del yo intertextual unido en la obra con la necesidad de explorar espacios de escrituras y de creación ajenos a un yo único y permanente. El texto del cuerpo se fragmenta, así como la voz enunciativa del autor que apela a otras voces con la intención de integrarlas en el discurso poético. Como la ratifica Víctor Vich: “el sujeto aparece fracturado” (Vich 2013, 181).

La fractura del sujeto poético se asemeja a la dispersión de la identidad, que propende a la apertura de otras tradiciones, textos y sujetos. Lo anterior, se constituyó en material de reflexión y de acción en el lenguaje poético en el Perú de la generación o mejor promoción del 80 como le gustaba que fuera llamada a Eduardo Chirinos: “No sabían (no podían saber) que el descentramiento social del país estaba denunciando implícita y furiosamente en el descentramiento del sujeto de la escritura poética” (1999, 33). Descentramiento muy presente en la obra poética del autor peruano.

Uno de los mayores intereses del poeta peruano en su escritura fue pensar y hacer un lenguaje diferente de los discursos del poder, lenguaje que involucraba la dispersión del sujeto, del cuerpo, de la identidad, de los sentidos, manifiesto como un discurso alternativo y revitalizador del lenguaje que a su vez acogiera al silencio y a la tradición desde un punto de vista lúdico y curioso. Con respecto a este último punto, la tradición en la promoción de la generación a la que perteneció Chirinos, el autor indicaría: “Podríamos decir parafraseando a Borges, que podemos aspirar a todas las tradiciones porque no constituimos ninguna” (Chirinos 2006b, 34).

Pervive un rasgo en la escritura de Chirinos que podría llamarse el cuerpo como otredad, en la palabra que apela a los sentidos. En los libros de Eduardo Chirinos se rinde tributo a la vida, el sueño, el silencio, el cuerpo y la memoria cultural y afectiva. En ellos prima algo más que un interés erudito con relación a las referencias culturales implícitas en la escritura, predomina en verdad un interés poético, como lo manifestó el autor en una entrevista concedida a Octavio Pineda en la tesis doctoral, de este último: “Leo esperando que la poesía pueda saltar desde cualquier parte. Vivo permanentemente alerta a eso” (Pineda 2016, 637). Por ello, en la obra del poeta peruano se integran diversos textos y referencias artísticas que hacen honor al acto de leer la poesía junto con el acto de escribirla.

Escogí estos tres poemarios que conforman el corpus de mi investigación porque cada uno compone ejemplos de una mirada y un tono vitalistas en la poética de Eduardo Chirinos. En el primero, *Humo de incendios lejanos*, reflexiona el autor sobre el devenir de la escritura poética; en *Anuario mínimo*, el escritor ofrece una mirada biográfica metapoética; es decir, asume una toma de posición ante la vida-escritura y su relación con el lenguaje; en *Medicinas para quebrantamientos del halcón* la mirada poética integra memoria, escritura y cuerpo.

El tono vitalista del lenguaje poético para Eduardo Chirinos es similar a los actos de sublevación del lenguaje y la afiliación de este con el deseo y el cuerpo, así lo manifiesta el autor: “Solo el deseo y el goce podrán restituirnos de nuestra ambigüedad histórica devolviéndole al cuerpo toda la magia que expresa cuando está libre de toda interdicción” (Chirinos 1997, 39). De esta manera, el cuerpo y la experiencia de sus límites es un factor que entra al servicio del texto en la obra poética de E. Ch.

1.2. Diálogos en *Humo de incendios lejanos*

Ahora bien, nombraré algunas características en el primero de los libros de análisis: *Humo de incendios lejanos*, el poemario más comentado de los tres. La estructura del libro se conforma de trece poemas divididos en diez partes cada uno, a manera de bloques escritos sin usar signos de puntuación. Con respecto a este aspecto y la forma en que se presentan estos poemas Azucena López Cobo (2014) opina: “en *Humo de incendios lejanos* no encontraremos versos inacabados, espacios en blanco, tachaduras, paréntesis, puntos suspensivos, cursivas, mayúsculas”. Esto deja el poema abierto al lector, a la experimentación lingüística. Asimismo, hay referencias a las vanguardias presente en el poemario como lo advierte Octavio Pineda: “la presentación de poema-bloque en la tradición de Vicente Huidobro o de Emilio Adolfo Westphalen” (Pineda 2016, 179).

Permanece en este libro una propuesta de la escritura de poesía como un cuerpo herido, fragmentado que habla del deseo y del delirio. Al respecto (cuerpo, dolor, delirio) señala Andrea Cabel (2010): “demuestran que los tres son en verdad, una sola cosa. No complementarios, no dispersos, no necesarios, no urgentes, son uno”. Es una escritura del deseo. Cuerpo y poema sangran y duelen. Existe una analogía entre cuerpo biológico y cuerpo del poema. Sucede una confrontación entre la palabra que enuncia versus las palabras encadenadas al silencio, como lo señala el poeta en el acápite cinco de “Poema de amor con rostro oscuro”: “no es necesario las páginas arden tu lámpara se quema / yo me desnudo dejo que el frío encienda mi pene” (Chirinos 2009, 12).

La poética de Chirinos podría caracterizarse como una poética de la mirada que reformula la dimensión de la imagen. Como ilustración de este punto está la portada del libro *Humo de incendios lejanos*, con la fotografía “El árbol” del fotógrafo ciego Evgen Bavcar. Con respecto de esta fotografía y el concepto de imagen, Andrea Cabel en su reseña sobre *Humo de incendios lejanos* cita el artículo de Eduardo Berti llamado: “Evgen Bavcar: cámara oscura Bavcar”, en el que destaca lo siguiente (Cabel 2010b): “La imagen no es necesariamente algo visual: cuando un ciego dice que imagina, significa con ello que él también tiene una representación interna de realidades externas, que su cuerpo también media entre él y el mundo”. En concordancia tanto con lo descrito sobre la fotografía que ilustra la carátula del libro como sobre la imagen en el poemario hay que señalar que las imágenes presentadas por Chirinos en este libro no se limitan a lo visual, antes bien abarcan otros sentidos, son imágenes que permiten el

diálogo entre varios sentidos. De esta forma, la mediación entre el cuerpo y la obra amplía la expresión de las imágenes porque enriquecen el lenguaje al mostrar su faceta multisensorial.

Imagen y palabra se integran como un cuerpo de asociaciones entre el autor y los lectores. En el texto conviven la confusión de la voz poética, aunada a la concepción del lenguaje poético como mirada que interpreta y coescribe la obra a manera de una creación entre autor y lector. Ejemplo de lo anterior, se encuentra en el primer bloque del poema “Fabula de la alondra y la luna”, donde además de los elementos anteriormente enunciados (la imagen en su aspecto multisensorial), la voz del autor se despersonaliza, en medio de diversas imágenes. Chirinos expone la escritura poética como un lenguaje bárbaro de transgresión con respecto a la no intencionalidad por el sentido o el significado, sino a la búsqueda de la fuerza de los símbolos.

ESCRIBO en esta habitación donde no hay nadie donde nadie
perturba esta luz esta página tan sucia esta noche no estoy
solo mi madre elige un vestido mi padre lee el diario ayer
ha muerto santa brígida san owen visitó el purgatorio ¿qué
sabes tú del purgatorio? una multitud camina detrás de las
vidrieras recuerdo la lluvia la estatua escarchada por el frío
la luna llena sus cráteres azules el mar de la tranquilidad
(Chirinos 2009, 35).

El verbo escribir se repite en el poemario. Incluso, se establece una asociación entre el dibujar y escribir como un destino, y el preguntarse sobre qué hacer con el silencio y los significados. Predomina en la mayoría de poemas del libro reflexiones acerca de la escritura poética. Víctor Vich, en una reseña acerca de *Humo de incendios lejanos*, manifiesta: “surge una poética del desgarramiento que es, en última instancia, del dolor y de la crítica al lenguaje” (Vich 2009). Ejemplo, de lo anterior, son los siguientes versos de la estrofa nueve del poema “Fábula de la alondra y la luna”: “si cuento la historia devorará mis ojos una mano / ha escrito en el reverso yo quiero destrozarte lengua yo / quiero devorar tus ojos” (Chirinos 2009, 37). En el poemario existe un lenguaje poético que designa a un cuerpo y a su vez expresa la dificultad de expresarlo.

Se incluyen varias referencias a diversas artes en el libro, como la música, el cine, la pintura, el cómic, además de asimilar la escritura como un arte que combina lo personal con lo cultural. Esta mixtura es semejante a la referencia en el poemario a los animales no nombrados, y que por ello no fueron salvados de la memoria, de la historia, y por tanto pertenecen al reino del silencio, cual lenguas extrañas, igual al no nombrar, habla el autor del deseo de la materialidad de la poesía. Como ilustración de la

materialidad de la poesía presentó un fragmento del acápito cinco del poema “Ordenando la biblioteca antes de dormir”: “si quiero escuchar cierro los ojos es muy fácil lo aprendí / de niño veo manchas de lenguaje” (54).

Eduardo Chirinos escribe este libro como un mandato perteneciente a otras voces, tradiciones diversas de ver y hacer poesía. Allí involucra lenguas extrañas y geografías remotas. Es un libro acerca del proceso permanente de aprender a escribir. La escritura se constituye en un proceso inacabado, mixto y que pertenece al mundo de los otros que integra al autor al mundo de todos que alude al mundo de los lectores. Por ello Jorge Frisancho (2010), en la reseña sobre este poemario, insiste en la experimentación de Chirinos con otras tradiciones literarias como la escuela de Nueva York, sobre todo en relación con el poeta estadounidense John Ashbery, uno de los mayores representantes de este movimiento literario de vanguardia.

En *Humo de incendios lejanos* rinde tributo al acto de la escritura como al acto de lectura, ambas formas sensibles y cognitivas de creación. Así lo afirma Jorge Solíz Arenazas (2010, 84): “Interpelan al lector, no para solicitar de él un ejercicio interpretativo, sino la asunción de la lectura como un *reconocimiento*”. El libro se puede leer como la reunión de trece poemas fragmentados en diez partes o como un solo poema alrededor de un mismo tema como la manifiesta José Oviedo (2009): “[los poemas] nos cuentan una historia –siempre fragmentaria o elíptica–, una fábula que ya fue contada en otro tiempo o lugar, pero reinterpretada por él”. Algunos temas del libro transitan entre la experiencia personal, estética o cultural manifiesta en la forma de hacer *poesis* enmarcada en otro sinfín de temas como la mística, el arte, la poesía contemporánea incorporándolos al mundo del lector, como lo manifiesta Oviedo en el artículo citado. Al otro, en tanto lector, se le quiere brindar una complicidad y un cuerpo en el cuerpo mismo de la poesía, así lo afirma Víctor Vich (2009): “un cuerpo cuya estrategia discursiva ha fracasado frente al otro y cuyas verdades no han sido capaces de atravesar los ojos del interlocutor”.

En *Humo de incendios lejanos*, el poeta peruano reflexiona acerca de la escritura, en unión con el deseo, como pertenecientes a “un fracaso”. Este fracaso señalado atiende a la búsqueda de la verdad, de un solo significado en el lenguaje, entre diversos discursos del poder, la poesía se antepone al sentido porque potencia lo simbólico, ante lo que manifiesta Víctor Vich (2009) : “Frente a todos aquellos discursos que se arrogan la exactitud de la verdad y que solo *performan* una racionalidad equilibrada, estos versos son una dinamita que los perfora sin piedad”.

Mezcla una variedad de diálogos en el poemario y de referencias en los que prevalecen fragmentos de textos tomados en su idioma original y de sus traductores, de poetas, escritores, místicos, tratadistas medievales, pintores, científicos antiguos, músicos y cineastas. Establece Chirinos un diálogo, no solo con las obras de otros autores, sino con otros libros de él, o con otros poemas o versos contenidos en el mismo libro. Asimismo, en *Humo de incendios lejanos* predomina el constante interrogarse sobre el aprendizaje del proceso de escritura; la lectura, el delirio, los sueños, y el cuerpo fracturado, el silencio, la mirada como una forma de escucha y la lectura como forma de creación. Igualmente, manifiesta el autor un deseo de leer, escuchar, y escribir en cada libro a manera de una lección y aventura nueva por emprender.

1.3. Diálogos en *Anuario mínimo*

En el libro *Anuario Mínimo*, vivir-leer y soñar son materiales de escritura poética, convertidos con el paso del tiempo en música, por el tono que reclama la escritura. De esta forma lo expresa Chirinos: “Comprendí que, si quería seguir escribiendo, debía aceptar que las cosas que experimentaba (que vivía, que leía, que soñaba) volverían, andando el tiempo, convertidas en una música. Y que esa música no dejaría de reclamarme palabras” (Chirinos 2014, 12). Comprendía Chirinos a la escritura como una ofrenda de vida y de lecturas al servicio de las palabras y de la música que las convoca.

La primera edición de este libro se realizó en 2012, en España. No obstante, para la investigación tome en cuenta la edición colombiana de 2014, que contiene en la carátula una fotografía de Eduardo Chirinos cuando tenía un año de vida. En la fotografía de la portada de *Anuario Mínimo* se aprecia a Eduardo sin saber leer, con un alfabeto que sostiene, cual artefacto al que mira con curiosidad y asombro: “Ese mismo mundo que ahora me empecino en abarcar con palabras” (Chirinos 2014, 18), esta característica de asir la vida con palabras se sostiene a lo largo de la obra. En el poemario, el poeta peruano hace un recorrido de la relación con el lenguaje a partir de 1960 cuando nació hasta 2010 cuando cumplió cincuenta años.

El autor ha afirmado en entrevistas, como la que le concedió a Manuel Romero (2002) en el programa *Tertulias poéticas* que participaba en la elaboración del libro desde el diseño de la portada y de los libros en general que publicaba, incluso se habla de las cualidades como dibujante de Chirinos. Así se muestra en el libro *Fragmentos*

para incendiar una quimera, en el que hay un poema de Chirinos sobre un dibujo propio.

Anuario Mínimo tiene una dedicatoria a la madre del poeta peruano, a quien, afirma el autor, conoció a los dieciocho años, edad de la que Chirinos declara: “pensaba que la mayoría de edad me autorizaba a escribir con una confusa y vaga sensación del paso del tiempo” (Chirinos 2014, 11). Dieciocho años era también la edad de la madre de Eduardo Chirinos cuando lo tuvo, y la misma edad del poeta peruano al ingresar a la Universidad. Funde su vida con la figura de la madre, por darle vida y al escritor por nacer a otra vida encarnada en la escritura, en la que predominan la revelación y el silencio: “Es ella quien me mira, inmóvil y muda, desde sus dieciocho años.” (50). La figura de la madre, sobre todo en el libro *Anuario mínimo*, está ligada con el origen del lenguaje en el que lo lúdico y el silencio son aliados del aprendizaje del lenguaje.

En Chirinos sobrevive una conciencia de escritura ligada al lado materno, que apela a la coraza semiótica a la que alude Julia Kristeva en *Al comienzo era el amor. Psicoanálisis y fe* (2002), conciencia de escritura lejana del lenguaje de la razón, y cercana al lenguaje que permite lo sensible: “en el cual el lenguaje no está separado del cuerpo, sino por el contrario, donde el ‘Verbo’ siempre puede afectarlo” (Kristeva 2002, 19). Con respecto al lenguaje poético de Chirinos, Inmaculada Lergo (2012) indica: “El lenguaje de Chirinos no es un instrumento; está vivo, siente, piensa y canta y oye y se calla... No ha surgido al dictado del poeta, ha compartido la vida con él”. De alguna forma la mujer-madre, las palabras y el cuerpo se relacionan con esta noción inicial de acercamiento o confrontación con las palabras. El poeta peruano propone en este libro una escritura ligada al recuerdo individual asociado con remembranzas literarias, culturales, afectivas-territoriales, experiencias sensoriales, episodios históricos y de experiencia con el lenguaje.

El epígrafe de John Lennon que da inicio al libro. Hace posible en Chirinos homenajear a la música y sintetizar los tonos del libro. Las citas que inserta en el texto con excepción de los epígrafes, las señala con cursiva o con comillas, aunque omite a quien pertenece, a manera, no de apropiación, sino de homenaje a la vida textual propia y de otros, a favor de la tradición literaria no como objetivo, sino como punto de partida en la que la intertextualidad convive como motor de escritura.

Anuario mínimo está compuesto de fragmentos, prosas poéticas o poéticas prosas numeradas, cada una con relación a un año en la vida del poeta, con excepción de la primera de ellas, alusiva a 1959, fecha de la concepción del poeta. A partir del primer

año de vida o primer fragmento numerado del libro cada uno está dividido en dos párrafos. Así, integran el libro 101 prosas poéticas, cada segmento parece hacer parte de una *collage* de una vida en las palabras y de las palabras en la vida.

En el prólogo del libro, se hace evidente un yo intertextual, en cuanto a la relación del autor con las palabras, con los textos de otros y con textos propios, a manera de reivindicar el lenguaje múltiple del cuerpo y del texto poético. El libro empieza y termina con referencias a Jorge Luis Borges. Esta alusión se dirige a una cita de un seudónimo del escritor argentino, Julio Platero Haedo: (“Este verano cumpliré cincuenta años; / la muerte me desgasta, incesante”) (Chirinos 2014, 11). El tono autobiográfico y de metapoesía dan paso a la visión del tiempo como material poético.

Segmentos del libro se asocian a un territorio ligado a un cuerpo, un tiempo y un lugar, y al lenguaje. Inicia el libro con un párrafo sobre un relato de los indios Pirahã, quienes definían el territorio con relación al cuerpo: “Para los Pirahã el territorio es algo que cada uno lleva en el cuerpo” (15). Coexiste la relación entre palabras, cuerpo y sonido, experiencia sobre el juego y lo sensorial presentes en la poética de Chirinos. Es un libro hecho de fragmentos autobiográficos, heridas para visitar; escribir sobre ellas como si la escritura fuera un cuerpo herido-fragmentado, escondido en las múltiples caras de la palabra: “Mil rostros secretos que se ocultan detrás de las palabras” (14). Asimismo, en este libro persiste una escritura mediada por la experiencia del lenguaje junto con la experiencia de vida, sensaciones y afectos en relación con las referencias culturales y la memoria, por ello Jerónimo Pimentel (2016) afirma: “En ella hay tanto imágenes como potencia simbólica, lo que crea un espacio poético que se nutre de la recuperación de la memoria”. Experiencias de vida y de lectura que a veces se encuentran y otras se desencuentran en la memoria y en el cuerpo del texto.

Entre los poetas con los que el poeta dialoga como autor y como lector en el libro además del citado Jorge Luis Borges, están entre otros: Homero, Jorge Manrique, José de Espronceda, Blanca Varela, Emilio Adolfo Westphalen, Javier Sologuren, Luis Hernández, Guillermo de Aquitania, Franz Kafka, Dante Aligheri, Fernando Pessoa, William Carlos Williams, Octavio Paz, Fernando Iwasaki, Ramos Rosa, Pascal Quignard; así como alusiones a músicos como *The Beatles*, *Rolling Stones*, Elvis Presley, Camille *Saint-Saëns*, *Bob Dylan*, en pintura, cita a: Franz Marc, Paul Cézanne, Thomas Eakins, Pedro Pablo Rubens y referencia a algunos cineastas: Federico Fellini, Luis Buñuel, Alfred Hitchcock. Sin contar las alusiones a personajes de las tiras cómicas como Batman, Superman, Popeye. Nombrar, dialogar y citar a diferentes

autores músicos, cineastas pintores y elementos de la vida cultural social e histórica y en algunos casos tratadistas medievales, anatomistas y científicos es un sello de la escritura de Chirinos que lo acerca al sentido de las citas bibliográficas y de la intertextualidad. Con respecto a las referencias citadas de Chirinos presentes en el poemario. Quise mostrar la particularidad de la escritura del poeta peruano a semejanza de la estructura de un archivo donde ninguna de las citas y referencias se disputa un primer lugar. En *Anuario mínimo* predomina el encuentro con los otros, sin jerarquías. Antes bien, estas referencias son una manera de insertarlas en el diálogo de la creación y homenaja de esta forma, a la vida, la cultura y el lenguaje. A este respecto el mismo Chirinos escribe: “Eso es lo que esperamos cuando leemos una cita: que el autor citado acuda al poema. Y, si es posible, también se encuentre con nosotros” (Chirinos 2014, 70). Además del diálogo entre citas y texto, existe el diálogo entre el autor y los lectores en la medida en que los textos encarnan en un cuerpo, en el del lector: “Si hojeamos viejos mapas, empieza el temporal. Aquella tarde tuvimos que plegar velas, repartir chalecos salvavidas, trinar objetos que se movían de aquí para allá” (70). En la obra del autor peruano se indica la interrelación entre vida y material cultural. Sobresale el uso de la respiración, pausa y ritmo, presencia de la vida y de un ritmo orgánico en su poética que definen la estructura con la que el autor presenta los poemas del libro.

Mediante la noción de diálogo se consolida el motivo de acoger otros discursos presentes en varios libros de Eduardo Chirinos como en *Medicinas para quebrantamientos del halcón* y *Tetramorfos* en los que la ciencia, los tratados médicos, astronómicos y zoológicos de la antigüedad están presentes como una memoria de lo que no se ha tenido en cuenta en la historia, pero señalan un decir distinto que conforman el material del que se nutre la poesía de Eduardo Chirinos. En este poemario, la memoria repliega varias referencias culturales y vitales. Aunque también la constituyen los vacíos, los silencios. La referencia a los vacíos de la experiencia alude a la aspiración al silencio, en la escritura poética como parte esencial de la memoria y del lenguaje. Así, lo señala Ericka Martínez (2012) en una reseña acerca de este libro: “la memoria está llena de blancos. De la música que nunca escucharon sus padres, de los libros que no había en su casa, del último año de colegio [...] Nada podría explicarse sin sus vacíos”.

Por otro lado, la mirada del lector hace poéticos los momentos de lectura: “tal vez lo que hoy día leemos como un desapasionado e insípido informe científico sea leído por nuestros bisnietos como poesía pura” (Chirinos 2014, 85). Tanto el acto de la

lectura y la expresión de la poesía son miradas lejanas del lugar común y más cercanas a la mirada de la infancia, así lo manifiesta Chirinos (2016c, 49): “La infancia, el único espacio donde todavía es posible la magia, es decir, la felicidad de la experiencia sin lenguaje”. Atributo de quien ve el mundo nuevo, con asombro de que espera saldrá de cualquier rescoldo la poesía que da cuerpo a la vida: “leer y escribir poesía es una manera, tal vez la más desinteresada, de recordar que estamos vivos” (Chirinos 2014,79).

Este punto, aplica a la cocreación entre lector y autor, unión que enmarca, como lo propone Francine Massiello: “Una conexión entre la voz material de la poesía y nuestros cuerpos como lectores” (2013, 50). Se establece un diálogo continuo, no solo entre autores de diferentes épocas, sino entre los lectores en un compartir que influye en la mirada particular del que escribe, en esa manera de asimilar lo estético, la vida, las emociones y la recreación de la vida en las palabras.

Uno de los versos del libro, dice: “No hay poema, por recto que sea, que no nos enseñe a delirar, a sembrar mal, a salirnos una y otra vez del surco” (Chirinos 2014, 72). Es una escritura que indaga, transita y reflexiona acerca de la particularidad del lenguaje poético sobre los otros lenguajes, puesto que en este predomina la amplitud de los significantes. Al respecto de esta particularidad del lenguaje poético manifiesta Chirinos en *Abrir en prosa*:

Debemos conformarnos: jamás llegaremos a un significado final que no sea, a su vez, un significante. Esta incesante búsqueda del significado único (que Lacan asocia al mecanismo del deseo) se asemeja a la de quien busca significados en el diccionario, sin percatarse de que esos “significados” tienen sus respectivas entradas como significantes en el mismo diccionario, y así ad infinitum (Chirinos 2016c, 38).

El autor habla de sí mismo mediante los textos de otros y habla de los otros mediante experiencias de vida y de escritura particulares de la experiencia del poeta. De igual manera, mezcla los tiempos de lectura de otros textos para actualizar otras escrituras en el momento presente de la creación.

En la contraportada del libro se escribe que existe un texto semejante, el de Hermann Hesse *El Paseante*, puesto que hay cabida mediante los actos de observar, transitar, caminar, sentir sensaciones ligadas con un territorio, con un fijar en el tiempo y en la escritura estas experiencias: “Y luego, nuevamente, como hoy, me resulta dudoso que haya sido alguna vez capaz de ver, oler y oír, y dudo de que todo cuanto he creído percibir no haya sido tan solo imagen, proyectada hacia fuera de mi propia vida interior” (Hesse, Hermann 2000, 88). Ambos libros están relacionados porque mediante

la escritura de la experiencia de los autores validan en el lenguaje, un nuevo cuerpo formado de palabras y de otros usos de ella.

1.4. Diálogos en *Medicinas para quebrantamientos del halcón*

Medicinas para quebrantamientos de halcón fue uno de los últimos libros publicado en vida de Eduardo Chirinos, texto sobre varios temas entremezclados como: el cuerpo, la escritura, las lecturas, la vulnerabilidad, la memoria, la intertextualidad, la enfermedad, la sustitución, la otredad y el extrañamiento.

El título del poemario proviene del último capítulo del libro medieval del canciller Pero de Ayala: *Libro de la caza de las aves*, quien escribió este libro cuando en 1385 cayó cautivo en Portugal, prisionero del ejército portugués durante el cerco castellano. Mientras esperaba su liberación prefirió no escribir directamente de su condición de preso. Eduardo Chirinos, en el momento en el que escribió este poemario, había sido diagnosticado y tratado por el cáncer de estómago que padeció. En el prefacio del poemario, el autor afirmaba que en lugar de escribir sobre la condición de enfermo, como otrora el poeta medieval en su condición de preso, prefirió escribir sobre la imagen de los halcones. De acuerdo con la definición del *Diccionario de los signos* de Chevalier (1986, 718), el símbolo del halcón: “es la imagen de los prisioneros, del fervor espiritual obstruido, de la ocultación de la verdad...”. En lugar de mencionar el estado de falta de salud, Chirinos habla de los halcones en relación con el canto y las palabras nuevas que propone el hecho de la enfermedad: “Sólo diré que seiscientos veintisiete años después, mi cuerpo albergó un inquilino resuelto a suplantarme, a apoderarse de los que es más íntimamente mío, a desordenar mis hábitos nocturnos, a alborotar tenazmente mi biblioteca” (Chirinos 2014f, 10).

El poemario se divide en dos partes, integradas de catorce poemas. A su vez los poemas están divididos numéricamente, de acuerdo con la cantidad variable de estrofas que los integran. La división del libro en dos partes tiende a mencionar la otredad y una vez más predomina la noción de intertextualidad. De este modo manifiesta Carlos Alcorta (2014): “referencias nominales variadísimas que van desde Homero a Tiziano, desde Tomás Guerino a Jesucristo, desde William Blake o Sydney Farber a Vesalio”. Un “sonoro silencio poético” expresión con la que Inmaculada Lergo (2014) caracterizó el poemario alude a las variadas referencias a poetas y escritores de diversas épocas, también a químicos, médicos, pintores, traductores que conviven en el libro.

Con respecto a la división en dos partes del poemario y la mención a la otredad circunscrita se encuentra la opinión de Ernesto Lumbreras (2014): “Chirinos acentúa su otro en el discurso mismo de la poesía, en el huésped de la enfermedad nunca mencionada por su nombre, pero siempre sugerida con sutileza y sin melodrama y en la escritura carcelaria del poeta-canciller”. Otredad y discursos metapóéticos alientan la escritura de este poemario.

En la poética de Eduardo Chirinos se mezclan citas de autores y textos antiguos con textos y vivencias contemporáneas. Por lo anterior, la insistencia del libro en rescatar tratados medievales, etimologías de palabras como la de la palabra cáncer: “*Karkinos*, que se traduce por / cangrejo. *Onkos*, que vale por / carga y por tumor” (Chirinos 2014f, 59).

Este poemario además de conjugar la experiencia de la enfermedad, de la escritura y de la lectura, superpone diversos tiempos, así pasado mítico y de referencias bibliográficas o de memorias familiares del autor convergen en un presente de escritura poética. De este modo, la impresión de Túa Blesa sobre el libro: “Así, el pasado se pliega sobre el presente en este libro de Eduardo Chirinos: desde el primero de sus poemas los espacios se superponen y el yo será una galería de yoes” (2014). La enunciación de “yoes” en el poemario se acompaña del cambio temporal-espacial superpuesto en la mayoría de poemas que integran el libro.

A pesar de, una vez más, confluir en la escritura poética de Chirinos diversos temas, hay una apelación al silencio. Como propuesta crítica ante los límites y posibilidades del lenguaje. Inmaculada Lego expresa: “*Medicinas para quebrantamientos de halcón* está escrito fundamentalmente de silencios, todos los silencios de la vida y de la muerte, del estupor, del amor y del dolor, de los recuerdos...” (2014).

Si bien, *Medicinas para quebrantamientos del halcón* integra diversos temas: mitológicos, literarios, así como la mención a la memoria, al cuerpo, a las palabras hay un tema central que va de la mano con el silencio: la sonoridad. Existe una intención sonora que opta, por el silencio. De acuerdo con el tono particular del libro, este se integra al lenguaje de la ciencia, del cuerpo y de la escritura, así lo define Octavio Pineda (2016b, 312): “De este modo, se disuelve la ciencia dentro de la poesía vislumbrando un mismo origen. Chirinos regresa a ambos lenguajes al mismo lugar, que no es otro que el de los cantos rituales y la musicalidad”.

La posibilidad integradora de Eduardo Chirinos en este poemario alude también a palabras que apelan a la fragilidad de la materia, la indefensión como estado del cuerpo. En este caso hace referencia a la enfermedad que canta en el cuerpo. Así lo expresa el poeta: “Lo aprendí de los pájaros: indefensión es / un estado del alma. Lo aprendí del ciclamen : / indefensión es una estratagema del cuerpo” (Chirinos 2014f, 43).

Se integran también en el poemario diversos elementos binarios ya sea: cuerpo-naturaleza, silencio y palabra. Música y luz y prisión-hospital, quietud-movimiento. Y vínculos, como la poesía ligada al silencio, la reflexión por las palabras y la memoria.

El primer texto del poemario “Poema escrito el domingo de Pascua” surge de un quebranto de salud de Chirinos: desmembramiento de retina, como lo expresó el autor en una entrevista concedida a Roberto Quiroz (2016): “un desprendimiento de retina que tuve en España y que estaba vinculado a un sueño en el que vi a Cristo crucificado, que es el primer poema del conjunto”. Hay que recordar que desde pequeño Chirinos tuvo cercanía con la enfermedad; el uso de antibióticos para contrarrestar los efectos de una infección cuando tenía dos años, le produjo una sordera parcial del oído derecho, lo anterior lo detalla en *Anuario Mínimo*. Estas dos particularidades sufridas en el cuerpo del escritor: sordera parcial y desprendimiento de retina, no se constituyeron en un obstáculo a la hora de la escritura. Antes bien, acerca el cuerpo al texto, y son maneras particulares de mirar y de escuchar al mundo.

Propone el poeta peruano una escritura en la que es posible escuchar de otra manera, incluye escuchar con la luz y con el color, identifica el cuerpo con lo sonoro y con la imagen. La palabra es la música donde se reconcilian la naturaleza y el cuerpo, de este modo: “semilla que espera madurar. La música donde / naturaleza y cuerpo descansan. Y un poco de luz” (Chirinos 2014 f, 53).

Es innegable en este poemario la relación estrecha entre el cuerpo de la escritura y el cuerpo biológico, en este caso con el cuerpo enfermo. El segundo poema del libro “Puerta de Atocha- Estación de los desamparados” es significativo porque dio inicio a la escritura de *Medicinas para quebrantamientos del halcón*; surgió como lo menciona el poeta en la entrevista citada anteriormente, antes de someterse a la cirugía en la que le extrajeron totalmente el estómago debido al cáncer que padecía. Chirinos sostuvo: “Bueno, lo empecé a escribir antes de la operación por la cual me retiraron todo el estómago, lo corregí después de la operación y lo terminé en el proceso posoperatorio. O sea, de todos los poemas del libro, ese es el que estuvo acompañándome en la parte más álgida del asunto” (Quiroz 2016).

Asimismo, este poema funda el tono del libro, en el que mezcla el movimiento con la quietud como atributos del fenómeno creativo. Ambos estados (movimiento y quietud) se expresan en el cuerpo del escritor y de la corporalidad del paisaje sobre el que crea, en semejanza con el cuerpo del lector. Así estos versos del poema lo pueden ilustrar (Chirinos 2014f, 19): “El tren es una mancha que enturbia la pureza / del paisaje. Perfora la quietud como una aguja / en la arteria como la sangre que circula en un / cuerpo inerte”. En este poema Chirinos escribe acerca de la Estación de trenes de Atocha en Madrid y de la Estación de los desamparados en Lima, remembranzas del movimiento del recuerdo de lo observado en contraste con la quietud del cuerpo de quien escribe; en el hospital, en un cuerpo en reposo que demanda una mente en movimiento, como el movimiento de los trenes, los medicamentos y las palabras al ingresar al cuerpo de la escritura.

Aunque la enfermedad sea considerada como un elemento intruso en el cuerpo del poeta y del texto; no obstante, el autor peruano afirma la cualidad de su potencia como figura creativa: “El silencio en penumbra esperando estallar, / clavar sus esquirlas en la carne que huele, en / su agujereada y empobrecida sintaxis” (66). En el poemario, la enfermedad se expresa en relación con la noción del sustituto, puesto que es una condición que modifica la cotidianidad del cuerpo del autor y del texto poético. Es en la suplantación (sustitución) donde encuentra Chirinos la manera de referirse al inquilino de su cuerpo: la enfermedad, el cáncer. La suplantación se relaciona con el cuerpo enfermo y el cuerpo del texto de las palabras y lecturas nuevas que trastornan la cotidianidad, las lecturas y la misma escritura. Con respecto a este punto, afirmaba Chirinos en la entrevista concedida a Roberto Quiroz: “Hay algunos poemas de ‘Medicinas’ que hablan de casos dramáticos de sustitución [...] atrajo tanto esa vieja leyenda morisca según la cual quien muere en la cruz no es Jesús de Galilea sino Jesús de Damasco” (Quiroz 2016). Otro caso de sustitución presente en el libro se muestra en el poema “Guía de los pájaros de las Indias Occidentales” mediante la recurrencia del nombre de James Bond tomado de un entomólogo norteamericano junto con el nombre del personaje de ficción protagonista de la serie de novelas y de películas creadas por Ian Fleming. De esta forma, cuando el poeta peruano menciona la suplantación toma ejemplos pertenecientes a la tradición cultural y popular. Compara además, la enfermedad con el lugar del sueño donde el desorden permite la suplantación de cuerpos e identidades. Así lo señala en el poema “Una vieja leyenda morisca”.

Llegado a este punto las
palabras se desordenan, el sueño se desordena, la
historia que leo también se desordena. Me levanto
de la cama, recojo palabras del suelo y las sujeto
con ganchos en la pared
(Chirinos 2014f, 74).

Enfermedad-creación y sueño permiten otro modo de crear. Asimismo, el lenguaje de la poesía, acoge el desorden, la suplantación y la enfermedad como nuevas maneras de relacionarse con la condición del cuerpo del escritor y del cuerpo de la lectura y de la escritura, así opina Octavio Pineda: “De tal forma, se interroga el valor cultural de los procesos de suplantación donde los elementos químicos alojan y expulsan elementos tóxicos del cuerpo” (2016b, 311). Chirinos escribe de la enfermedad y sobre los tratamientos para vencerla, los avances curativos de la química y sus efectos en el cuerpo. De esta forma, involucra también al lector y lo insta a permanecer atento y aferrarse al temblor de lo que se sueña, se vive y se escribe.

En *Medicinas para quebrantamientos del halcón* rinde tributos a las huellas o tal vez cicatrices corporales y textuales como el silencio de la cotidianidad en el cuerpo, en el que confluyen los versos sobre la memoria y la unión entre escribir y el ritmo vital: “Llegado a ese punto toda palabra es superflua, / debes confiar en el oído. Es a él a quien le habla,” (Chirinos 2014f, 52).

Con respecto al rasgo común de la obra de Chirinos de un yo intertextual, este se puede definir, como lo hace el poeta peruano en la entrevista a Roberto Quiroz (2016), de esta forma: “abandonar mi biografía civil y poner todo en esa especie de fantasma enunciador, el poeta, definido por un tono que vive lo que vive el ciclo de creación poética y muere cuando acaba”. Se hallan ofrendas a la escritura, al silencio y a la vida en este poemario de Chirinos. Así, como la rajadura en el texto; en el cuerpo, de la enfermedad y sus rastros, que viven en la memoria, y en la escritura de la experiencia cotidiana de la fragilidad.

Capítulo segundo

Palabra-cuerpo

La vida es física

José Watanabe

En este capítulo me centraré en el aspecto visual y auditivo en Eduardo Chirinos, en relación con el cuerpo del poema. Así lo expresaba Chirinos en el artículo “Cuando el papel y el cuerpo hablan”: “nos enfrentamos a la coexistencia de dos cuerpos: el cuerpo de la materia física donde se inscriben los versos y el cuerpo del poema que enuncia su materialidad enunciando su propio lenguaje” (Chirinos 2011, 77). Materialidad en la poesía que tan enfáticamente preocupó a Chirinos como lo expresa en la siguiente pregunta, en el artículo citado: “¿el cuerpo en tanto materia podría expresarse también en su propio lenguaje?”(77). Es decir, volver audible lo que no tiene un lenguaje inteligible en palabras, como la naturaleza y la naturaleza del cuerpo mismo.

Las percepciones sensoriales se enfatizan en las imágenes visuales y en las imágenes sonoras, aunadas al darles un cuerpo textual con la ayuda del silencio. Para Chirinos el fenómeno del silencio es el origen del lenguaje poético: “Silencio como emanador de la palabra poética” (Chirinos 1998, 70). Así lo afirma el autor peruano en el poema “Cuatro piezas para violín”: “Oquedad y silencio / para afinar las cuerdas, para escuchar la ceniza” (Chirinos 2014f, 42).

Por otra parte, el escritor no produce su obra en soledad, la produce con otras voces que lo precedieron, de allí el énfasis del autor en decir que toda tradición no es un punto de llegada, sino un punto de partida. Texto y cuerpo se escriben como una forma de la multiplicidad que se relaciona con el sentido de comunidad, propuesto por Cristina Rivera Garza en *Cuerpos indóciles*: “esa experiencia de pertenencia mutua con el lenguaje y de trabajo colectivo con otros, que es constitutiva del texto” (2013, 23). En Chirinos este sentido de comunidad se presenta al despersonalizarse en la escritura para efectuar la escucha de los otros que lo constituyen como creador. Incluso Chirinos llegó a afirmar que el cuerpo del poeta se desvanecía en la presencia de los otros que lo conformaban, como lo expresó en el libro de ensayos *El techo de la ballena* : “Cabría preguntarse si alguno de los múltiples cuerpos en los que el poeta se encarna puede ser el suyo” (1991, 155).

Las otras voces en Chirinos se dan en diferentes marcas, como el título de las obras, epígrafes, dedicatorias, portadas, y por supuesto, los textos mismos de cada libro que cuentan con una forma particular de mostrarse ante el lector. Es el caso de *Humo de incendios lejanos*, constituido de trece poemas titulados y enumerados, los textos están divididos cada uno en diez bloques-estrofas, sin signos de puntuación. De esta forma, la respiración de la lectura o pausas del texto señalan las divisiones entre las demás estrofas-bloques. A manera de ilustración de lo enunciado, presento un ejemplo: el primer bloque-estrofa de “Poema de amor con rostro oscuro”.

CÓMO llamar este poema lo llamaré fluir de aposentos
 lo llamaré estrépito de frondas poema de amor con rostro
 oscuro hermoso título alguien no sé quién me dice cuídate
 de los significados no busques verdad detrás de la belleza
 aprende a respirar con la mirada en una galería de arte
 una mujer de ojos tristes devora ratas devora picassos
 duerme en cuartos de hospital escucha esta historia érase
 una vez una princesa bah la muerte no tardará en aparecer
 la muerte sus ojos azules sobre mi plato vacío
 (Chirinos 2009, 11).

La marca textual que constituyen los epígrafes precedentes de cada poema de la mayoría de poemarios de Chirinos, están puestos en el texto en el idioma original de los escritores, en *Humo de incendios lejanos* están escritos en francés, en griego, en inglés, en alemán, en rumano, ante lo anterior Chirinos sostiene: “La magia de las lenguas en que fueron escritas pertenecen (como los diálogos de una película extranjera) a una voz que agradecemos escuchar, incluso a despecho de nuestra comprensión” (2009, 87). Al final del libro, se encuentran las notas explicativas de cada poema con la correspondiente traducción de los epígrafes al español, por lo general, de traductores-poetas latinoamericanos, establece un diálogo continuo entre texto original, traducción y actualización de esas referencias en la obra del poeta. Así inserta notas de contexto acerca de los personajes enunciados en cada texto, como otra forma de leer los poemas escritos. Asimismo, la escritura en Chirinos tiende a la comunidad, a la escritura en compañía y disminuye la autoridad asignada a la figura del autor individual.

Anuario mínimo tiene una forma concreta en la que presenta cincuenta fragmentos correspondientes a cada año de vida del autor, numerados sin título y escritos en prosa poética, fragmentos o acápites divididos en dos partes. La doble presentación de cada fragmento se vincula con la noción de alteridad en el lenguaje del poeta peruano. Alteridad que involucra las palabras y el silencio como lo muestra el

acápite “Tres”: “Mi reino estaba amenazado por el otro. El intruso que balbuceaba mi nombre y ocupaba territorios como si fueran suyos” (Chirinos 2014, 19).

En el libro *Medicinas para quebrantamientos del halcón*, que está dividido en dos partes, cada una constituida de catorce poemas, cada poema se divide en diferentes estrofas. Con relación a las estrofas, considero necesario tener en cuenta la definición que hace de ellas Francine Masiello: “Se trata de la piel cerrada del poema que viene a ser la estrofa” (2013, 55). Asimismo los epígrafes que preceden los poemas están traducidos al español, cuestión que no sucedía en otras obras de Chirinos; ya que el concepto de suplantación en este poemario alude también a la traducción de los epígrafes como otro modo de modificar la musicalidad y el sentido inicial del lenguaje original en la que fueron escritas las citas del poemario.

Las diversas maneras de presentar los tres poemarios enunciados producen ritmos de lecturas particulares para cada caso. En *Humo de incendios lejanos* hay un ritmo más intenso, acelerado y marcado por las pausas dadas por las distintas imágenes sonoras y visuales del texto. En *Anuario mínimo*, al escribirse en prosa poética la estructura de las dos estrofas de cada acápite, promueve la condición del doble en el lenguaje, a la vez enuncia experiencias personales con el lenguaje y con experiencias culturales y lecturas que influyeron al autor. La división en dos partes de *Medicinas para quebrantamientos del halcón* alude a un otro en el lenguaje que se agazapa en lo enunciado.

La presencia de la lectura en la poética de Chirinos modela el tiempo presente relacionado con el impulso afectivo. Es una escritura ligada a favorecer el lenguaje de los afectos y de las sensaciones, del silencio y de la memoria que elige el cuerpo en la escritura como una posibilidad de expresión, de juego y de reaprendizaje del acto de escritura en comunidad.

1. Sonido, visualidad y silencio

Yo no tengo ideas, solo palabras y silencios

Marguerite Duras

En la poética de Chirinos la palabra cuerpo-texto se encuentra con las palabras encarnadas en el silencio, cuerpo herido que habla y es deseo y delirio como la escritura. Para darle una expresión al cuerpo biológico y a la corporalidad de texto poético,

Chirinos propone: “la participación de tres actividades tan distintas como complementarias en el acto poético: escuchar, leer y mirar” (2011, 67). Actos que agrupan actividades sensoriales de reconocimiento y aceptación de otro cuerpo. Tres actividades que le dan voz y cuerpo al texto, así como materialidad en el lector, todos estos actos están enmarcados en el silencio, que permite otro modo de escuchar, leer y mirar.

En el ensayo *La morada del silencio* Chirinos comenta sobre la experiencia poética, y cómo se constituye en una relación entre varios silencios: el que precede a la escritura y a la lectura, el silencio del autor y de los lectores y los silencios del propio texto. El silencio aparece como protagonista de esta experiencia que precede a las palabras y le dan forma a la voz y al cuerpo de un poema tanto en la escritura como en su lectura. Así lo manifiesta el poeta peruano en los versos iniciales del poema “Ordenando la biblioteca antes de dormir”: “tanto silencio me rodea esta noche escucho los rayos / de la luna chocar en mi ventana el ris ris del corazón” (Chirinos 2009, 53). Por ello Chirinos afirma: “No es el poeta quien ‘dice’ o no ‘dice’, sino la poesía que al escucharse a sí misma permite un rescoldo de comprensión al oído humano” (1998, 30). Una vez más el autor privilegia al cuerpo y en este caso al sentido del oído y a la escucha como motor del lenguaje poético.

En esta parte del trabajo analizaré poemas de los tres libros enunciados en los que se expresa directamente esta relación entre visualidad, sonido y silencio, este último elemento entendido como parte de un cuerpo biológico y textual. En cuanto al sonido ligado con el silencio, afirma David Toop en *Resonancia siniestra*: “entiendo el continuo total del espectro de lo audible y lo inaudible, incluyendo el silencio, el ruido, el sonido implícito e imaginado –puede ser identificado como un subtexto” (2013, 18). Lo sonoro como un sentido integrado al texto, la palabra escrita y visual abarca otras miradas y otros silencios.

El epígrafe del primer poema “Poema de amor con rostro oscuro”, del libro *Humo de incendios lejanos* corresponde al poeta francés Yves Bonnefoy, quien tuvo filiaciones con el movimiento surrealista, y en su poética mezcló imágenes surrealistas con experiencias personales. El texto en francés se traduce en la notas del libro como: “Tendré en mis manos tu rostro oscuro”, verso en diálogo no solo con el título del poema y con el contenido del texto de Chirinos, sino con la traducción del epígrafe, a manos de Javier Sologuren, poeta de la generación del 50 en Perú. Chirinos establece varios diálogos (con respecto a los textos de los epígrafes, el poema y las traducciones

incluidas en las notas del libro) porque son componentes del texto poético. En el ensayo *La morada del silencio*, el poeta peruano manifiesta: “Los títulos de los poemas están cargados de presuposiciones que programan la lectura” (1998, 116). Las presuposiciones de lectura a las que se refiere orientan a diversos diálogos y lecturas con otras tradiciones poéticas, que propicia la transformación de los diálogos en otro texto.

Así pasa con doce de los trece poemas de *Humo de incendios lejanos*, cada uno con un epígrafe que abre el diálogo con los autores de las citas, la traducción y los traductores incluidos en las notas finales del poemario. Incluye a poetas y tradiciones en francés, griego, inglés, polaco, rumano, ruso e italiano. También hay epígrafes como en los poemas “Apuntes para una confesión con Rutabagas” en el que se incluye una viñeta de Elzie C. Segar perteneciente a la tira cómica de “Popeye el marino”, y el poema “Flores y moscas para Berthe Morisot” en el que sin mostrar la imagen se cita la pintura de Edouard Manet “Berthe Morisot”. Las presuposiciones que programan la lectura de este poemario son una visión que apuesta a la comprensión de la escritura poética como el espacio de la escucha del otro. Como bien lo afirma en el texto de la contraportada del libro, José Miguel Oviedo (Chirinos 2009) : “Su visión tiene siempre la inmediatez emotiva de lo que está expresado en total armonía con lo percibido” .

El primer bloque-estrofa del poema “Poema de amor con rostro oscuro” indica la preocupación del escritor acerca de la elección del título y la acción de mezclar diversas imágenes, cuya función la recuerda John Berger: “la presencia es un componente de cualquier imagen” (2016, 68). Hay una insistencia de la voz enunciativa por traer al texto lo que habría oído decir a alguien con las siguientes frases-versos: “cuídate de los significados” (Chirinos 2009, 11), y “aprende a respirar con la mirada” (11), esta última frase le atribuye a la mirada la función que no solo cumple con representar, sino también con respirar, función vital. Respiración, pausa y ritmo son presencias de la vida y de un ritmo orgánico en la poesía de Chirinos.

La frase del poema “aprende a respirar con la mirada” (Chirinos 2009, 11), la relaciono a su vez con la fotografía “El árbol” de Evgen Bavcar, portada de *Humo de incendios lejanos*, en cuanto al concepto de imagen, así lo expresa Bavcar en el artículo de Berti “Evgen Bavcar, fotógrafo ciego” (2017) : “La imagen no es por fuerza algo visual: cuando un ciego dice que imagina, significa que él también tiene una representación interna de realidades externas”. Así la mirada-imagen en Chirinos abarca

la vida y lo sensorial como el ritmo de la respiración, la cadencia de la expresión y de la imaginación.

La noción de la respiración de la mirada atañe al espacio de la escritura sin pausas, o con interrupciones bruscas del ritmo de lectura, que enfoca la atención en la extensión del bloque-estrofa y de la lectura interrumpida, no por los signos de puntuación inexistentes, sino por el cambio de imágenes, encabalgamientos, y estrofas. Lo anterior, señala el cambio de la respiración en la lectura, como lo muestra un fragmento del segundo bloque-estrofa de este poema:

nunca sabrá quién soy es ciega y aborrece las miradas
le ofrezco una hoguera un puñado de nieve le ofrezco
una rosa cortada ¿ahora de qué hablamos? hablemos
del cielo hablemos del miedo esta noche habrá tormenta
(Chirinos 2009, 11).

En la obra de Chirinos prevalece la sucesión de imágenes y de encabalgamientos como si fueran pliegues del papel, de la piel del texto. Así lo manifiesta Chirinos en el libro *Medicinas para quebrantamientos del halcón* en la última estrofa del poema “Cuatro piezas para violín” en la que conjuga el cuerpo biológico y el papel, como un texto-cuerpo duplicado: “La piel tiembla al ritmo de ese trazo, teme /abrirse a los colores del aire./ Hacer evidente su condición de nudo, de papel estraza” (Chirinos 2014f, 42).

El dolor de la escritura está presente en este poema “Poema de amor con rostro oscuro” y en varios libros del autor, es una categoría que se repite en Chirinos, como lo afirma en el poema en prosa “Treinta y ocho” segundo párrafo, de *Anuario mínimo*, acerca de la naturaleza del escritor, si disfruta o no de la escritura: “la de alguien que desoye el consejo de preservarse del dolor porque disfruta abriéndose constantemente la herida” (Chirinos 2014, 83). El autor revela el dolor unido a la escritura, a la experiencia vital, y al mirar con otros ojos, el hallazgo del amor, la naturaleza y lo sensitivo. Asimismo lo recuerda Chirinos en *Anuario mínimo*: “Yo me dejaba llevar por su fácil sonrisa, por la sorpresa de que todo lo mirado volviera a nacer bajo sus ojos: las islas de coral, las oscuras palmeras de mi infancia” (66). La escritura se realiza desde el presente a manera de una mirada nueva que da respuesta a la historia de una cicatriz.

Incluye imágenes sucesivas entre recuerdos de la voz del poeta y del recuento de rutinas diarias del escritor en “Poema de amor con rostro oscuro”, muestra la condición de ser profesor y hablar con los estudiantes sobre el dolor, el delirio y el cuerpo. Este poema cuenta el relato de imágenes de quien mira o de quién es objeto de observación.

En el artículo “Mirada e imaginario poético” de Jorge Monteleone del libro *La poética de la mirada* editado por Yvette Sánchez, y Rolland Spiller. Monteleone establece la relación entre quien mira y quién es objeto de observación: “El mirar establece así un vínculo con un objeto mirado o con un Otro al que se mira y nos mira. Funda así tanto una objetividad como una intersubjetividad” (Sánchez, Yvette y Rolland Spiller [ed.]. 2004, 32). Esta relación doble entre ser objeto de observación y ser el otro, o con el otro es una reflexión constante en la poética de Chirinos:

fluir de aposentos desbordados es hora de jugar tú eres
sombra yo soy luz tú lames mis heridas yo me hundo
en el relámpago en las dos oscuridades donde duermes
donde espero la palabra humo es la palabra mañana
tu cuerpo y mi cuerpo cantarán y habrá otra vez un bosque
desplegándose a mis ojos una persiana abierta un manantial
(Chirinos 2009, 13).

En “Poema de amor con rostro oscuro” escribe Chirinos un relato del deseo, en el que se representa la palabra como un cuerpo herido, así se señala al final del poema: “qué es un cuerpo dibujo en el aire una palabra la palabra / estalla y cae al suelo les digo esto es un cuerpo” (Chirinos 2014, 14). En las diez estrofas-bloques del poema se pregunta por el cuerpo biológico en el que se duerme, se devora, se vomita, se tienen relaciones sexuales, se arde, se juega, se canta, se cae, se despierta, se desea, se vaga y se pudre. El yo enunciativo del poema deviene en memoria, en otro animal, en otro cuerpo, como la palabra misma relacionada con habitaciones, con espacios en los que el cuerpo-palabra y su materialidad en el papel habitan y se transforman gracias a la potencia simbólica del lenguaje.

Hay un elemento reiterativo en la escritura de Chirinos presente en “Poema de amor con rostro oscuro”: la estructura de diálogo del verso, en el que se introducen preguntas dirigidas al acto de la escritura y a los lectores como voces que completan el poema. Las preguntas directas del poema son: “¿ahora de qué hablamos? ¿por qué no me miraste? ¿puedo hablar?” (Chirinos 2009, 12). Las respuestas son afirmaciones que llevan a más interrogantes o espacios tipográficos que, no los completa la escritura del autor, antes bien se prolongan en el lector que participa de la expresión poética.

En la escritura de Eduardo Chirinos está también presente el desorden de sentidos, para volver más potente el relato de imágenes del poema, y las diversas voces del texto como un tejido en el que caben las miradas y los sonidos de diversos cuerpos en el texto. El ritmo del poema es de desborde: tanto el tacto, la vista, los sonidos, se confunden y se percibe lo que se muestra a la luz de otros sentidos. La relación de

diversos sentidos en un texto, promueve la participación del lector en el acto poético que integra vida-palabra y cuerpo, Francine Masiello en el *El cuerpo de la voz* opina lo siguiente:

El modo en que nuestro cuerpo en su totalidad es estimulado en su encuentro con el poema, en cómo la visión se enriquece con el sonido - con el ritmo, el tono, la prosodia-, e incluso, en cómo se crea un sentido de la plasticidad de la materia, un sentido del tacto a partir de las obras que leemos (Masiello 2013, 10).

La escritura de Chirinos conecta con el cuerpo del lector, mediante las asociaciones de imágenes que benefician la potencia del lenguaje; sin embargo, se asume, la posibilidad de la expresión del cuerpo representado también en el silencio en unión con el sonido y la visualidad, por ello Chirinos manifiesta: “la luz y la música establecen una alianza que muchas veces funciona como metáfora del silencio” (1998, 221). Al respecto, George Steiner en el libro *Lenguaje y silencio* afirma: “Hay modalidades de la realidad intelectual y sensual que no se fundamentan en el lenguaje, sino en otras fuerzas comunicativas, como la imagen o la nota musical” (1982, 20). Dos expresiones: la música y la imagen visual pertenecen al ámbito de la fuerza comunicativa. La música es una forma de la expresión del silencio, como la poesía tiende a la música de las palabras. En la escritura del autor peruano persiste la conciencia de la escritura dentro de lo cotidiano acompañada del cuerpo, la música y el silencio, así lo expresa Chirinos en *Anuario mínimo*, en el acápite “Treinta y cinco”, sobre las rutinas de la escritura: “Sin música el silencio no me deja escribir. Sin música me distraigo con los silencios del mundo” (Chirinos 2014, 76). Ahora, con respecto al ritmo versal, en el acápite “Treinta y cinco” del segundo párrafo de *Anuario mínimo*, el autor menciona a Octavio Paz acerca de la relación entre poesía y respiración, en la que el escritor mexicano destaca que el placer poético reside en la comunión que al respirar tenemos con el mundo a lo que agrega Chirinos: “leer y escribir poesía es una manera, tal vez la más desinteresada, de recordar que estamos vivos” (Chirinos 2014, 79).

La relación de las percepciones sensoriales se muestra en el poema “Incidente con perro en la calle cinco” del libro *Medicinas para quebrantamientos del halcón*. En el primer verso de la primera estrofa escribe: “EL OÍDO corrige el paisaje del ojo. Lo llena de música y silencio, le da forma y color” (Chirinos 2014f, 34). La imagen expresa el sentido de completud del oído con respecto a la mirada, a la visión, porque el oído percibe los silencios, los espacios y los ruidos que le dan matices y contornos a la mirada y la enriquece. Por otra parte, en el poema, la intención de comunicación con lo

animal se da mediante la herida: “el ladrido del perro que hace un año / me mordió la pierna” (Chirinos 2014f, 35). El elemento del cuerpo herido en Chirinos es semejante en la escritura a segmentos escritos a modo de *collage* en el que se mezclan sensaciones, imágenes y sonidos superpuestos, junto con reflexiones entre el decir y el no decir, el ocultamiento, que pertenece a la continuación del misterio y la imaginación.

En la estrofa tercera del poema “Incidente con perro en la calle cinco”, Chirinos establece la relación entre visión y oído: “El ojo corrige lo que el oído no entiende” (Chirinos 2014f, 34). Al ojo se le atribuye más, la relación con el entendimiento de cómo puede ser la materialidad de diversos libros, de otros paisajes y de otras lecturas que conviven en el yo enunciativo del poema, de esta forma:

Luego el ojo tiende su cortina y superpone
 otros paisajes. Las selvas de Virgilio, los
 castillos de Provenza, los huertos que
 Mio Cid regaló al rey Alfonso.
 (35).

Un verso en el poema correspondiente al primero de la estrofa segunda de “Incidente con perro en la calle cinco” sintetiza una imagen en el que el ojo y el oído se fusionan: “Por la ventana entran los arpegios de un piano” (34). Asimismo, en la última estrofa del poema, se afirma que el sueño es el espacio en el que ambos sentidos se reconcilian, como lo hace el lenguaje poético, ámbito de la conjugación de diversos discursos que expresan la memoria del cuerpo.

Con respecto al encuentro entre estos dos sentidos, vale tener en cuenta la posición de David Toop, que aplica las cualidades de género a la vista y a la escucha, a la primera la relaciona con lo masculino, y a la escucha con lo femenino; lo explica de este modo: “la vista sale al exterior para penetrar -fálica, como un cazador, un guerrero- mientras que el oído reúne, envuelve, recibe, gesta” (2013, 231). Tanto en el poema como en las afirmaciones de Toop el oído tiene que ver más con la interioridad de quien recibe los sonidos del mundo y el ojo con una acción exterior, pero lo que ocurre al unir estos dos sentidos, en el poema, es mostrar el misterio de descifrar los discursos cotidianos del mundo mediante su aspecto cercano al silencio y el juego con las palabras.

Ahora bien, retomaré el libro *Humo de incendios lejanos* con el poema “Teoría de la visión al pie de un poema de Seferis”. Como el título lo indica es una reinterpretación de un poema de Yorgos Seferis. En las notas del libro del poema se señala que el texto de Seferis hace parte de “Solsticio de verano”, fragmento XI del libro *Tres poemas secretos*, traducido por Pedro Bádenas de la Peña. El texto así es una apropiación de otro poema que habla de lo corporal y de su relación con un territorio.

En el poema de Chirinos converge la visión del poeta griego con la del autor peruano con respecto a lo corporal que cobra vida en el papel y en el silencio.

El poema de Chirinos inicia como termina el fragmento XI del poema de Seferis: “yo te miraba con toda la luz y oscuridad que poseo ” (Chirinos 2009, 17). Ante lo cual se pregunta Chirinos en el segundo verso: “termina un poema así comienza otro ¿o es acaso el mismo?” (17). El verso inicial del poema, se relaciona con el primer verso del segundo bloque-estrofa: “mirar sin luz es un arte” (17). Establece el autor peruano la necesidad de mirar no solo con los ojos, sino también con los oídos, así lo expone el poeta: “lo aprendí de niño cerraba / los ojos hasta hacerlos doler”(17), más adelante escribe cómo aprendió a mirar: “Tapaba en silencio mis orejas” (17). Requisito para aprender a leer y a escribir y seguir en ese intento: aprender a mirar en relación con hacer silencio: “borraba el contorno de las cosas las volvía claras / hasta desaparecer le pregunté cómo era posible / me dijo escribes poemas ¿acaso no lo sabes?” (17). Los versos anteriores muestran la relación de la imagen visual con la imagen sonora en la función de darle potencia al silencio en el lenguaje poético.

En el poema “Teoría de la visión al pie de un poema de Seferis” la escritura existe como un mandato de expresión y de silencio; por ello, las dos damas nombradas en el poema son identificadas cada una con un color, una con el blanco y la otra con el negro que le dictan en apariencia contradictorias sentencias en cuanto a la escritura. Texto como lo describió Chirinos en el ensayo *La morada del silencio* (1998), perteneciente al tipo de poema autofágico en el que el texto a pesar de existir por las palabras admite la derrota ante el silencio. Muestra la ambivalencia de expresar, sugerir y ocultar, de esta forma lo señala Chirinos en el ensayo: “el poema adquiere un carácter metatextual que amenaza destruir sus propios límites y reducirlo a la nada, es decir, al silencio” (Chirinos 1998, 199), por ello, se válida las sentencias en el poema enunciadas por la dama de blanco: “ tu deber es escribir haya o no haya sol [...] y mirar si es posible mirar pero / no ver” (Chirinos 2009, 18). Las sentencias de la dama de negro proclaman: “tu deber es callar haya / o no haya sol [...] aceptar / el placer y no escribir si es posible no escribir (18).

Sobresale en la obra de Chirinos un espacio del silencio que hace parte de otro cuerpo, en el texto, del cuerpo de lo no dicho, de lo no visitado, de lo deshecho, de lo olvidado por la sociedad de consumo y asignado al lenguaje apócrifo de la poesía. El silencio en Chirinos es otro cuerpo que pertenece a un cuerpo herido, como lo manifiesta el autor en *Anuario mínimo* en la edición de 2014, en la posdata: “dejar que

el tiempo borre sus huellas más inmediatas y las convierta en las heridas que habré de visitar para seguir escribiendo” (Chirinos 2014, 13). Junto con las heridas de un cuerpo herido-fragmentado, el recurso de la memoria en la escritura de Chirinos se vincula con la voz, como lo señalan estos versos:

por uno mis defectos la interrogo es inútil esa voz
 conserva un mechón de cabellos amarillos la prenda
 de un amor imposible el concierto de tchaikovsky
 la hora exacta de la muerte de mi abuelo páginas
 enteras que había borrado y escrito le dije tú ganas
 ¿qué quieres de mí?
 (Chirinos 2009, 18).

En cada uno de los trece poemas de *Humo de incendios lejanos* hay un bloque-estrofa que podría llamarse de “sumarización”, porque alude a un tipo de expresión del silencio en el poema. Al respecto opinaba Chirinos en *La morada del silencio*: “puede ocurrir que un poema se construya a partir de la ‘sumarización’ de otro poema del cual se aluden sus contenidos, sus efectos o sus intenciones, pero nunca sus versos” (1998, 168). Confluyen diversos contenidos de textos repetidos en las demás partes del poema, como en el bloque-estrofa noveno de “Teoría de la visión al pie de un poema de Seferis”, que repite contenidos de versos de otros bloques-párrafos del poema:

hay rayos que parten del sol rayos que parten del ojo
 ellos crean las cosas al tocarlas si duermes desaparece
 el mundo si despiertas se hunde por el sumidero adónde
 va no lo sé pregúntale a leonardo a paracelso pregúntale
 el ojo es una geometría de círculos un planeta que gira
 sin importarle nada sin detenerse a contemplar el sol qué
 turbio el sol cubre de ceniza esta página oscurece mi boca
 (Chirinos 2009, 19).

En la estrofa bloque anterior se repiten elementos tratados en otras partes del texto como la insistencia en el poema por señalar la luz que parte del ojo o del sol, y crea las cosas al tocarlas, no solo al nombrarlas. El tacto opera como un tipo de mirada, es decir, esa mirada “táctil” crea. Propone el poeta interrogar a Paracelso, alquimista, médico y astrólogo suizo, y a Leonardo, con seguridad hace referencia, al conocido hombre renacentista de varios saberes, entre otros tratadistas de pintura; hace alusión también al silencio mediante la página que oscurece la boca, la voz y la escritura. Es común en varios libros de Chirinos poner en diálogo diversos saberes del ayer en el cuerpo presente del poema, así lo advierte Octavio Pineda: “En un tono que mezcla la curiosidad enciclopédica y experimentación vitalista, impulsa la posibilidad de que el entendimiento en el ayer sea integrado como imaginario poético del hoy” (2016b, 307).

Este poema “Teoría de la visión al pie de un poema de Seferis” se escribe a manera de reinterpretar el poema de Seferis, y actualizar el tema del territorio y el cuerpo, en este caso, el territorio es Egina, la isla griega, a la que integra el poeta peruano junto a la tinta del pulpo, la voz, el papel, y el sueño donde impera el deseo al escribir. Así lo expresan estos versos de la décima estrofa del poema (Chirinos 2009, 19): “siempre lo mismo el mar azul el polvo de egina la tinta / del pulpo encharcada en la voz o en el papel siempre / lo mismo aunque la escena cambie de sueño o de deseo”. Esta última estrofa del poema incluye los versos iniciales del texto de Chirinos tomados de Seferis: “yo te miro con toda la luz y oscuridad que poseo”, es una frase cíclica puesto que es la frase inicial y terminal del poema, viene antecedida de un espacio en blanco, de un silencio tipográfico. En el poema son elementos protagónicos la luz y la oscuridad en la percepción de la visión y del silencio.

Chirinos reflexiona en su obra poética y ensayística acerca del silencio; por tanto, también sobre el sonido, y la presencia de la voz en la poesía. Así lo manifiesta en *Anuario Mínimo*, acápite “Cuarenta y siete”, segundo párrafo del fragmento en prosa sobre la importancia del sonido. Allí cita a Pascal Quignard acerca de que el escritor es un hombre atravesado por un tono. Chirinos agrega que podría serlo atravesado por varios tonos: “Tal vez por esa razón nunca me he sentido amenazado por los fantasmas de la esterilidad. Tampoco por los de la repetición” (Chirinos 2014, 97). Repetición y esterilidad son fantasmas que el autor no temía debido a los diversos tonos usados en la escritura, que le concedieron a cada poemario, la facultad de definirlos y escribirlos como si fueran planetas solitarios. El tono que reclama Quignard y los tonos que promulga Chirinos, tienen que ver con la voz del poema, con un lugar particular de enunciación del escritor. Eduardo Chirinos en su obra se descubre no dueño de una, sino de varias voces y tonos que apelan a escucharlas y darles un espacio en la escritura como en la lectura poética, en comunión con las otras voces que conforman al autor y al texto.

En el poemario *Medicinas para quebrantamientos del halcón* en “Poemas con pájaros y ciclamen” Chirinos explica la relación entre silencio, palabras y memoria. En la primera estrofa se hace mención a tres pájaros, cada uno de ellos representa tres elementos. El primero quiere representar a la poesía vinculada con el silencio, así como con el canto y el aire, medio de propagación del sonido y de la movilidad del pájaro que lo simboliza: “su canción muda para quien sepa escucharla” (2014f, 43); el segundo pájaro en analogía con el conocimiento, con lo visual y la palabra escrita que sabe

ordenar el ritmo: “aletea en un charco de luz, pero no canta” (43); el tercero de los pájaros ligado a la memoria, matiza la escritura y el registro de lo que queda en ella o no, y se olvida, no se escribe y se borra, por ello lleva al riesgo: “agita sus alas entre el sí y el no. Se lanza / al vacío con los ojos vendados” (43).

En la segunda estrofa se nombra la fragilidad del lugar enmarcado por el ciclamen, (referente a las plantas de tubérculo), que a su vez remite al papel o la piel de la escritura o del cuerpo biológico, como si fuera un lienzo donde conviven estos tres elementos: “Tres / pájaros lo rodean, hunden su pico en / el tallo, parlotean en diferentes idiomas” (44). En el poema, los tres pájaros usan un lenguaje distinto; sin embargo, coexisten sin dificultad. Asimismo, se desenvuelve la escritura poética de Chirinos, donde el cuerpo del poema es el lugar donde se admiten diversos lenguajes.

La fragilidad nombrada en la última estrofa es el componente de los tres pájaros (poesía-silencio, conocimiento-palabra y memoria) y cuando el poeta menciona la materia en la que se manifiesta tanto la poesía, la palabra y la memoria, es decir, en el ciclamen-papel, no hace referencia a una condición de debilidad, sino una a una estratagema. Una vez más en la escritura de Chirinos cuando menciona el cuerpo este es un cuerpo herido que se materializa en el papel.

Lo aprendí de los pájaros: indefensión es
un estado del alma. Lo aprendí del ciclamen:
indefensión es una estratagema del cuerpo.
(44).

Por otra parte, en *Humo de incendios lejanos*, el poema “Apuntes para una confesión con rutabagas” tiene varios componentes que vinculan los sentidos con la escritura. El poema tiene dos epígrafes, en uno de ellos; el primero se muestra la secuencia de dos viñetas de la tira cómica original de Elzie Crisler Segar “Popeye el marino”; el segundo epígrafe son unos versos de John Ashbery, uno de los representantes de la Escuela de Nueva York, al igual que Robert Creeley y Robert Bly, poetas que influyeron en Chirinos. Así, el nombre de rutabagas lo toma del libro de Ashbery «Implementos granjeros y rutabagas en un paisaje» *The Double Dream of Spring*, 1970, traducido por el poeta peruano Martín Rodríguez-Gaona.

El poema inicia *in medias res*, y hace referencia al poema anterior del libro “Teoría de la visión al pie de un poema de Seferis”. En cuanto al concepto de luz y ruido para escribir, en el poema se detalla, así: “ESCRIBO mejor cuando no hay luz cuando es muy / tarde y no hace ruido aparecen las palabras libres limpias” (Chirinos 2009, 23). Cuando Eduardo Chirinos enuncia palabras libres y limpias, las relaciona con

el sentido del lenguaje poético ajeno a ideologías y dogmas, como afirma el poeta peruano: “las palabras han perdido la batalla, pero sabemos que esa derrota es parcial: sobreviven en el lenguaje de los amantes, en el lenguaje de la rebelión y, sobre todo, en la poesía” (Chirinos 1991b, 202). Con la cita anterior, una vez más E.Ch. defiende la libertad del lenguaje poético por encima del lenguaje del poder.

Sobresale en “Apuntes para una confesión con rutabagas”, la enunciación poética de lo habitual: gatos, basura, charcos, masturbación. Incluso al enunciar las caricaturas, como Popeye, Olivia y Batman, adquieren un tono postmoderno y un tipo de mirada particular: “me gusta la palabra digestión dijo olivia mostrando / un seno diminuto dijo batman en un rapto de locura” (2009, 25). El lenguaje poético del texto demanda una mirada atenta, es decir una mirada detenida que concentre las diferentes imágenes sensoriales del texto poético.

Por otra parte, el diccionario con respecto a los significados de las palabras está lleno de huecos, de silencios, nos lo recuerda el poeta en el texto, y hace referencia a la palabra equinoccio y la palabra alegoría: “el diccionario susurra su luz insiste está llena de huecos / me ofrece la palabra equinoccio la palabra alegoría” (25). El poeta escoge estas palabras para jugar con su polisemia, puesto que “equinoccio” solo cuenta con un significado en el diccionario y “alegoría” no se refiere a una palabra de varios significados, sino que representa el mensaje cifrado del lenguaje, por lo anterior afirma E. Ch. en *Abrir en prosa*: “los significados ideológicos del poema dependen no sólo de la interpretación de un mensaje oculto tras la “forma”, sino de comprender que la “forma” es el diseño que construyen las palabras” (2016c, 11). Por ello, Chirinos discute que en poesía más que por el significado de las palabras hay que dejarse llevar por la música, el ritmo inicial; para ello hay que saber mirar y escuchar las palabras. Este saber mirar-escuchar las palabras va a tono con el deseo en la escritura. En relación con este último punto afirma Chirinos: “Objeto deseado y cosa representada se funden en la poesía: reino de la necesidad o, lo que es lo mismo, reino del deseo” (1991b, 124).

El juego es importante en la escritura de Chirinos, en cuanto permite divertirse con el otro, prolongarse en el otro, así entabla discusiones en “Apuntes para una confesión con rutabagas” con el epígrafe de Ashbery y la palabra “rutabagas”, que le da nombre a un poemario del autor norteamericano. El poeta peruano afirma que en la poesía, las palabras cobran vida, sonoridad y potencia. Se juega con los límites de las palabras y del silencio: “las palabras libres limpias se / descuelgan de las ramas” (Chirinos 2009, 23), las palabras no atañen solo al significado, al intelecto, sino a las

sensaciones que transmiten y se completa en el cuerpo del lector. Actitud de juego con el lenguaje que favorece, como lo afirma Italo Calvino: “permitirse una actitud lúdica, un juego combinatorio que se carga en determinado momento de contenidos preconscientes les permite al fin expresarse” (1983, 19). Fin de la escritura de Chirinos que busca más que representar o significar el cuerpo en la escritura, expresarlo mediante el juego, los contenidos preconscientes y el guiño cómplice al lector.

Asimismo, se puede asimilar contemplar el juego como el espacio de ocultar o cambiar significados de palabras que sirven a otros discursos prácticos, en concordancia con lo formulado por Chirinos en *La morada del silencio*: “El poema nos recuerda que casi nunca vemos lo que creemos ver, sino un lenguaje (o múltiples lenguajes) sobre los cuales se vuelve continuamente a leer-escribir algo” (1998, 90). En los versos el significado y sentido de las palabras pierden peso a favor de la sonoridad, visualidad y potencia vinculadas al silencio. Dicho silencio tiene varias formas de expresarse en el texto: una forma son los encabalgamientos, otra es el carácter inacabado de los poemas, la presencia de finales bruscos, inicios *in media res*, balbuceos, tartamudeos, interludios de lectura. En la poesía de Chirinos, la expresión del silencio mediante estos medios es constante. Los encabalgamientos hacen parte del decir poético del autor. Con respecto a este punto, Francine Masiello, opina: “Aprendemos a tocar la materialidad del poema a través del silencio que surge de la cesura en su roce con el encabalgamiento de las voces” (2013, 10). Encabalgamientos como se muestran en este ejemplo de la segunda estrofa-bloque del poema:

tienes fiebre estás delirando no no tengo fiebre no estoy
delirando la memoria es como el miedo levanta enormes
catedrales luego las destruye estoy cansado escucho voces
es la fiebre que lame mi cuerpo es olivia diciéndome al oído
soy tu fantasía tu inútil y hermosa debilidad
(Chirinos 2009, 23).

La escritura de Chirinos se traduce en un lenguaje sensitivo y polifónico, usa la voz de varios personajes en el poema “Apuntes para una confesión con rutabagas” Además de utilizar las voces de las tiras cómicas enunciadas. Usa la voz de otros autores, como en el caso de John Ashbery en el epígrafe en inglés de este autor que se traduce en las notas del libro, así: “El primero de los mensajes no descifrados decía: “Popeye se sienta sobre el trueno, indiferente” (23), epígrafe con el que Chirinos dialoga en el tercer bloque-estrofa del poema y representa el lenguaje del silencio en la poesía al jugar con los límites de las palabras, sus imágenes y encabalgamientos:

mejor no continuar el mensaje cifrado decía popeye
 se sienta indiferente sobre el trueno escucha nadie
 se sienta indiferente sobre el trueno nadie recuerda
 (23).

La expresión del silencio se conjuga con la experiencia del cuerpo, como advierte Chirinos en *La morada del silencio* (1998, 220): “Revela el fracaso y la consagración del silencio que reemplaza y a la vez complementa el fracaso y la consagración del lenguaje”. Ambos elementos son complementos de una experiencia humana. Con respecto al cuerpo o expresión del silencio en la poesía, quiero detenerme en la mirada del propio poeta peruano en *La morada del silencio*. Allí, él afirma que en la expresión poética subyacen varios silencios entre ellos, el del texto mismo, que confluye mediante el uso de dos ritmos: el oral y el visual. En este último, los silencios y espacios gráficos, en blanco, sirven de vínculo a otras expresiones artísticas diferentes de la palabra escrita, como la inclusión de la pintura y de la música en la poesía de Chirinos.

El ritmo oral, por otra parte, tiene que ver con los encabalgamientos, interludios de lectura, pausas versales que producen un efecto de fractura en la escritura y en la lectura. Al efecto de fractura en el texto, por un tipo especial de encabalgamiento que da fruto a la pérdida de voz o suspensión del habla, Chirinos lo llama “ritmo esfinteriano”, término del que hizo una adaptación libre sobre lo propuesto por Robert Fliess, que a su vez hizo una reelaboración del planteamiento de Ella Freeman Sharpe, figura determinante en el desarrollo del psicoanálisis en Gran Bretaña. Ella postulaba que la adquisición del lenguaje en los niños al coincidir con el “control esfinteriano” permitía que la descarga de tensión producida físicamente, se efectuara por el habla. De esta forma, Robert Fliess, como lo indica Chirinos (1998, 152), admitía lo siguiente: “subyace la idea de que el acto de hablar reemplaza las aberturas del cuerpo, y las palabras, por tanto, se convierten en sustitutos de sustancias corporales”. Ante esta propuesta, habrá que resaltar que la expresión de la palabra como su contención en el silencio marcan un ritmo y la palabra expuesta junto al silencio expulsa un cuerpo-texto.

A continuación, haré una interpretación del poema “Tres piezas para piano” dedicado al poeta peruano Antonio Cisneros, quien murió de cáncer de pulmón en 2012, fecha en la que Chirinos escribía *Medicinas para quebrantamientos del halcón* y asimismo era diagnosticado como paciente de cáncer de estómago. Es un libro sobre palabras, metáforas, silencios, y de forma contradictoria, habla del cuerpo-texto y oculta al cuerpo enfermo como protagonista de escritura. Menciona allí a la enfermedad que

desordena las palabras y los silencios. El poema “Tres piezas para piano” como buena parte de los textos de este libro, enuncia al cuerpo y sus huellas en el papel, como si fuera otra materialidad: “TODA HUELLA es melancólica, trazos de violencia /o de dulzura sobre el marfil ya negro, ya blanco” (Chirinos 2014f, 86). En este caso, en el poema el autor peruano hace referencia a las teclas de un piano, blancas y negras, semejantes a las letras negras y al blanco del papel.

En la estrofa dos del poema “Tres piezas para piano” se hace énfasis en la misión del ojo y del oído, el ojo participa de la repartición del color, de la definición del orden de las palabras, y por su parte, el oído: “Atento a la música el oído cultiva geranios” (86). Geranios que se pueden interpretar como el cultivo de silencios, de pausas versales que adquieren corporeidad, y como las palabras en el texto: “Los geranios buscan protección en el círculo,/ así adquieren forma. Así definen su color” (86). El autor poetiza sobre las percepciones sensoriales del oído y del ojo que articulan el discurso poético del silencio y del cuerpo. Mediante versos que unifican o ponen a discutir las funciones del oído y de lo visual. Con respecto a la unión entre estos dos sentidos corporales, David Toop expresa lo siguiente: “a pesar de que el lenguaje esté fragmentado permanentemente y desuniendo al mundo, las impresiones sensoriales no pueden separarse y definirse como propiedades contenidas en sí mismas” (2013,78). En el poeta peruano, las impresiones sensoriales son marcas, imágenes audiovisuales como una trama de la escritura poética.

En la estrofa tres del poema está escrito: “piel es vulnerable como el color en el otoño, / como el geranio que decide danzar fuera del / círculo. ¿Te animas a danzar fuera del círculo?” (Chirinos 2014f, 87). Este último verso invita a danzar fuera del círculo, se asemeja a la poética de Chirinos descrita en *Anuario mínimo*. En el acápite “Treinta y dos”, en el que el poeta, al reflexionar sobre algunas palabras y sus orígenes, une el significado etimológico de la palabra delirio a la que define como: “salirse del surco, sembrar de manera incorrecta” (Chirinos 2014, 72). Con el significado de verso: “para los labradores de la antigua Roma era el surco que araban los bueyes” (72), y como conclusión de esta unión entre delirio y verso, Chirinos se arriesga a encontrar una definición de poema, así: “No hay poema, por recto que sea, que no nos enseñe a delirar, a sembrar mal, a salirnos una y otra vez del surco” (72). Imagen repetida en el que salir del surco o del círculo es una manera de delirio, una forma de escribir poesía.

El poeta continúa explorando el silencio en “Trece inviernos con nieve” de *Humo de incendios lejanos*. En la segunda estrofa del poema dialogan dos tradiciones

sobre el silencio, una de ellas la norteamericana de Robert Frost y la otra la versión peruana de Martín Adán. En la estrofa, no se citan los versos de los poetas, solo se los convoca mediante la recreación del argumento y temas de los textos que aparecen citados en las notas como “Dust of snow”, de Robert Frost, y de Martín Adán, *La casa de cartón*. Esta dualidad de dos tradiciones en el libro se encuentra presente en los mismos epígrafes y en los traductores de las citas de los epígrafes:

el invierno son las agujas de una iglesia protestante un
 cuervo sacudiendo la nieve en un poema de frost el lago
 de hielo donde patinan las parejas no me dijo el invierno
 son las olas del pacífico ballenas pudriéndose en las playas
 pelícanos gaviotas y uno que otro pingüino en el Perú
 (Chirinos 2009, 59).

Es un poema que recuerda el tiempo que llevaba Chirinos en ese momento en Estados Unidos (trece años), habituándose a un nuevo espacio y a un nuevo idioma, como la página en blanco que se escribe en los versos: “acomoda en el sillón ahora léeme un poema dice vengo / por la música desde hace trece años vengo por la música” (59). Permanece un sincretismo cultural en la escritura de E. Ch. como lo afirma Octavio Pineda: “Un sincretismo que crea intervenciones temporales y culturales en todos los planos de la lectura” (Pineda 2016, 315). Criterio anterior afin con lo manifestado también en Chirinos en cuanto al desplazarse o habitar otro territorio en el artículo “Para llegar a Missoula” en *Poéticas de los desplazamientos*: “supone para mí un encuentro entre la intertextualidad, entendida como un desplazamiento de un sistema de signos a otro, y el exilio en su acepción etimológica de *exsilire*: 'saltar hacia afuera'” (Heffe 2012, 146).

El poema presenta dos tradiciones poéticas que abordan el silencio a manera de diálogo entre el personaje del poema, un hombre de nieve relacionado con el epígrafe de Robert Frost, y la voz enunciativa del poeta-autor que inclina la balanza a hablar sobre las memorias y el silencio de la infancia tal vez por carecerse en este periodo de vida del dominio de la escritura, y reinar en la infancia el cuerpo de las sensaciones: “blancura devorando sombras así cantaba mi abuela en su / patio caía la nieve blanco sobre blanco como un paisaje” (Chirinos 2009, 59).

En la tercera estrofa del poema “Trece inviernos con nieve” se introducen dos figuras: Kazimir Malevich, pintor de la vanguardia rusa que impulsó mediante sus figuras geométricas una nueva forma de conocimiento del mundo y la figura que interpela al silencio en cuanto a la relevancia en su obra pictórica tanto del color como de los vacíos, y a John Cage, quien experimentó con estructuras rítmicas y diversos

sonidos el interés por la expresión del silencio. John Cage fue una figura presente en otros libros de poesía y de ensayo del autor peruano:

patio caía la nieve blanco sobre blanco como un paisaje
de john cage como la sucia ventana de malevich toma
una piedra rompe la sucia ventana de malevich escucha
su canción su insoportable silencio de cristales rotos
(59).

Música y memoria están presentes en el poema, con imágenes auditivas: “silba una canción la primera / que venga a tu memoria pero no abras los ojos la música / vendrá sola como el agua” (60). Se trata de una crítica al tiempo lineal en el que la música y la escritura se constituyen como propone John Berger en: “un refugio el cual futuro, presente y pasado pueden consolar” (2016, 67).

En cuanto a la expresión del silencio, se repite, en este caso, la construcción del poema a partir de la “sumarización” como ocurre en la octava estrofa-bloque en la que el autor hace referencia a títulos y contenidos de otras obras de su autoría. Allí está la referencia a Horacio Morell, el nombre con el que firmó su primer libro de poesía, además de las referencias no exactas a los títulos de tres libros de Chirinos: *El equilibrista de Bayard street*, *Abecedario del agua* y *No tengo ruiseñores en el dedo*.

es inútil le dije no entiendo por eso he venido a visitarte
a decirte que nunca te llamarás horacio que nunca fuiste
herrero en la cubierta del arca nunca equilibrista en bayard
street esta noche he venido a escuchar el alfabeto del agua
una triste canción de ruiseñores estás diciendo que soy
(Chirinos 2009, 61).

Conviven en el poema, así como la tradición poética norteamericana de Robert Frost y la peruana de Martín Adán de representar el silencio. La inclusión de otras experiencias artísticas en el poema como la plástica, introducida por la referencia a Kazimir Malevich, y la pintura de un paisaje holandés afín con el silencio, la nieve y la decantación de las formas: “aquella noche vimos el lago de hielo el paisaje holandés que / nos regala la muerte” (61). Así como incluye la música en estos versos finales del poema: “te regalo esa imagen la mancha que arruina el pentagrama / vacío ¿quieres escuchar el poema que pediste?” (Chirinos 2009, 61). Imagen final de este poema que asocia la música con un trazo de dibujo en el pentagrama. El autor plantea escuchar como forma de mirar mejor y de darle expresión al silencio de la naturaleza, en el que el poema es visto como la mancha que arruina el pentagrama vacío porque rompe el silencio original del que proceden los poemas.

Con el fin de entender mejor esta relación originaria del silencio en el poema, es necesario tener en cuenta la opinión del autor peruano en el ensayo *El techo de la ballena*: “Así debiera ser todo poema: un vagido primigenio, una corriente de lodo y arcilla que al entrechocar las piedras nos recuerde el lejano ritmo del origen” (Chirinos 1991, 77). Las palabras que convocan a Chirinos provienen de un deseo de recordar lo primitivo, lo originario tanto del lenguaje como de la materialidad de los cuerpos a los que invita el poeta a expresarse en el poema.

Por otra parte, en el poemario *Medicinas para quebrantamientos del halcón* en el texto “En esa rajadura escucho voces”, el poema interpela por la comunicación de los espacios, mediante luces, sombras, lugares abiertos y cerrados. Espacio del que no es ajeno, el de la escritura, ni el espacio vital de quién escribe: “UN TRAZO negro. Contrapunto de una raya blanca, con seguridad transparente. Así se comunica el mundo” (Chirinos 2014f, 90). Comunicación que interroga por quién oye el mensaje del mundo, ¿misión del poeta, esa comunicación con el mundo? Hay una correspondencia con el mundo y la naturaleza que define el carácter de la poesía, así lo afirma María Zambrano: “Quiere fijar lo inexpresable, porque quiere dar forma a lo que no la ha alcanzado: al fantasma, a la sombra, al ensueño, al delirio mismo” (2005, 104). El poeta propone oír diversos silencios en la materia del espacio quebrado, y de esta forma, ver de otro modo, aprender a mirar el mundo de una manera distinta, por ello:

¿Recuerdas la pintura rajada que viste en
el museo? Posaste la oreja en esa rajadura
y escuchaste voces. Polen amarillo, ruidos
magenta, clamores azules. Líquenes rojos
y naranjas. Eso fue lo que escuchaste.
(Chirinos 2014 f, 90).

Invita el poeta a escuchar el color en su capacidad de surgir del sonido y darle una materialidad en la figura del que escucha. No en vano manifiesta Francine Masiello: “considero que por medio de la disposición sensorial, en particular a través del oído, tenemos la oportunidad de dar por lo menos un primer paso hacia la esfera del otro” (2013, 25). Esa esfera del otro, la quiere conquistar Chirinos mediante sus intertextos, las pausas versales y el trasponer el lenguaje del cuerpo al lenguaje poético escrito.

En la estrofa tres de “En esa rajadura escucho voces” hay dos conceptos: la sabiduría, nunca como algo definitivo: “Sabiduría: inventar el pasado” (Chirinos 2014f, 69) y la memoria: “Memoria: olvidar el futuro” (69), ambos conceptos llevados a la escritura mediante la alusión a la enfermedad, otro modo de mirar, de salirse del surco de la vida cotidiana:

Si pierdes el estómago aprendes
a comer, es el trazo negro. Si no aprendes
recobras imágenes perdidas, es la raya blanca
(69).

Escuchar lo que el mundo o la naturaleza emite, en este caso, al mismo misterio del cuerpo enfermo del autor que padeció esta condición durante la escritura de *Medicinas para quebrantamientos del halcón*. En el poemario menciona la extracción del estómago, como la ausencia, el fragmento y el vacío en búsqueda del logro de la sanidad. El poeta pregunta a dónde va lo que no nos interesa, olvidamos o es arrebatado de nuestro cuerpo, la respuesta une el cuerpo biológico con la experiencia poética porque ambas experiencias pasan al papel, al cuerpo del poema:

¿A dónde va lo
que le han arrebatado a nuestro cuerpo? a
convertirse en violetas salvajes, en acacias
de Constantinopla, en aves del paraíso.
(69).

Lo deshecho, arrebatado, olvidado parte al silencio de las palabras escritas en la piel-texto del poema. Sobre el material de lo deshecho, Chirinos trabaja. Así esta mirada corresponde con lo que afirma Jorge Monteleone en el artículo “Mirada e imaginario poético” en *La poética de la mirada*: “No solo percibe en esa transacción imaginaria lo que es, sino también 'lo que falta': lo ausente e incluso lo oculto” (Sánchez, Yvette y Rolland Spiller [ed.]. 2004, 31). Ante la falta de materialidad de circunstancias y objetos silenciados en el lenguaje como en la vida cotidiana, el poeta aboga por reconocerlos y darles un cuerpo en lo escrito.

En *Humo de incendios lejanos*, el poema “Cartas que llegan sin hacer ruido” lleva epígrafes escritos en ruso y en francés de los poetas Osip Mandelstam y Juan Larrea, ambos suscritos a movimientos de vanguardias poéticas: Mandelstam al acmeísmo en Rusia y Larrea al ultraísmo en España. El título del poema es tomado de la traducción de Gerardo Diego del verso del epígrafe de Larrea del francés al español “Tus cartas de calor me llegan sin hacer ruido”.

El poema usa el diálogo entre la voz poética que representa a la Esfinge y la voz del autor. En el poema, a lo largo de la estructura de los diez bloques-estrofas, se presentan a manera de acertijos, las siguientes preguntas enunciadas en la voz poética de la Esfinge: ¿miraste lo que tenías que mirar?, ¿qué dicen ahora las dalias? ¿lo ves? ¿no es mejor callar? (Chirinos 2009, 80). Junto a las preguntas hay una apelación a la mirada como versión más amplia del conocimiento y a los silencios de la vida y de los afectos. Entre las posibles respuestas a los acertijos escritos, están: dibujar la escritura,

contemplar en silencio, oír a la naturaleza, hablar, necesitar de la música, comprender que el deseo se asemeja a la mirada y preferir el silencio.

La quinta estrofa-bloque del poema menciona la genealogía de la Esfinge como un ser híbrido, en semejanza con la poesía, porque en el género poético se integran varios discursos; permanece en él una hibridez relacionada con la dualidad del lenguaje en cuanto a la polaridad entre palabra y silencio:

la esfinge no la escucho difícil escuchar en el desierto te voy
a contar una historia un perro alado fue mi padre mi madre
una leona azul si lo prefieres una piedra un guijarro inmóvil
devorado por el viento escucha el viento su áspera música
(78).

Contiene motivos que toma Chirinos, no solo de los textos de los epígrafes, sino de otros textos de los autores de ellos. Por ejemplo, Juan Larrea escribió un poema sobre la figura de la Esfinge. Asimismo, Chirinos introdujo contenidos del poema de Osip Mandelstam “Insomnio, Homero, velas tersas...”. Hay una insistencia en el poema por la escucha; relatar una historia; seguir lo que otros dicen, y por el paso del tiempo y su marca en los cuerpos y en las letras: “tanto hablas de ti que acabarás por ser otro dijo aburrida / la esfinge no la escucho difícil escuchar en el desierto” (78).

Es relevante notar en el poema, la noción de la ceguera como un tipo de videncia, como lo recuerda Ivette Sánchez en la introducción de *La poética de la mirada*: “El vidente deviene en ciego. El que quiere ver y saber y resolver ante los ojos de todos el enigma, pierde la vista”. (Sánchez, Yvette y Rolland Spiller [ed.]. 2004, 15) Así, la alusión en la sexta estrofa del poema “Cartas que llegan sin hacer ruido” al cantante invidente norteamericano de blues, llamado “blind Willie Johnson”, del que da cuenta de su biografía Chirinos en las notas del libro. En el texto del poema el autor peruano cita la canción de Willie Johnson: “Dark was the night, cold was the ground”, integra también la imagen del cantante de blues invidente con los versos de Mandelstam y la figura de la Esfinge, así: “desplegar velas librarme para siempre del insomnio la noche / era oscura así cantaba el ciego en marlin en las plazas de grecia / en las calles malolientes y sucias de moscú ¿lo ves?” (Chirinos 2009, 78). El poeta muestra la potencia de la imagen multisensorial que señala más al sentir que a la comprensión. Asimismo, la referencia musical del poema canta a una ausencia como lo señala John Berger: “las canciones se cantan a una ausencia. La ausencia la inspira y es a lo que invocan” (2016, 69).

En la octava estrofa-bloque se hace referencia a la escritura junto al deseo: “mancho tus ojos, ensució tu deseo” (Chirinos 2009, 79). Se percibe la cercanía de la mirada junto al deseo, con la palabra que incendia los significados y lleva al silencio. El deseo es la búsqueda de la palabra precisa, antecedida de las visiones. E. Ch. involucra, en el texto a otros autores como es el caso de Lucrecio al que introduce en la octava estrofa del poema “Cartas que llegan sin hacer ruido”, mediante la referencia a los contenidos de los versos del poeta romano del libro *De Rerum natura*, versos 1457 al 1526. Estos contenidos aluden a la imposibilidad de concretar el deseo; el deseo en unión con la cualidad sensitiva de la escritura poética, como el espacio donde la palabra no solo comunica, sino que duele y afecta el cuerpo: “la palabra que duele la palabra que mata (79). Asimismo, remite a la crisis de la palabra que apela a los sentidos o más exacto decir, como Francine Masiello: “la crisis del cuerpo, entonces, deviene crisis de representación” (2013, 66). Crisis de representación que no obstante, en el discurso poético permite expresar los límites y las posibilidades del lenguaje.

En la estrofa décima, Eduardo Chirinos introduce en el texto el epígrafe de Juan Larrea. El verso da título al poema “Cartas que llegan sin hacer ruido”. En él, la memoria aparece como interlocutora en la creación poética al revivir las sensaciones y experiencias vitales mezcladas con lecturas: “ese verso sí dije de memoria son las aves que vuelan” (Chirinos 2009, 80). Cada imagen de este poema potencia el lenguaje al mismo tiempo que busca volver al silencio: “¿no es / mejor callar? sí le dije y me puse a escribir este poema” (80).

El autor reescribe a manera de diálogo, no solo fragmentos y versos de otros, sino también versos propios y al volverlos a escribir, vuelve a contemplar el poema en silencio, como nuevo, como la escritura de otro cuerpo: “lo tuyo es naufragar en el silencio respirar / con la mirada” (80).

En la poesía de Chirinos lo visual, lo sonoro y el silencio son materiales que nutren la escritura. Expresan el cuerpo tanto del autor, del texto y del lector. Así, Chirinos trenza palabras y afectos sujetos en el presente de la escritura, como afirma Francine Masiello: “Se trata de aferrarse a lo efímero, de atrapar la velocidad del tiempo, de detenerse en el reino de los afectos” (2013, 296). El cuerpo que expresa el poeta peruano lo cobijan los afectos, las pausas versales, las imágenes sensoriales, las lecturas y los diálogos con los lectores en complicidad con la palabra poética que vive porque escucha, ve y nombra al silencio.

1.1. Enfermedad y palabra

En cuanto a la relación entre enfermedad y palabra, me enfocaré en el poemario *Medicinas para quebrantamientos del halcón*. Al respecto, en el preámbulo del libro, Chirinos afirma: “mi cuerpo albergó un inquilino resuelto a suplantarme, a apoderarse de lo que es más íntimamente mío, a desordenar mis hábitos nocturnos, a alborotar tenazmente mi biblioteca” (Chirinos 2014f, 10). El quebrantamiento del orden de los hábitos del cuerpo al convivir con la enfermedad se asemeja al quebrantamiento del orden del acto creativo de la escritura poética porque altera el discurso cotidiano. Lo anterior es uno de los principios poéticos repetidos en el libro, como este verso de “Poema que empieza con un verso de Duncan”: “Las palabras no quieren / orden, las palabras quieren desconcierto” (89). Hay una insistencia en la dicotomía entre orden y desorden, entre mundo artificial y mundo natural, al ser lo natural, lo biológico aliado de la poesía por encima de los demás discursos humanos. Así, la enfermedad en el cuerpo es natural, por tanto desordena el mundo artificial del orden impuesto por la sociedad: “las cosas del mundo / nos desbordan con qué terquedad volvemos a ordenarlas / ellas sabrán desordenarse” (Chirinos 2009, 37).

En la entrevista del poeta peruano concedida a Roberto Quiroz, sobre la condición de estar enfermo, afirmaba Chirinos: “sientes que eres desplazado, que hay un usurpador, alguien que decide por ti y frente al cual es difícil tomar decisiones, es difícil establecer una relación de convivencia” (Quiroz 2016). De igual forma, en el libro *Humo de incendios lejanos*, en “Ordenando la biblioteca antes de dormir” Chirinos narra la condición de sordera y de su estímulo al escribir: “la sordera educa el ojo enseña a calcular sin pesos ni / medidas desordena ritmos” (Chirinos 2009, 54). Condiciones como la enfermedad o la disminución de una capacidad física, en la escritura de Chirinos son disparadores de la escritura poética al demandar estas condiciones otras miradas y sensibilidades. Asimismo, a la noción de usurpador, el lenguaje poético le da la oportunidad al escritor de traer el cuerpo al texto y crear de otra forma, la realidad que intenta asir a la escritura.

Una de las definiciones de cuerpo que me gustaría señalar; la encontré en el capítulo “Cuerpo de lo común, usos comunes” de Nicolle Pellegrin, de la enciclopedia *Historia del cuerpo*: “consistencia material o intelectual; cosas reunidas como una

construcción o una recopilación de textos, base de un sujeto o de un objeto. Y por último y sobre todo número de personas que forman una compañía” (Corbin 2005, 117). Definición que delimita al cuerpo individual o social como frontera separado de otros, en Chirinos, la escritura demanda la apertura a otros cuerpos individuales o sociales. Como lo expone el poeta peruano en este verso del poema “Poema de amor con rostro oscuro”: “dejar vagar el cuerpo no el amor en otros cuerpos / así comienza el exilio...” (Chirinos 2009, 13).

En *Medicinas para quebrantamientos del halcón* la indagación sobre el concepto del cuerpo es una constante, como la definición que se da de él en la estrofa dos del poema “La música donde cuerpo y naturaleza descansan”: “El cuerpo es así. Indiferente y seco como un / mapa de Vesalio. Una melodía vacía y triste / que espera palabras. Y un poco de silencio” (Chirinos 2014f, 54). En estos versos Chirinos hace referencia a Vesalio, uno de los primeros anatomistas, y por otra parte hace referencia al cuerpo como un territorio en cuyas fronteras habitan las palabras y los silencios, como lo afirma Eduardo Chirinos en el ya citado ensayo *La morada del silencio*: “el poema no sólo alberga y da sentido al silencio, sino que permite, además, sus múltiples posibilidades de representación dramática” (Chirinos 1998, 18). Así, el cuerpo biológico como el cuerpo del poema es un lugar que aspira a recibir palabras y silencios.

En el momento de escritura de *Medicinas para quebrantamientos del halcón*, Eduardo Chirinos había sido diagnosticado con cáncer de estómago. Las palabras de los poemas mencionaban medicamentos y tratamientos contra el cáncer; no obstante, la enfermedad se expresaba de otra manera mediante el uso de la palabra poética. Al respecto, Octavio Pineda opina:

El poemario responde a una representación testimonial en forma de cuaderno de bitácora de un proceso de enfermedad vivido por la voz poética. De tal forma, se interroga el valor cultural de los procesos de suplantación donde los elementos químicos alojan y expulsan elementos tóxicos del cuerpo.
(Pineda 2016b, 311).

Al continuar con la noción de cuerpo enfermo y la relación con la palabra poética, el texto “Poema escrito el séptimo día de otoño” de Chirinos expresa este vínculo. El título habla de un refugio, el séptimo día de creación del Génesis como el día de descanso, de cambiar el orden. Al inicio del poema, que lleva un epígrafe del poeta polaco Adam Zagajewski cuyo texto es: “La noche viene de Asia y no hace preguntas” (Chirinos 2014f, 25). Tanto el epígrafe como el poema de Chirinos se refieren a lo extraño, a lo Otro. La enfermedad entra en esta analogía en relación con

Asia como el territorio del misterio, que no hace preguntas, ni tiene un interlocutor ante el enigma, así la enfermedad, el silencio y la palabra poética son la extensión de la otredad. Al respecto, afirma Susan Sontag en *La enfermedad y sus metáforas*: “existe un vínculo entre la manera de imaginar una enfermedad y la de imaginar lo extranjero” (Sontag 2003, 132). La anterior cita de Sontag señala la característica de la enfermedad en el cuerpo como si esta fuera un inquilino, un forastero que altera lo cotidiano, las lecturas y la escritura.

Enfermedad adscrita a lo extranjero, lo incomprensible, lo extraño, a semejanza de un territorio que invade el espacio del cuerpo. Al respecto, responde Chirinos durante la entrevista concedida a Roberto Quiroz (2016), lo siguiente: “Tengo un inquilino dentro de mí que quiere reemplazarme, un impostor que ha cambiado mis costumbres”. Por otra parte, como hice referencia, se establece una relación entre lo extranjero, la palabra poética y el silencio, así lo manifiesta Chirinos (1998, 161): “...un deseo de escapar de la tiranía del alfabeto y proponer nuevas maneras de hacer leer”. Lo extranjero, el otro, la palabra poética, el silencio, lo diferente de mi condición, de mi espacio, de mi lenguaje es una posición que Chirinos pone en discusión mediante su escritura poética en la que predomina una apertura al otro, incluso si ese otro no es humano puesto que en el poema incluye versos que integran esta noción de lo extranjero cercano a lo animal: “Cada animal me recuerda mi /cuerpo. Cada animal me recuerda el olvido” (Chirinos 2014f, 27).

La primera estrofa de “Poema escrito el séptimo día de otoño” se refiere al humo como el fenómeno que enturbia el aire, de esta forma: “El humo estorba la visión de las montañas. / Ahora entiendo cuánto necesitaba esas / montañas” (25). En igualdad, con esta condición de la percepción alterada debido al humo que dificulta la visión, Chirinos nombra a la enfermedad, en la introducción del poemario, como el inquilino resuelto a suplantarlo. El humo en este poema es el inquilino, el intruso como una metáfora del cuerpo en condición de enfermedad: “Leo y escribo para huir del humo, para huir / de mí” (28). Lo extranjero, la enfermedad son las condiciones para reconocer el cuerpo individual y social. Ejemplo de lo anterior, es este fragmento del poema “Puerta de Atocha-Estación de los desamparados”: “un tren solitario y reluciente son ahora miles / circulando sin control. Invadiendo lentamente / y en silencio cada vía sana y libre de tu cuerpo” (Chirinos 2014f, 21). Hace referencia el autor peruano a la invasión de la enfermedad y reconocimiento del cuerpo que a su vez predispone al poeta a transformar esta experiencia en palabras.

Es reiterativo en el poemario usar metáforas y suplantar la condición de enfermedad en palabras del discurso poético. El punto anterior, se asemeja a la intención de expresar la forma del silencio, como límite del lenguaje. Con respecto, a la enfermedad y al silencio, Susan Sontag afirma: “Bichar apelaba a una imagen parecida, llamando a la salud ‘el silencio de los órganos’ y a la enfermedad ‘su rebelión’ ” (Sontag 2003, 49). El silencio del cuerpo es el lugar del orden y la enfermedad es el espacio de la rebelión, en el que las palabras de la poesía se asemejan a la enfermedad por la ruptura del orden, así lo afirma Aldo Pellegrini: “La acción subversiva se manifiesta al ofrecernos la poesía la imagen de un universo en metamorfosis en oposición al universo rígido que nos imponen las convenciones” (Pellegrini 1965, 58). La transgresión del lenguaje poético es una característica afín con la posibilidad de acoger lo extraño, incluso el sonido del cuerpo en este caso atribuido a la enfermedad, que enriquece otras imágenes y formas de situarse en el mundo.

Lo turbio es la palabra que se repite a lo largo del libro, hay que anotar que este término remite a lo que se deja afectar y tocar por algo externo, por lo otro; por tanto, pierde su forma original y de este contacto luego muta a otra figura identificada con lo confuso que reúne la pluralidad del lenguaje poético, y deviene en el diálogo del poema con otros textos y tradiciones. De igual manera, en algunos poemas se relaciona lo turbio con la tradición, como si la tradición fuera una enfermedad infecciosa, de este modo, la tradición adquiere el valor de acumulación y de ser transmisible a la comunidad, así lo afirma Chirinos en la segunda estrofa del poema “La imprenta del infierno”: “lo turbio es sabio. Se trasmite / de generación en generación, igual que los hijos, / igual que los libros” (Chirinos 2014f, 68). En contraste con esta noción de las palabras y lo turbio está la relación de las palabras con el delirio, en el fragmento de la estrofa quinta del poema “La imprenta del infierno”, se afirma: “Mejor el delirio, / su remoto saber que nunca dice nada. Mejor / aplicarse en el significado de los símbolos” (69).

En la segunda estrofa de “Poema escrito el séptimo día de otoño”, Chirinos menciona a Humpry Davy, Carl Wilhelm Scheele y Antoine Lavoisier: “(Davy era amigo de / Coleridge, Scheele era buen tipo, a Lavoisier / le cortaron la cabeza)” (Chirinos 2014f, 25). El autor ofrece datos biográficos de estos químicos: Davy, Scheele y Lavoisier, además de relacionarlos con la ciencia, los libros y la literatura, puesto que Humpry Davy solía ser amigo de Samuel Taylor Coleridge, más la influencia que tuvo en Humpry Davy la lectura de *Los elementos* de Antoine Lavoisier. La relación que

establece Chirinos entre ciencia y literatura es constante, así lo manifiesta Octavio Pineda: “Desde la interrogación etimológica, la relectura de los tratados científicos, la refabulación de la prosopopeya, el poeta peruano liga al lenguaje de la ciencia con la poesía” (Pineda 2016b, 313).

En el texto “Poema escrito el séptimo día de otoño” Chirinos hace alusión a la música de las palabras como si fueran antídotos o conjuros contra la enfermedad: “mantequilla de antimonio, / azúcar de plomo, licor vaporoso de Libavio” (Chirinos 2014f, 28). El antimonio como el plomo son elementos químicos tóxicos, el antimonio se usó para elaborar tipos de imprenta, el plomo sirvió para hacer partes de imprentas y “licor vaporoso de Libavio” hace referencia a uno de los tantos libros que escribió Andreas Libavius, entre ellos uno sobre la preparación de ácidos, todos estos elementos químicos en relación con la escritura, se transmutan al papel como producto material de significación poética.

Asimismo, en este poema, el autor interpela el haber escogido hablar acerca de la química: “No entiendo por qué hablas de química, / a ti nunca te atrajo la química. Me gustan / sus metáforas” (29). De esta forma, el autor peruano une el lenguaje de la ciencia con el lenguaje poético, mediante la concepción del lenguaje científico sobre la base de un lenguaje metafórico y de la duda. Hay una estrecha relación en el poemario entre ciencia y poesía, corroborada por Octavio Pineda (2016b, 313), de esta manera: “Defiende una reinterpretación del mundo. Intensifica la intersección con el ayer y el hoy, la despolarización de saberes, integración horizontal, que sea más que un simple diálogo, un espíritu conversacional”. Ese espíritu conversacional se diferencia del concepto de diálogo como lo sostiene Gloria Rojas (2017): “ la conversación se plantea como género discursivo que nace de la oralidad y, por tanto, encierra más libertad que el diálogo”. Este espíritu conversacional entre ciencia y poesía impregna la mayor parte de *Medicinas para quebrantamientos del halcón* como lo expresa Aldo Pellegrini: “poesía y ciencia marchan a la conquista de lo desconocido” (Pellegrini 1965, 38). Lo desconocido, el otro, lo extranjero que connota la enfermedad en el cuerpo que a su vez anuncia el extrañamiento de la palabra poética en conversación con la ciencia en cuanto ambos lenguajes asumen la interrogación como visión y expresión del mundo.

Con referencia a lo anterior, en la quinta estrofa de “Poema escrito el séptimo día de otoño” cuyos versos inician con la enunciación de los elementos químicos que componen el ácido sulfúrico, uno de ellos lo constituye el platino, elemento del que se afirma que su forma no cambia: “pero el platino / no cambia. Los gases son las

emociones, / los sentimientos. El platino la mente del / poeta” (Chirinos 2014f, 26). Sin embargo, el platino es un metal de transición, maleable y dúctil a pesar de que se diga en el poema que es un gas que no cambia como la mente del poeta.

En “Poema escrito el séptimo día de otoño” Chirinos integra a Cristo con Antonio Lavoisier, considerado el padre de la química moderna, y un tercer personaje: la obra iconográfica de Tiziano, especialmente la última etapa en la que el color era el protagonista. La mezcla de estos tres personajes que se enuncian en el poema (Cristo, Lavoisier y Tiziano) remite al momento de muerte de ellos, a cuerpos heridos: “Antes de morir repasó / la tabla de los elementos [...] El rojo incendio del último Tiziano” (27). La representación del cuerpo herido, fragmentado al igual que el cuerpo enfermo, se expresa en varios poemas de la obra poética de Eduardo Chirinos, con palabras que acuden a representar las cesuras, los silencios en el cuerpo del poema y las metáforas que desorganizan el discurso habitual del lenguaje. Con respecto al cuerpo herido y cuerpo textual fragmentado E. Ch. en *Abrir en prosa* opinaba: “El fragmentarismo al que me refiero tiene que ver con la conciencia de que las obras de arte moderno (pinturas, esculturas, novelas, poemas) nacen incompletas y adquieren su sentido en la incompletitud” (Chirinos 2016c, 159).

En la estrofa décima de “Poema escrito el séptimo día de otoño”, Chirinos ubica el poema en un presente, acompañado de la alusión al silencio y al misterio, la metáfora del cuerpo enfermo en el lenguaje es el humo en el poema que necesita del silencio aliado de la poesía: “En septiembre las montañas mantienen algo / de verdor, su discreta y callada presencia” (Chirinos 2014f, 28). Finaliza el poema con los versos del epígrafe en el que Asia, el cuerpo y el poema devienen en silencio, en fantasía, extrañeza y otredad como lugar de enunciación de la poesía.

En “Poema olvidado en el asiento de un taxi”, desde el título se habla de una materialidad traducida a otro referente. La enfermedad se expresa de otra forma, como si expandiera las dimensiones de un cuerpo biológico y dejara su inscripción o marcas a otros cuerpos, como ejemplo, estos versos: “La palabra es proliferación. Donde se oculta / la rosa hay proliferación. Donde se tiñe la / sangre hay proliferación” (62). Los versos anteriores se relacionan con la quinta estrofa del poema cuando se enuncia el cáncer y las células rebeldes en igualdad con la palabra poética que sale del surco y forma varios significantes que enriquecen el lenguaje:

Hay células que escapan
a cualquier regulación, que rompen el circuito

y se lanzan a husmear en los callejones del
Cuerpo
(63).

Susan Sontag asumía las referencias al cáncer como si hicieran parte de un espacio, de un territorio: “Sus metáforas principales se refieren a la topografía (el cáncer se ‘extiende’ o ‘prolifera’ o se ‘difunde’ ” (Sontag 2003, 25). En el caso de Eduardo Chirinos, la enfermedad se difunde también a otras voces y sujetos poéticos del texto: “Donde pulula el / miedo hay proliferación. Donde se alquilan / películas mudas hay proliferación. Donde / pastan los bisontes hay proliferación” (Chirinos 2014f, 62).

En “Poema olvidado en el asiento de un taxi” aparecen los animales como los bisontes que pastan y el pez dorado: “El pez dorado es copia. Aplauso es copia” (62). A manera de símbolos de cuerpos de los otros que a pesar de nombrarlos el poeta confirma la distancia de los humanos con respecto a ellos, así lo manifestó Chirinos en la entrevista concedida a Octavio Pineda, sobre la relación del poeta peruano con los animales: “Mi fascinación se debe a que nuestros mundos jamás se tocan. Se trata de universos paralelos, ni siquiera están unidos con el de otros animales” (Pineda 2016, 640). Las alusiones del poema a la metáfora, a la suplantación y a la despersonalización de la voz de Chirinos, involucran nombrar a los animales y contar con la presencia de ellos como metáforas del olvido del cuerpo. Las metáforas sobre animales se constituyen en una forma de la otredad: “Escribo sobre animales / para olvidar mi cuerpo, para huir de mí” (Chirinos 2014f, 25). Asimismo, lo animal está visto más allá del cuerpo puesto que, como lo cita David Toop el: “Devenir animal implícito en la amplificación de la percepción” (Toop 2013, 38). La enunciación de lo animal deviene también en lo otro, lo extranjero.

Con respecto a este punto, en el poema “Atanasio y el arca o la conversión de San Eustaquio” de *Humo de incendios lejanos*, Chirinos menciona a los animales sin nombres que surgieron de la hibridez como se indica en el capítulo “El cuerpo inhumano” de Jean Jacques Courtine del libro *Historia del cuerpo* el concepto de este término: “La fabricación del cuerpo monstruoso obedece a un primer principio, el de la hibridación. Es necesario que haya un hombre dentro del monstruo, pero también algo más de carácter animal” (Corbin 2005, 368). En este caso, los animales surgen de mezclas de diversas especies pertenecientes a lo fantástico, por ello se dice en estos versos: “todavía existen pueblan los bestiarios / recorren oscuros laberintos habitan el miedo y la fantasía” (Chirinos 2009, 50). Los animales monstruosos del poema se

relacionan con las palabras de la poesía, en cuanto a su extrañeza, a lo bárbaro, en semejanza también con la condición de enfermedad en el cuerpo como una forma de darle voz a lo proscrito. Entre los animales nombrados están en este poema : el perro de bubasti, el chivo mendesio, el tragelafos. Animales cruzados entre varias especies existentes a semejanza de las artes y de los diversos textos que Chirinos acostumbra mezclar en sus versos y a las células rebeldes que invaden el cuerpo del sujeto que escribe. Esta noción de relacionar animales de los bestiarios, con las palabras indóciles de la poesía, se vincula a su vez con la enfermedad y los cambios que produce esta condición en el cuerpo biológico. Al respecto, Susan Sontag, en el citado ensayo, relaciona la idea de enfermedad con lo bárbaro, como metáfora de lo extranjero, de esta forma: “al cáncer nunca se le vio más que como una maldición; metafóricamente era el bárbaro dentro del cuerpo” (2003, 64).

Ahora bien, al retomar “Poema olvidado en el asiento de un taxi” en la tercera estrofa se inicia *in medias res*, alusiva a una pregunta de los versos iniciales del poema: “¿Qué quiere decir donde se tiñe la sangre? No lo sé” (Chirinos 2014f, 62). Este interrogante impregna otras imágenes del poema: “Como el color en las películas mudas, / como bisontes pastando indiferentes a lo largo / de tu cuerpo” (62). La referencia a los animales junto al cuerpo es una expresión en Chirinos de apertura a lo otro, a lo poco nombrado; integra de esta manera a lo disidente. Como las expresiones alusivas a la enfermedad con la que acerca y distancia a los lectores de esta experiencia.

El poema “En torno a un poema de Victoria Guerrero” empieza al citar unos versos del “poema 9-02” de Victoria Guerrero, del libro *Cuadernos de quimioterapia (contra la poesía)*. El poema pareciera un ejercicio de lectura de Chirinos y este acto recrea el libro citado de Guerrero el cual trata sobre el cáncer de mama que tuvo la hermana de la autora. Como lector, Eduardo Chirinos interpreta y dialoga con el poema de Victoria Guerrero sobre la experiencia del cáncer, al mismo tiempo que es un autor que lo aqueja el cáncer: “¿O acaso es una clave? Leo / una vez más sus palabras, tan desnudas / contra la poesía” (2014f, 65). Contra el sentido y la sintaxis cotidiana de las palabras usadas en la cotidianidad, arremeten las palabras de la poesía cuando el cuerpo duele y espera el estallido del silencio, de la interrupción y de la muerte.

Como en el poema de Guerrero, Chirinos introduce los nombres de medicamentos del tratamiento contra el cáncer e integra esos nombres al vocabulario de la palabra poética del texto, así como esos tratamientos hacen parte del cuerpo del escritor: “dibuja tubos / transparentes de herceptín. Los nombres giran / como aspas”

(65). Es una poesía que inserta lo residual y las metáforas de los quebrantamientos de salud. En el libro de Guerrero en el subtítulo asegura la autora es un libro contra la poesía, introduce elementos poco tratados en poemarios: “Contra el dolor que seduce y / reclama nuestros nombres” (65). Al contrario de lo que escribía Susan Sontag: “El cáncer sigue siendo un tema raro y escandaloso en la poesía, y es inimaginable estetizar esta enfermedad” (Sontag 2003, 25). Este poemario de Chirinos enuncia la enfermedad y al pasar esta condición luego al papel, la transforma en libertad como lo hacen las palabras que integran el texto poético.

Hay palabras en la poesía que esperan como el silencio estallar, así lo afirma Aldo Pellegrini: “La libertad vive en la poesía misma, en su manera de expandirse sin trabas, en su poder explosivo” (1965, 58). En el texto, el cuerpo debido a la enfermedad necesita de los medicamentos; esto afecta también a la sintaxis, al discurso del poema: “clavar sus esquirlas en la carne que huele, en / su agujereada y empobrecida sintaxis” (Chirinos 2014f, 66). Las palabras poéticas como la enfermedad producen una rebeldía, así lo manifiesta Susan Sontag: “Las células del cáncer proliferan y se superponen de manera 'caótica', destruyendo las células del cuerpo, su arquitectura, sus funciones” (2003, 65). A diferencia de la rebeldía de la enfermedad que destruye al cuerpo, la rebeldía de las palabras en el poema construyen estados de sensibilidad y de unión entre el autor y los lectores.

Se integran en el poema el misterio de la enfermedad y sus efectos en el cuerpo, así como la palabras de la poesía y sus efectos en el lector: “calcular la / distribución exacta de consonantes y vocales. / Confusión viene después” (Chirinos 2014f, 66). La lectura modifica los cuerpos de los lectores, puesto que las palabras cambian la sensibilidad contra la cotidiana instrumentación del lenguaje. Al respecto afirma Francine Massiello: “... una conexión entre la voz material de la poesía y nuestros cuerpos como lectores. Por medio de los ritmos, por medio de los bordes ásperos del lenguaje, por medio del flujo terso como el cristal de las palabras” (2013, 50). El cuerpo enfermo expresado en el libro, desde el sujeto que escribe y las palabras de la poesía que potencian los efectos en el cuerpo del lector, se unen en la transformación del cuerpo-enfermo para posibilitar su intensidad en otra materialidad: la expresión poética.

La estrofa final del poema empieza como inicia el texto, con los versos de Victoria Guerrero: “Todas las combinaciones son perfectas esta / noche, todas las combinaciones son posibles” (Chirinos 2014f, 66). Todos los medicamentos, tratamientos y la fantasía para contrarrestar la enfermedad en el cuerpo del escritor y en

la enfermedad que se expresa en el texto, son posibles también al romper los límites y estándares del lenguaje. Asimismo, la enfermedad introduce nuevas palabras en la poesía con el nombre de los medicamentos que Chirinos debe pronunciar al igual que en el poema de Guerrero: “las palabras que debo pronunciar sin equivocarme / (Ciclofosfamida, Metotrexato, 5-Flourouracilo)” (66). El cuerpo es el espacio en el que la enfermedad reclama nuevas palabras, como si estas fueran nuevos habitantes en el lenguaje cotidiano del poeta al pasarlas al papel, entre ellas: Karkinos, leucemia, ácido fólico, rayos X, como se manifiesta en la tercera estrofa del poema “Leyendo a Siddharta Mukherjee”: “se multiplican, se adaptan sin / dificultad a nuestro lenguaje. Se convierten / en una versión acabada de nosotros mismos” (58). Registra así Chirinos la relación transformadora entre palabras y cuerpo.

Se establece una identificación en “En torno a un poema de Victoria Guerrero”, con estas nuevas palabras adquiridas por la experiencia y padecimiento de la enfermedad, con dolores compartidos entre Eduardo Chirinos, Victoria Guerrero (1971-) escritora, investigadora, catedrática y activista peruana autora del libro *Cuadernos de quimioterapia (contra la poesía)* y el canciller López de Ayala (1332-1407) poeta español y autor de *El rimado de Palacio* y el *Libro de la caza de las aves*: “Leo una y otra vez esta frase (página 19, fecha/ 9-02) y pienso en López de Ayala en una cárcel / de Lisboa” (66). Relaciones textuales en las que Chirinos-autor explora su papel de lector de textos y del lector de la enfermedad como el acontecimiento modificador del cuerpo biológico y textual.

En el poemario, las palabras intentan dar alivio como los remedios de los quebrantamientos del halcón que escribiera el canciller Pero López de Ayala en las que la musicalidad, la imagen, los silencios y la cadencia de las palabras remiten a la vida que acoge el poema. Así, al final del texto que le da título al libro, Chirinos escribe algunas recetas del libro de López de Ayala: “zaragatona que tienen los boticarios, sangre / de drago, simiente de mastuerzo, casca de / encina, acíbar pátigo” (94). De esta forma, el autor asume la musicalidad de la poesía, la fuente de palabra y conocimiento, en un nuevo cuerpo que se construye en el lector.

Capítulo tercero

Memoria y texto como cuerpo

En la Antigua Grecia, el papel del poeta, la voz del rapsoda era ser la representación de la memoria colectiva mediante la palabra oral y musical que intentaba resolver quiénes somos y recuperar el cuerpo colectivo. Actualmente, es el tiempo de recuperar también la memoria afectiva y cultural del individuo. La memoria que rescata Eduardo Chirinos liga lo individual con lo colectivo mediante la reflexión sobre el lenguaje y la poesía. Potencia el cuerpo de las palabras, así como el sujeto del cuerpo. La memoria es un elemento que nutre la obra del autor y recorta la brecha entre el cuerpo orgánico y el cuerpo textual mediante la exposición del lazo comunitario. Ayuda a la construcción de la identidad de sí mismo y del otro. Memoria vista en el autor, en el libro *Anuario mínimo*, primero con relación al aprendizaje del lenguaje y, segundo, de su memoria del oficio poético. En este libro, la memoria es el eje de su interrogación. Razón por la que interpreto varias prosas poéticas del libro mencionado, así como analizo dos poemas de su autoría “El libro de mi vida o mis conversaciones con Teresa de Jesús” de *Humo de incendios lejanos* y “Puerta de Atocha-Estación de los desamparados” de *Medicinas para quebrantamientos del halcón*.

El acto de escribir a partir de la memoria es una acción que invita a la supresión del autor porque determina una mirada atenta a los hechos que así sean de carácter personal requieren de la apertura a los demás, al entorno y al cuerpo social, que habita en el individuo. Asimismo, existe una dimensión subjetiva de la memoria relacionada con los afectos y deseos que la inscriben en el cuerpo al tomar conciencia del tiempo presente en el que se actualiza la memoria.

En *Anuario mínimo*, Eduardo Chirinos hace un recorrido de su relación con el lenguaje a partir de 1960, año en que nació, hasta 2010, cuando el autor cumplió cincuenta años. Es un libro sobre el vínculo establecido entre el lenguaje y la vida como se afirma en el acápite “Cuarenta y ocho”: “al lenguaje le gusta que haya poetas”. (Chirinos 2014, 97). De esta filiación nace el libro con la intención de reunir fragmentos de vida, palabras y silencios como elementos aliados del lenguaje: “Este libro nació de ese silencio” (12). En *Anuario mínimo* se relata una vida en relación con el lenguaje, las ausencias y los silencios implícitos en el lenguaje y en la experiencia diaria, por ello el

cuerpo del texto es un cuerpo fragmentado que llama al silencio o, como lo afirma Elizabeth Jelin, en *Los trabajos de la memoria* (2012, 17): “Abordar la memoria involucra referirse a recuerdos y olvidos, narrativas y actos, silencios y gestos. Hay en juego saberes, pero también emociones. Y hay también huecos y fracturas”.

Mediante fragmentos biográficos, las prosas poéticas de este poemario retoman la imagen y concepto en la escritura del autor como la escritura de un cuerpo herido, que nombra la memoria de la cicatriz, de ausencias y de silencios: “dejar que el tiempo borre sus huellas más inmediatas y las convierta en las heridas que habré de visitar para seguir escribiendo” (Chirinos 2014, 13). Esto sin dejar de lado la música como motor de memoria y de aprendizaje de la relación del poeta con el lenguaje, vínculo cómplice a partir del inicio del libro en el epígrafe de John Lennon. Recuperar mediante la memoria, la estrecha relación entre música y palabras, así la reflexión de Sergio Frugoni lo recuerda: “El pasado perdido en el que las palabras y la música, *logos y melos*, eran la misma cosa” (2016, 16).

El lenguaje poético en el que indaga el autor peruano une lo sensorial con el silencio, y con el mundo de lo material en relación con lo maternal, de esta forma afirma Eduardo Chirinos: “La percepción de los versos como surcos delata la naturaleza material del soporte y de paso, nos recuerda la presencia del cuerpo materno que sobrevive etimológicamente en la palabra materia” (Chirinos 2011, 66). El autor peruano relaciona la adquisición del lenguaje con lo materno, con lo sensorial y el silencio en consideración también de ser un lenguaje que tiende a lo preverbal, como lo manifiesta John Berger en el libro *Confabulaciones*: “una lengua materna está relacionada (¿armoniza con?) los lenguajes no verbales --como el lenguaje de los signos, de las actitudes o de las formas en que se ocupa el espacio” (Berger 2016, 9).

En *Anuario mínimo* el autor reúne su experiencia vital con el lenguaje y el silencio, así como con el recuerdo de la madre y de las maestras como figuras que suplantaron a la madre y le enseñaron a leer y a escribir. El lado materno está ligado al momento de aprender a leer, jugar y hacer silencio con las palabras. Como forma de ilustrar la unión de la madre con las palabras, lo sensorial y el silencio, estos versos del acápite “Siete” de *Anuario mínimo* en relación también con la lluvia: “Esa lluvia era constante y pertinaz como el silencio” (Chirinos 2014, 27). La madre vista como la que acoge, organiza y juega en el mundo y en el lenguaje: “Hasta que a mamá se le ocurrió abrir la puerta. Entraron a casa seis mujeres con sombrero y polleras de colores” (27). El

poeta vincula estas seis mujeres con las seis letras de la palabra lluvia y esta palabra a su vez con el silencio.

La primera prosa poética del libro tiene que ver con el territorio ligado a un cuerpo, y a un espacio de memoria y de enunciación con un párrafo sobre un relato de los indios Pirahã. Enseguida Chirinos enuncia a Iquitos como el lugar en el que fue concebido sin llegar nunca a conocer en vida este territorio. Memoria contemplada también como espacio de ausencias.

Anuario mínimo podría dividirse en dos partes. Aunque no esté de esta manera expresa su división, habría una primera parte que abarcaría los fragmentos-memoria entre el primer año de vida narrado hasta la prosa poética “Veinte”, momento del libro en el que Chirinos vierte la relación del autor niño con las palabras, el cuerpo y el sonido, como espacios de experiencia que acogen el juego y lo sensorial de las palabras presentes en la poética del autor peruano. En estas memorias el autor conjuga la experiencia mediatizada por el lenguaje, como lo afirma Elizabeth Jelin: “Pero una reflexión sobre el concepto de ‘experiencia’ indica que ésta no depende directa y linealmente del evento o acontecimiento sino que está mediatizada por el lenguaje” (2002, 34).

La segunda parte iría de la prosa poética “Veintiuno” hasta el final del libro. Esta parte se caracteriza por la reflexión del autor peruano sobre el acto poético, donde señala la referencia a otros textos, autores; la reflexión sobre el texto mismo que pide desborde y sobre el papel del autor que se enmascara en otros textos y vivencias que permite una apertura a la experiencia poética. Ejemplo de lo anterior se muestra en el acápite “Veintiuno” primer párrafo que hace referencia al primer libro de poesía publicado por Chirinos y el juego que tuvo al ocultar su autoría: “Sus poemas no son poemas, son apuntes de alguien que ama la vida pero elige la muerte. Su historia no es la mía, aunque al final se le parezca” (Chirinos 2014, 54). De esta forma, esconder la autoría de lo escrito es una manera de afirmar una dimensión de la creación poética en apertura al otro.

Asimismo, en esta última parte del libro el autor peruano menciona diversos lugares y viajes, como una forma de habitar y recordar el cuerpo. Recuerda a escritores latinoamericanos migrantes, como Jorge Eduardo Eielson y Alejandro Romualdo. Evocaciones en las que hay unión del territorio y del cuerpo como señal de identidad, y ambos identidad y territorio en permanente construcción con base en el acercamiento al otro.

1. Memoria del aprendizaje del lenguaje

En la mayoría de los fragmentos-vida de *Anuario mínimo*, Chirinos superpone dos memorias: la cultural y la personal, condición que acompaña la escritura del autor. Así lo manifiesta Elizabeth Jelin (2012, 37) respecto a la relación entre la memoria propia y la memoria colectiva: “Las memorias son simultáneamente individuales y sociales, ya que en la medida en que las palabras y la comunidad de discurso son colectivas, la experiencia también lo es”.

En el primer acápite del poemario correspondiente al primer año de vida del poeta peruano, 1960, él recuerda que, además de ser el año en el que nació, se lanzó entonces la primera prueba nuclear de Francia en el desierto del Sahara. El fragmento se refiere a una década influida por la canción de Elvis Presley “Are you lonesome tonight?”, y apela al sonido como fundador de la vida en la escritura. Así lo expresa el poeta: “Le da pecho a un niño todavía sin nombre. Alguien canta “Are You Lonesome Tonight?” Y de pronto amanece” (Chirinos 2014, 16). La marca entre memoria personal y cultural es una constante en la escritura del autor peruano, como lo corrobora Octavio Pineda: “Un sincretismo que crea intervenciones temporales y culturales en todos los planos de la lectura” (2016, 315). En *Anuario mínimo* este sincretismo expresa también la relación entre lenguaje y vida a manera de paralelismo entre memoria individual y memoria cultural.

En el acápite “Primero” del párrafo dos, se menciona cómo afectó a Eduardo Chirinos la bacteria *Staphylococcus Aureus*, causante de la sordera parcial del oído derecho del poeta, condición que el autor, en otros textos, asume como una cualidad que le hizo oír al mundo de otra forma. Se trata de un factor relevante para la escritura desde el cuerpo enfermo que desordena la vida y la escritura, y hace posible una nueva expresión de creación.

En el acápite “Dos”, Chirinos menciona la aparición del lenguaje: “Los terribles dos años en que aparece el lenguaje y aprendemos a decir que no para olvidarlo después” (Chirinos 2014, 17). En el lenguaje está presente la noción del doble, del otro en la presencia de ser uno el que habla o escribe y el otro aquel que escucha o lee y hace silencio. Al hacer referencia Chirinos al inicio del lenguaje, traza un paralelismo entre lo que se enuncia y lo que se sugiere o más bien se enmascara mediante el lenguaje, así

en el libro aparece: “Mi reino estaba amenazado por el otro. El intruso que balbucea mi nombre y ocupaba territorios como si fueran suyos” (19).

El acápite “Tres” coincide con 1963, año del asesinato de John F. Kennedy y del lanzamiento del primer disco de *Los Beatles* ambos acontecimientos citados en este segmento en relación con circunstancias personales del autor: “El mundo, mientras tanto, empezaba a cambiar al ritmo de esa música. Pero mis padres nunca la escucharon” (20). Ante los cambios culturales y vivenciales se da en el escritor una realidad de soledad e incompreensión de los sonidos del mundo por parte de los seres más cercanos que lo rodean y que el autor recuerda como una carencia. Ante la evocación de la desaparición de un momento, Gina Saraceni comenta: “la desaparición de un tiempo extinto lo convierte en lugar de lo entrañable donde resuenan el afecto y la memoria “ (2017, 30).

En el segundo párrafo del acápite “Cuatro”, menciona Chirinos al poeta Robert Creeley, quien recuerda la anécdota protagonizada por el poeta modernista Basil Bunting cuando este a los cuatro años tuvo conciencia de ser poeta al oír una conversación de sus padres sobre la guerra ruso-japonesa, experiencia que no tenía nada que ver con la del poeta Chirinos quien a esa edad, cuatro años, no tenía interés en leer ni escribir. Esta prosa poética indaga sobre la imposibilidad de poner en semejanza la experiencia de Basil Bunting como una memoria cultural y la memoria personal de Eduardo Chirinos a los cuatro años, puesto que en ese entonces los libros y el lenguaje aún no eran el hilo conductor del autor peruano: “mis padres nunca discutieron sobre la guerra de Vietnam y a los cuatro años no tenía el menor interés en leer y escribir” (Chirinos 2014, 22). Mediante el lenguaje y la reconstrucción de las dos memorias mencionadas unas veces se logran conciliar y otras veces chocan, en este caso se reconcilian la memoria cultural y la personal por medio del uso de la ironía.

Entre los recuerdos tempranos relacionados con el acercamiento al lenguaje, la sonoridad y el juego en la conformación de las palabras están presentes en la prosa poética “Seis”, en la que el autor menciona el terremoto que hubo en 1966 en las salinas de Huaura y la memoria de cómo de niño, Chirinos jugaba con las sílabas de “terremoto” así aparecen: “te-mo-to-rre”, “te-mo-rre-to”, “mo-to-rre-te” como una forma de cambiar las percepciones que producen las palabras por otras, de crear nuevas realidades- textos con la sonoridad como juego.

En la prosa poética “Siete”, del segundo párrafo hay una reflexión sobre el recreo y las divisiones entre los niños del colegio, unos pertenecientes al bando de Roma: “reciben los premios de conducta o religión” o los que pertenecen a Cartago

“Cultivan el prestigio del engaño y la trampa” (28). Esta escena se retoma en el poema “Roma-Cartago” del texto *Libro de los encuentros*, y muestra un desencuentro con el mundo, como un deber ser, así: “Ver pasar la guerra. Rayar con la navaja las paredes. Aburrirse en los recreos” (Chirinos 2014, 28). Ejemplo que exterioriza una visión del poeta ante el mundo. Mundo que no lo escuchaba, contrario a la intención de su poesía de hacer oír en sus visiones y palabras varios contenidos del mundo e integrar diversos textos a su creación. La escritura de Chirinos es una forma de expresar varios sonidos del mundo sin ser interrumpido. La visión de mundo del poeta se integra con la afirmación de Sergio Frugoni: “Lo poético entendido como la energía de una lengua indócil, puro deseo intempestivo y fluctuante, que la lengua atesora y esconde en sus entrañas” (2016, 13). Lengua indócil de la poesía, que a pesar de apartarse del lugar común, hace posible el acercamiento a lo lejano y extraño de lo cotidiano y pocas veces es puesto a la luz mediante el cuerpo de las palabras.

En el acápite “Ocho”, recuerda Chirinos el regalo que recibió de una enciclopedia, artefacto que crea y hace posible alcanzar otros mundos mediante las palabras, en el que caben diversos saberes: “historia del Antiguo Testamento, de la mitología griega, de personajes ilustres, además de adaptaciones de obras literarias y los siempre bienvenidos animales” (Chirinos 2014, 29). Es constante este interés del autor peruano por diversos ámbitos del conocimiento y fuentes textuales, las variadas referencias de su escritura hacen parte del reconocido bagaje cultural del autor por ello, Víctor Vich afirma acerca de Chirinos lo siguiente (2013): “Chirinos es un poeta a medio camino entre el culturalismo del alquimista y la rapidez de mano del prestidigitador”. Escritura del poeta peruano en la que se mezcla cultura, palabras heredadas de otros saberes y afectos que sustentan el camino poético del autor.

El acápite “Once” desarrolla el tema del ocultamiento del autor al recordar Chirinos un ejercicio propuesto por un profesor en quinto grado para estimular la creación literaria en sus alumnos. Los hacía oír música, como la *Danse macabre* de Camille Saint-Saëns inspirada en el poema de Henri Cazalis. Al oír el poema sinfónico, los estudiantes debían escribir lo que les producía. Así lo hizo Chirinos su composición la leyó el profesor sin decir quién era el autor. El texto escrito por Chirinos-niño describía un baile de parejas de esqueletos, antes del amanecer. Al profesor le causó risa y rió al leer en voz alta a toda la clase este pasaje, ante lo que manifiesta Chirinos: “Alarmado frente a la posibilidad de ser descubierto, yo también empecé a reírme” (Chirinos 2014, 35). Ejercicio que antecedió al poema del libro *Breve historia de la*

música en el que Chirinos escribe *Le carnaval des animaux* inspirado en la composición musical de Camille Saint-Saëns, que a su vez se inspiró en otras piezas musicales de otros compositores, incluida la canción *Danse macabre*, de su autoría. Con ello Chirinos profundiza en la idea de que la voz del autor se afantasma, se oculta entre otras voces que lo preceden y señalan los nuevos caminos y cuerpos textuales de composición.

En el acápite “Doce”, Chirinos escribe acerca de los cambios en el cuerpo. Con la llegada a la secundaria, establece una estrecha relación entre vida, palabra y cuerpo biológico con el cuerpo del lenguaje: “Nuestras palabras también empezaron a cambiar. Y nuestra forma de quedarnos callados” (37). El segundo párrafo de esta misma prosa poética (doce) narra el primer amor platónico del poeta, a quien él esperaba ver mediante sueños y en el encuentro, usar unas palabras que lo salvaran: “un sueño es un sueño y las palabras bien podían acudir en mi ayuda” (38). Sueños equivalentes al espacio de la creación poética, ya que admiten la apertura y la integración de otros discursos y significantes. Incluso caben el silencio y los olvidos. Así lo advierte el poeta peruano en el ya citado ensayo *La morada del silencio*: “La derrota del poeta -es decir, el reconocimiento de que la palabra poética jamás podrá convertirse en la encarnación del deseo” (1998, 173). Tal vez el silencio aunado al sueño sea el canal del deseo al que no llegan las palabras y sus posibilidades.

En el acápite “Trece”, segundo párrafo, Chirinos menciona la escucha de las zarzuelas en el ámbito familiar, allí la música deviene en “veneno” que, insinúa el autor, fue un detonante para el gusto posterior por las letras o la vocación literaria. Punto de partida del poeta al decantarse por otras músicas cercanas a los *Rolling Stones* o los *Beatles*. Volver mediante la escucha de zarzuelas al lugar de la familia, como lo afirma Gina Saraceni respecto de la memoria de los sonidos: “La literatura es un modo de escuchar los sonidos del mundo y de registrar su infinita variedad” (2015, 56).

En el acápite “Quince”, en el primer párrafo, hay un tributo a los *Beatles*. Recuerda Chirinos que tuvo conciencia de oírlos cuando tenía quince años. En este apartado se mencionan los intereses varios y desordenados del aprendizaje del lenguaje en el que involucran lecturas desordenadas, así como la presencia de la música y de la escucha. En el segundo párrafo del acápite “Quince” Chirinos recuerda los exámenes de literatura de un profesor y el método que este tenía para que los estudiantes memorizaran las *Coplas a la muerte de su padre* de Jorge Manrique, para lo cual disponía de cuarenta fichas de bingo. El alumno elegía una ficha y de acuerdo con el número que le saliera en suerte, recitaba de memoria el número de la copla

correspondiente, la ficha treinta y cuatro estaba marcada con una navaja y fue la única que el autor memorizó y que recordó años más tarde en la muerte de su padre. Se expone así la mezcla entre tributo literario y tributo de vida. Asocio este acápite con el número “Cuarenta y siete” del libro, en el que se menciona el recuerdo de la abuela paterna y del padre de Eduardo Chirinos. En el párrafo se rememora el lugar de trabajo de la abuela en el puericultorio Pérez Arancíbar, lugar de niños huérfanos, cercano al manicomio Larco Herrera de Lima. La cercanía entre el orfanato y el manicomio traza un lazo afectivo con respecto al padre de Chirinos, criado en el orfanato, mientras la madre de éste trabajaba allí. El padre del autor nunca habló de ello, según relataba el poeta peruano. En este fragmento de vida une lo afectivo con la escucha: “Ahora me gustaría escucharlo, quererlo un poco más” (Chirinos 2014, 97). Como bien señala Francine Massiello: “la voz poética nos enseña a escuchar [...] Nos mantiene en la posición ética que es capaz de registrar los sonidos de los otros” (2013, 15). La escucha desempeña al igual que los textos y la música el papel de aprendizaje del lenguaje, en función de los otros.

En el acápite “Veinte” el poeta peruano recuerda la fotografía tomada al grupo de los llamados *Tres tristes tigres*, integrado por: Raúl Mendizabal, José Antonio Mazzotti y Eduardo Chirinos. Momento que Chirinos refirió: “Lo importante era salir bien en la foto y seguir escribiendo poemas aunque el mundo se viniera abajo. Allí estamos, barbados y flacos, los “tres tristes tigres” (Chirinos 2014, 53).

Sobre la fotografía, Chirinos se refiere también a un libro que él llevaba en el brazo, de Luis Hernández, poeta que influyó en la poética del autor peruano y lo impactó por la mezcla de registros coloquiales con expresiones poéticas. Asimismo, al reflexionar acerca de la evocación de una fotografía, se podría relacionar con lo que afirma Elizabeth Jelin: “La fotografía estimula una incorporación especial del tiempo en la reflexión” (2012, 63). El tiempo está ligado a la escritura, al lenguaje y su constante transmutación en el cuerpo del poeta.

1.1. Memoria de las reflexiones del acto poético

A partir del acápite “Veintiuno” empiezan los fragmentos en los que se presenta una poética de Eduardo Chirinos. A esta edad, el autor publicó su primer libro de poemas *Cuadernos de Horacio Morell*, en el que experimentó ser otros cuerpos en la escritura: “Su nombre no es un nombre, es la invención que justifican sus poemas” (Chirinos 2014, 54).

En el acápite “Veinticuatro” se recuerda fue el año de vida en el que el autor se propuso leer la *Divina Comedia*. Esta lectura se asocia con una experiencia de una relación afectiva difícil: “En esa época me esforzaba en leer el Purgatorio y —sobre todo— el Paraíso. Pero siempre volvía al Infierno” (59). Alusión a la vida-palabra como tributo de escritura.

En el acápite “Veintisiete” hay alusión a la ciudad italiana de Florencia y a la figura de Alejandro Romualdo, poeta peruano de la generación del 50 y unos versos de él: “Si me quitaran totalmente todo...” (64), frase con la capacidad de evocar, encarnar, dar vida :”Y su palabra iluminó los más oscuros rincones de Florencia” (64). Recuerdo del poeta peruano Romualdo que remite a la impresión de la extranjería como estímulo de escritura y de viaje. Valdrían tener en cuenta lo que afirma Octavio Pineda en su tesis doctoral: “la interacción entre poesía y viaje convierte a Chirinos en un poeta ligado al desplazamiento y al descubrimiento del nuevo espacio” (Pineda 2016, 169). Experiencia viajera de extranjería y de asombro vertida en la escritura a manera de descubrimiento de otros espacios y de alegría al acogerlos en la memoria y el texto.

En el segundo párrafo del acápite “Veintisiete” hay una lista de poetas, en su mayoría del siglo XX. Dentro de los poetas mencionados en la lista nombra a tres poetas peruanos: César Vallejo, José María Eguren y Martín Adán. Los demás poetas enlistados pertenecen al modernismo y a movimientos de vanguardia, caracterizados estos autores por ser innovadores con respecto al lenguaje poético. Al nombrarlos, el poeta hace visible una tradición diversa, nutricia, perteneciente a la tradición latinoamericana de la orfandad.

En la prosa poética “Vientiocho”, segundo apartado, reflexiona Chirinos acerca de un verso atribuido en el párrafo a Ricardo Reis, heterónimo de Fernando Pessoa (aunque sea de Alberto Caeiro): “en el poema más pequeño de un poeta debe haber algo en que se note que existió Homero” (Chirinos 2014, 66). Se trata de una cita a favor de la tradición literaria como punto de partida en el que la intertextualidad es el motor de la escritura y de la exploración en el lenguaje.

En el acápite “Treinta y tres” expresa Eduardo Chirinos el momento en el que en compañía de Jannine Mountalban emprendieron el viaje a Estados Unidos para realizar estudios doctorales. En el párrafo se cita el libro *El equilibrista de Bayard Street*, que narra la experiencia migratoria del autor peruano en el nuevo territorio: “Alguien tendió una cuerda entre mi casa y la torre de una iglesia [...] hasta mi propia lengua hacía adiós.” (74). Escribe acerca de la experiencia vital con respecto al lenguaje y al proceso

de aprender otra lengua, como lo expresa Angélica González Otero: “Para convertirnos simplemente en esos sonidos disimiles [...] pero profundamente puros, los sonidos de la gramática vital que habita en los aprendices.” (2019, 17). Chirinos durante este acápite hace referencia al momento de traslado a Estados Unidos en el que además de habitar un nuevo espacio, debía habitar otro idioma y por ello ser un aprendiz tanto del nuevo espacio de vida como del lenguaje que lo acogía. Cuando redactó Chirinos *El Equilibrista de Bayard Street* asumió nuevas experiencias y aprendizajes, este libro sintetizó la relación entre experiencia cultural, artística y experiencia vital traducidas en la escritura poética.

En la prosa poética “Treinta y seis” Chirinos diferencia entre escribir prosa y escribir poesía. La prosa caracterizada de acuerdo con el autor, con la aparición inicial de una idea y luego por la presencia de las palabras, por otra parte, afirma Chirinos: “La poesía, en cambio, empieza con una música, a esa música le siguen palabras, y a esas palabras, una idea” (2014, 79). El sentido de la poesía es escuchar una vivencia, una lectura, un sueño, así lo enuncia Francine Massiello: “Nos recuerda la fuerza rítmica, sonora, con la que se construye otro significado más allá de la palabra, la pulsación al margen del libro” (2013, 97). Es necesaria la validez de la música, como un ritmo inicial a todo lenguaje, un ritmo semejante al paso del tiempo que también funge de ritmo y de música; alude a la importancia de lo sensitivo que involucra un raciocinio poético en todo el momento de la escritura.

En el acápite “Treinta y nueve”, segundo aparte, Chirinos reflexiona sobre el razonamiento poético, como aquel del que se sale de los bordes. Menciona Chirinos a Gilbert Keith Chesterton cuando revisaba manuscritos medievales en la biblioteca Rylands y a Athanasius Kircher, jesuita científico acerca de sus estudios sobre los animales fantásticos abandonados del Arca de Noé: “nidos que construyeron las sirenas en los costados del Arca” (Chirinos 2014, 85), motivo retomado en el poema “Atanasio y el Arca o la conversión de san Eustaquio” de *Humo de incendios lejanos*. Este texto (“Treinta y nueve”) invita a ver la mirada del lector como un tipo de razonamiento poético que se aleja del significado y se une a lo simbólico de las palabras poéticas: “... lo que hoy día leemos como un desapasionado e insípido informe científico sea leído por nuestros bisnietos como poesía pura” (85). En concordancia con lo anterior, es válido tener en cuenta el origen común entre ciencia y creación poética, al respecto Octavio Pineda escribe: “El verso de ayer se impregnaba de la “filosofía natural”,

denominada también como ciencia natural” (2016b, 305). Este vínculo entre ciencia y poesía, en sus orígenes, abarca al cuerpo de lo natural, de lo sensitivo.

En la prosa poética “Cuarenta y dos”, Chirinos expresa la presencia de una identidad que se expande al oír música, al llorar, reír, dibujar, así: “Hablar sobre uno mismo es una manera de / desaparecer. Escribir poemas es una manera de desaparecer” (Chirinos 2014, 89). Desaparecer puesto que se crean varios yoes, en el silencio y en el ocultamiento del cuerpo en otros. En el segundo párrafo se expresa la materialidad del texto poético al que le es necesario establecer imágenes, sonidos y símbolos. El poema es un cuerpo como lo afirman estos versos: “Un poema es un ojo que mira, un oído que escucha, una mente que piensa (90). Una materialidad que necesita de los sentidos para expresarse y para traer la memoria al presente. Así lo manifiesta Francine Massiello: “La literatura es de hecho una máquina de los recuerdos, que trae a la memoria versos antiguos, tradiciones instaladas y tiempos pasados” (2013, 38).

En la prosa poética “Cuarenta y ocho”, el segundo párrafo comienza con un epígrafe de Guillermo de Aquitania escrito en provenzal. El párrafo dialoga con estos versos del epígrafe que se traducen en el contenido del poema, Chirinos habla de sí mismo mediante los textos de otros y habla de los otros mediante experiencias anecdóticas del poeta: “Me encanta montar en bicicleta. El aire fresco en la cara, la alegría de viejos manuscritos que arrastran en su cola migajas de literatura” (Chirinos 2014, 100). Mezcla los tiempos para actualizar otras escrituras; crear un yo enunciativo múltiple: “Deseaba escribir un poema que no celebrara nada, durmiendo al paso silencioso de un caballo. Pero esta mañana alguien se robó mi bicicleta” (100). El autor, como sujeto que acoge a otros, escribe acerca del papel de la literatura y de la memoria como estadio del presente.

En la prosa poética “Cincuenta”, el segundo párrafo es alusivo a la casa de Franz Kafka, a la que el autor peruano no pudo entrar durante su visita a Praga, por estar cerrada al público. De esta forma opta el autor por señalar la lectura de la obra de Kafka: “se guardan novelas, cuentos, diarios y cartas terribles que dirigía a su padre y a sus novias” (103). La obra de Kafka se representa en conjunto con otros cuerpos textuales como la referencia al poema “El Golem” de Jorge Luis Borges y a la película de Paul Wegener del mismo título citados en la prosa poética. De esta forma, designa una construcción de otro cuerpo como opina Francine Massiello: “Se construye el cuerpo nuevamente al construir el cuerpo del texto” (2013, 256). Se crea la obra o cuerpo

textual en constante diálogo con el lector; la obra surge como otro cuerpo que cobra independencia, en otras memorias y otras materialidades.

1.2. Presencia de la memoria en *Humo de incendios lejanos* y en *Medicinas para quebrantamientos del halcón*

En el poema “El libro de mi vida o mis conversaciones con Teresa de Jesús”, de *Humo de incendios lejanos* se presentan dos voces: la de Teresa de Jesús y la del poeta Eduardo Chirinos, intercaladas a lo largo de las diez estrofas- bloques que constituyen el poema. *El libro de la vida* de Teresa de Jesús es un texto escrito en el siglo XVI en un periodo convulso en España, que combina lo autobiográfico y el itinerario espiritual de la religiosa, junto a un documento de defensa frente a la Inquisición en España. Es un texto cuya base es el libro las *Confesiones* de San Agustín, así lo expone Roger Celis en el artículo “Teresa de Jesús y el *Libro de la Vida*. Más allá de la retórica confesional”. Teresa de Jesús admite que sus pecados derivan del placer por los diálogos establecidos entre diversas lecturas y el acto de la escritura. Acciones que se asemejan a atributos del mundo de las apariencias y de los sentidos que a su vez se relacionan con lo diabólico; sin embargo, son placeres que la religiosa no abandona, antes bien como afirma Roger Celis (2008): “A través de ellos podemos vislumbrar la sensualidad de este mundo y de la palabra ejerciendo aún sus derechos a lo largo del texto”.

Por otra parte, el poema de Eduardo Chirinos establece un diálogo entre los motivos que llevan a Teresa de Jesús a escribir junto a las miradas que intenta transmitir en ese acto, configuradas en imágenes del mundo como engaños y del cuerpo que con dolor, escribe: “escribo para salvar mi vida para que me perdones escribo” (Chirinos 2009, 29). Hay un motivo de la escritura y de la lectura como espacios de la seducción. En las notas del libro *Humo de incendios lejanos*, el autor indica la referencia en la primera estrofa del poema “El libro de mi vida o mis conversaciones con Teresa de Jesús” al poema “Brisa marina” de Stéphane Mallarme. Aunque, no se citan los versos del poeta francés, sino los contenidos del verso en cuanto al viaje a la despedida como una manera de confesar afectos y gustos como los de Teresa de Jesús por la lectura y la escritura.

Goce, misterio por la lectura y la escritura se recogen en el poema en el que la voz de Chirinos vincula sus recuerdos, en unión con el sonido y el dibujo representados para exponer un destello de vida encarnada en la palabra: “el sonido es anterior a la

palabra dibuja entonces / la palabra el sonido llega con la música no entiendo” (Chirinos 2009, 29). La reminiscencia de los primeros ejercicios de escritura del poeta peruano son tratados en otros libros como en *Anuario Mínimo* en el que ese recuerdo se expresa de forma culposa y con miedo por parte del autor, expuesto así en ambos libros, por ejemplo, en *Anuario mínimo* en el acápite “Cinco”, segundo párrafo, al recordar el poeta cuando la maestra dibujó las cinco letras de la palabra oveja y repartió a sus alumnos: cartulina, lana y pegante, Chirinos-niño quiso darle movimiento a la oveja, y como no se produjo, le dio rabia e inmediatamente reflexionó poéticamente: “¿Y si la oveja de verdad estaba en las letras que la maestra había dibujado en la pizarra? Entonces ocurrió el milagro. Mi oveja saltó de la cartulina y se puso a balar en medio de la clase” (Chirinos 2014, 24). Este mismo instante se recrea o es puesto en el presente del poema, en la segunda estrofa del texto “El libro de mi vida o mis conversaciones con Teresa de Jesús”. Asimismo, el autor admite en los versos el fin de la infancia al conocer el lenguaje escrito.

estaba tan nervioso no sabía qué hacer de pronto
 balaba de pronto brincaba recuerdo esa música
 el horror de la maestra el castigo de mis padres el niño
 que fui ha muerto decía aprende esto es un poema
 (Chirinos 2009, 29).

En la tercera estrofa, nuevamente, se inserta la voz de Teresa de Jesús, hay una identificación de lo demoníaco con lo concerniente al libro, en alianza con el concepto de visión y de escritura, estas visiones se asocian en los versos con hormigas y un león en llamas. Además, persiste un enfrentamiento entre la verdad y la belleza, superpuestos en el camino de la escritura: “me dijo tú morirás / por la belleza yo me pudriré para siempre en la verdad” (30).

En la estrofa quinta, se retoma el recuerdo de la infancia con un llamado inicial a la oralidad, a contar una historia, una memoria: antes de saber leer y escribir, había una mirada estimulada por la música. Con relación a lo anterior hay que tener en cuenta la apreciación de Sergio Frugoni en cuanto a la semejanza entre balbuceo del infante y el acto poético: “Balbuceo, murmullo incesante, voz silenciosa y estridente que parece llegar insidiosamente desde el pasado y que liga la poesía con el canto” (2016, 13). Esta estrofa de sumarización une las imágenes del recuerdo de experiencia inicial de escritura del poeta peruano con la experiencia de visiones en la escritura de Teresa de Jesús:

acércate y cuéntame de nuevo la historia con trozos
 de algodón debía crear una oveja era un niño no sabía

leer no sabía escribir de pronto saltó de mis papeles
 comía de mi mano su música oscurecía las palabras
 no había palabras brincaba en los jardines olisqueaba
 flores tenía tanto miedo el león se le ocurrió a gregorio
 su león era una hormiga murió por no tener su presa
 (Chirinos 2009, 30).

La anterior estrofa reúne dos símbolos. El primero de ellos es la oveja ligada con el recuerdo de aprendizaje de las letras en Chirinos. Con respecto al segundo, este se une a Teresa de Jesús porque en la escritura de ella usaba la hormiga-león como símbolo alusivo a los escritos del Papa Gregorio Magno en el que de acuerdo con las notas del libro se explica lo siguiente: “En el libro V de Los morales, san Gregorio Magno se refiere al león-hormiga como una de las representaciones del demonio” (89). Ambos símbolos (oveja y hormiga-león) remiten en el poema a lo diabólico relacionado a su vez con la idea de que la escritura poética se liga a lo bárbaro, lo animal y perceptivo como lo señala Chirinos en *La morada del silencio* respecto a la condición balbuceante, extraña y transgresora de este tipo de escritura.

En la estrofa siete, hay una mezcla de la voz de Teresa de Jesús con la voz del poeta peruano, así como entre las representaciones iconográficas referentes al demonio y la oveja que Chirinos trae de sus recuerdos escolares al aprender a leer: “yo me aferro a mi lenguaje es inútil no hay lenguaje / el león agoniza la oveja danza en una cartulina rosa” (31). Permanecen dos voces en el poema. No obstante, estas voces critican la imagen de autoridad del autor, del escritor. Puesto que en una, la voz de Teresa de Jesús afirmaba que escribía menudencias y la otra voz, la del autor del poema quien manifestaba que escribir poesía hacía parte de un inútil oficio.

En la estrofa ocho, se establece la relación con la escritura, la infancia y la imaginación. Así como el acto de orar cual si fuera un modo de ver, momento de éxtasis y sorpresa en paralelismo con la escritura poética. Asimismo, se insertan memorias de infancia de Teresa de Jesús, en las que ella rememora los viajes que quería hacer con su hermano, pero olvida el cuerpo y el nombre de él: “a mi hermano lo mataron en el sur / fue hace tanto tiempo no recuerdo su cara he olvidado / su nombre (31).

En la estrofa diez, se insiste en el fenómeno de desaparecer tanto en el cuerpo textual como en el biológico. A su vez, en el texto, desaparecer se relaciona con el silencio, en la medida en que se desaparece en fusión con otros, se desaparece como una manera de borrar y de hacer silencio: “así aparece me pisa los talones acaricia mi espalda besa / mis orejas borra una por una las palabras de su libro” (31). Desaparecer

está en comunión con el silencio, como lo expresaba Chirinos en *La morada del silencio* (1998, 220): “Revela el fracaso y la consagración del silencio que reemplaza y a la vez complementa el fracaso y la consagración del lenguaje”. Al usar el silencio Chirinos hace una crítica al lenguaje, sobre todo a los lenguajes que usan el discurso del poder; no obstante, el silencio es también un aliado del lenguaje, como en el caso del texto poético en el que lo consagra, como un cuerpo que afecta y transmite su efecto al lector.

Por otra parte, Chirinos escribe el poema “Puerta de Atocha-Estación de los desamparados” de *Medicinas para quebrantamientos del halcón*, con la noción de la alteridad. En el poema desde el título hay alusión a ella. Cuando escribe sobre las dos estaciones que remiten a dos temporalidades de la memoria del autor. Al inicio, usa un epígrafe de César Vallejo estos versos son tomados del poema “La rueda del hambriento”. Igualmente, inicia el poema con la referencia a la paradoja del movimiento que conlleva a la percepción de la mirada, de quien observa y del observado. En el poema, lo observado está inmóvil, la sangre como el tren y quien observa dan movimiento a las imágenes del poema.

La memoria se percibe como la imagen de un sueño: “El tren perfora la quietud como una aguja en la / arteria, como la sangre que circula en un cuerpo / inerte pero todavía vivo” (Chirinos 2014f, 20). El poeta peruano asocia la imagen de la memoria del tren con lo visto en el cuerpo enfermo, identifica las bolsas del suero con medicinas que llegan a su cuerpo. En este caso vincula la memoria vital de dos espacios como el viaje en tren, el hospital con la memoria de lecturas y juega con la sonoridad del texto del epígrafe: *Váca mi estómago, váca mi yeyuno*. De igual forma, integra el contenido de los versos en cuanto emergen en él el cuerpo, sus dolencias y al mismo tiempo las curas: “Del soporte de fierro cuelgan bolsas / como ubres. Están conectadas a mi cuerpo y mi / cuerpo, callado, las recibe” (20).

El cuerpo callado recibe recuerdos como acoge medicinas y también imágenes de los recuerdos. Las memorias tienen tres territorios: Madrid, los Andes peruanos y Montana: “en las laderas de los Andes, vuelan por los tejados / de Madrid, aterrizan sin alas a orillas del Jocko” (20).

En la estrofa tres, se enfatiza en el recuerdo preciso, con lugar, fecha y mes: “Estación de los Desamparados, mayo de 1973”, este recuerdo remite a cuando el autor tenía 13 años; y tuvo un paseo familiar de domingo por las afueras de Lima. En estos versos, la memoria y recuerdo auditivo se entrelazan: “Escucho la algarabía del tren, su / insistente y frágil traqueteo” (21). Como afirma David Toop al respecto de esta

relación : “funciona como unión entre la memoria y las delicadas superposiciones de la percepción, los recuerdos” (2013, 61). En esta estrofa, se percibe una imagen del río cercano al tren como forma de mirar y de oír el paisaje nuevo en el que las olas del río hacen parte del viaje, porque las contempla y reviven en el texto:

Miro las aguas del río. Ellas
también viajan, pero en sentido contrario.
Conforme suben se tornan más limpias,
más violentas, menos habladoras.
(Chirinos 2014f, 21).

En la estrofa cuarta, el pasado se actualiza en el lugar de la quietud del hospital, a partir del cual, el poeta se sitúa y escribe el poema: “La enfermera / me pide mi boleto. No lo tengo, pregúntele / a mis padres” (21). Memoria y recuerdos sensoriales se transmiten mediante el presente del acto de escritura y del cuerpo del que escribe. Francine Massiello lo expresa así con relación al cuerpo en la escritura: “llegar a construir un cuerpo que nos permita hablar desde la experiencia somática de nuestro presente. Aquí está la política de los textos; haciendo resaltar vínculos posibles entre letra y cuerpo y voz” (2013, 300). En esta misma estrofa, el poeta necesita del silencio, como una cura. En su lugar vienen diversos recuerdos relacionados con lo sensitivo y con lo público: “En cada / estación los ambulantes ofrecen sus productos: / bolsitas de cancha, de camote frito, de maní” (Chirinos 2014f, 21). Se superponen varios elementos en la estrofa, entre ellos, recuerdos de la memoria anecdótica del autor, con la memoria de lecturas y del presente del cuerpo que escribe en el hospital. De esta forma Chirinos menciona en el texto a la enfermera llamada Eulalia, la enunciación de un nombre que evoca otras presencias y ausencias: “Se llama Eulalia como la santa del pueblo, / como la marquesa de Darío que ríe y ríe y ríe” (21).

En el poema, cada recuerdo del viaje en tren viene acompañado con su fecha, así se muestra también en la estrofa quinta: “Estación de Atocha, septiembre de 1986” (22). Se retoma el periodo en que Eduardo Chirinos vivió en Madrid como becario, fecha que se instala como veracidad histórica en la memoria del cuerpo y de los afectos del autor.

En la quinta estrofa, Chirinos revive el recuerdo de la estación de Atocha en 1986, cuando evoca a una familia de gitanos que viajaban con él, sin los supuestos culturales en torno a ellos, como el asociarlos con el cante jondo, cuchillos y romances a la luna. Antes bien, el poeta los describe de esta manera: “Con una navaja el padre / corta un queso. La niña duerme en faldas de la / madre, el niño me ofrece revistas pornográficas por tres duros” (22). Por otra parte, el que observa la escena, en este caso,

el autor se diluye y el tiempo del poema regresa al tiempo presente en el hospital en el que se introduce el texto del epígrafe del poema: “Me aferro a los / barrotes de la cama (“váca mi estómago, váca / mi yeyuno”)” (22). Ante la ausencia de música de los personajes gitanos, la respuesta es la sonoridad del verso de Vallejo en diálogo con el poema de Chirinos.

En la estrofa siete está la reminiscencia de una tercera memoria acerca del primer viaje en tren de Eduardo Chirinos, Lima-Jauja, 1967, y el recuerdo de la advertencia de la madre del poeta que se repite en la estrofa: “Mejor no / mires, advierte mi madre. Mejor no mires” (23). Es una estrofa de sumarización en la que se mezclan varias imágenes y diálogos del poema, como por ejemplo este fragmento de la estrofa que conjuga, el tiempo presente de escritura en el hospital, con la evocación del viaje en tren por Perú y la remembranza del viaje en tren por España: “La enfermera pregunta / si he comido ancas de rana. Hace tiempo me / arrodillé ante la Señora de los Desamparados, / me preguntó si leía revistas pornográficas./ No supe contestarle” (23).

En la estrofa octava, el yo enunciativo del poema se mezcla con las imágenes de los recuerdos del viaje en tren y el lugar presente del hospital. Por ello, aparece Eulalia, la enfermera, que solicita el boleto del tren: “No te preocupes, me dice / un pasajero. Ahora ya eres uno de los nuestros” (24). El tren es símbolo en el poema de amenazas que se multiplican y entran al cuerpo: “Invadiendo lentamente / y en silencio cada vía sana y libre de tu cuerpo” (24). El tiempo de la memoria es el presente. El tiempo presente del cuerpo y la memoria, se validan en la escritura. Al respecto reflexiona Francine Massiello, lo siguiente: “Se trata del momento en que podemos hablar del estallido de la sensación y, en lugar de sentirnos arrastrados por la memoria, nos vemos anclados en el puro presente” (2013, 64).

El recuerdo y el hecho de renombrar al tren se superpone a varios tiempos y significados en el poema. De igual forma, mediante la memoria muestra; oculta y hace silencio. El símbolo del tren transforma lo percibido y vivido en otro cuerpo, otro tiempo, otro escrito. El tren como las palabras enturbian; son la mancha del paisaje, como las palabras la mancha del lenguaje y a su vez: “Perfora la quietud como una aguja en la arteria” (Chirinos 2014f, 24).

El cuerpo es sujeto en la escritura de Eduardo Chirinos, lo involucra en el texto como espacio de apertura. Si bien la definición de cuerpo es la frontera física que nos define como individuos, es también, como lo afirma María Isabel Rincón: “potencia

afectiva que se traduce en la capacidad de establecer relaciones de poder, de identidad, de pertenencia y de exclusión con otros cuerpos” (2019, 30).

El poeta alienta dejar de ser la persona o el cuerpo que escribe versos, y desde este dejar de ser; surge la característica de escribir sobre la ausencia en el lenguaje. Se abre un espacio donde identidad y cuerpo buscan restituirse en los fundamentos del lenguaje. Así lo manifiesta Víctor Vich en el ensayo *Voces más allá de lo simbólico*: “Fundamentos ciertamente heredados de la tradición literaria que el poeta no duda en recogerlos en lo que intenta ser una expresión construida sobre restos y residuos” (2013, 181). Los restos de la tradición que siguió Chirinos lo acercaron a una memoria afectiva por la palabra poética definida por el autor peruano en *Abrir en prosa* de esta forma: “palabra poética se comporta como una cosa viva con la que debemos aprender a convivir.” (2016c, 150). Esta palabra es indómita, lleva el cuerpo y la memoria a los lectores.

El manejo de la memoria en la escritura de Eduardo Chirinos potencia el cuerpo de las palabras y el sujeto del cuerpo, mediante el vínculo del lenguaje con la vida como lo mostró el autor en *Anuario mínimo*. Asimismo la evocación en el poeta peruano estrecha relaciones entre el recuerdo del aprendizaje del lenguaje unido a sensaciones corporales, lecturas desordenadas, impronta de la música y de la escucha como aliada de los aspectos afectivos. De igual forma, la memoria trabajada en Chirinos enlaza lo social, (referencias a ciertas tradiciones culturales, literarias, artísticas y científicas) con la condición afectiva y personal del autor. La memoria permite en la obra del poeta peruano la construcción tanto del cuerpo biológico y del cuerpo textual expresados a manera de fragmentos. Toda vez que esta manera de escribir da cabida a las palabras como a los silencios que convierten a la memoria en el espacio de las ausencias y fracturas. La memoria aspira a una escritura que recibe diversas tradiciones o referencias artísticas y vivencias afectivas, en comunión con el lenguaje poético en apertura que explora el autor.

1.3. Cuerpo del sujeto que escribe en apertura

En la poética de Eduardo Chirinos se ha insistido en el yo intertextual que menciona Víctor Vich como un perderse en varias voces, en varias enunciaciones del yo, una propuesta constante en la escritura del poeta peruano tiene que ver con un yo que se descentra. Al respecto, Alberto Miguel Arruti cita una opinión de T.S. Eliot de la

siguiente forma: “según Eliot deben quedar separados el hombre que sufre y el artista que crea. Afirma: [la poesía] no es la expresión de la personalidad, sino un escaparse de la personalidad” (Arruti, 2015). Con relación a la obra de Chirinos hay una escisión del yo que demanda por otras materialidades, otros textos. De esta forma, opina al respecto el autor peruano: “La voluntad de dejar una huella (una *presencia*) en la obra antes de ser devorado por la obra, convive con la voluntad de borrar cualquier rasgo que delate la intromisión del alter ego” (Chirinos 2012, 114). En la poética de Chirinos el cuerpo del sujeto que escribe desaparece para darle cabida a los otros que habitan el texto, como se muestra en estos versos de “Poema escrito el domingo de Pascua” en la estrofa cuarta: “Yo la miro y soy trirreme, soy rojo / y soy también azul, y soy espuma que baten / los remos. Y si la miro dos veces soy el mar” (Chirinos 2014f, 17).

La despersonalización poética que trabajó Chirinos viene acorde con lo afirmado por Aldo Pellegrini: “para vivir poéticamente es necesario comenzar por sumergirse en lo más profundo del propio yo, para trascenderlo y entrar en comunión con el mundo” (Pellegrini 1965, 48). Opinión de la que Eduardo Chirinos compartía lo siguiente: “Cabría preguntarse si alguno de los múltiples cuerpos en los que el poeta se encarna puede ser el suyo” (Chirinos 1991, 155). El yo intertextual que domina en la poesía de Eduardo Chirinos es un yo descentrado que en la escritura trasciende la otredad. Incluye otras voces poéticas; textos no solo literarios sino alusivos a otros campos, artísticos y científicos de otras épocas, otras tradiciones que ofrece al lenguaje poético, el beneficio del tránsito de varias significaciones.

Con respecto a la intertextualidad esta es la opinión de Chirinos en *Poéticas de los dislocamientos* al respecto: “procedimiento intertextual que consiste, precisamente, en hacer ‘saltar’ un sistema de signos y trasponerlo a otro lugar de enunciación. Este proceso es infinito y define la condición esencialmente nomádica de la poesía” (Heffe 2012, 174). Tanto la palabra poética como el yo enunciativo se constituye en un cuerpo en apertura, un cuerpo nómada, que remite al descentramiento tal como lo explica Víctor Vich: “El mundo está descentrado, como lo está el sujeto y como lo está también el lenguaje que los nombra y los determina” (Vich 2013, 182).

Al respecto del cuerpo nómada de la poesía, en el poema “Guía de los pájaros de las indias occidentales” el autor afirma: “Las letras también tienen alas. / Vuelan de aquí para allá picoteando los párpados, / enturbiando el ojo, desordenando el sueño (Chirinos 2014f, 77). El autor peruano compara el ruido de las alas de las aves al cortar el vuelo con las palabras, estas imágenes amplían los límites del lenguaje; así lo expresa: “la

arrojan a ese sentido innombrable donde se hacen necesarias las metáforas, metonimias, sinécdoques y demás instrumentos de vieja y eterna poesía” (Heffe 2012, 203).

Las palabras en el libro adquieren varias connotaciones cuya finalidad es expandir los límites del lenguaje. En *Medicinas para quebrantamientos del halcón*, se insiste en el poder restaurador de las metáforas, como por ejemplo en el poema “Desencuentro con Lezama”, en el que en los versos de la cuarta estrofa Chirinos menciona un catéter en el cuerpo del poeta unido a un dispositivo llamado *Port*: “¿Sabes qué nombre recibe *port* en español? / Lo llevo en el pecho como un clavel desnudo / y asustado” (Chirinos 2014f, 48). En la segunda estrofa del poema “Guía de los pájaros de las indias occidentales”, permanece una constante de la poética de Chirinos: unir dos tradiciones, espacios geográficos y temporales en el poema. En este caso une las aves que sobrevuelan el Caribe, con las que vuelan en el hemisferio sur: “el sur hay otros pájaros, otros vientos, otras rutas / migratorias. (77). Esta mezcla de tradiciones y lugares en la poesía del autor peruano se relaciona con la presencia de un yo poético que integra a otros textos e identidades, que se expande a varios yoes. La escritura de Chirinos intercede por un cuerpo de escritura de apertura al otro, como lo dice Víctor Vich: “la palabra es una fatalidad que sin embargo también se escoge, pues es la única opción para relacionarse con el otro” (Vich 2013, 186).

En el libro *Medicinas para quebrantamientos del halcón*, al mismo tiempo que la enfermedad tiene un lugar protagónico, la sustitución y la metáfora también lo tienen. Al respecto, tendré en cuenta el artículo de Juan Antonio González de Requena, al citar a Paul Ricoeur, cuando este menciona el papel de la metáfora en el discurso literario: “para potenciar la capacidad referencial del lenguaje, mediante la referencia desdoblada, la redescipción ficcional así como la invención imaginativa de mundos posibles” (González de Requena 2016, 294). Los mundos posibles son las metáforas y sustituciones con las que juega Chirinos en este poemario en el que el lenguaje mismo es un ejemplo de sustitución, como lo afirma Octavio Pineda: “El lenguaje termina suplantando la vida hasta el punto de convertirse en ella” (Pineda 2016, 638).

En la estrofa cuarta de “Guía de los pájaros de las indias occidentales” Chirinos advierte que no habla de aves, sino de suplantación, así introduce la biografía del personaje de ficción James Bond, con datos biográficos de James Bond, entomólogo inglés del que se tomó el nombre de James Bond ficcional: “Si arrebatada / mi nombre, si me ofrece una corbata, una modelo / rubia (o pelirroja), una copa de Martini entonces /

seré usted.” (Chirinos 2014f, 78). Son metáforas llevadas al cuerpo textual que involucra a la enfermedad en la palabra poética.

En *Medicinas para quebrantamientos del halcón*, Chirinos menciona varias sustituciones relacionadas con la imagen de Jesucristo, como en el primer poema del libro, “Poema escrito el domingo de pascua”: “Anoche tuve un sueño. / Cristo me preguntó si podía reemplazarlo / en la cruz porque estaba cansado” (16). Al igual que expone la leyenda del Jesús de Damasco en el poema “Una vieja leyenda morisca” referida en estos versos: “trata de Jesús el sustituto. Debo haberla leído / ayer o hace algunos años. El sueño desordena / mis lecturas” (74). En otro texto “Poema escrito el séptimo día de otoño” Chirinos menciona la figura de la paternidad de Jesús: “Ben Pantheras no fue el / padre de Cristo. Fue sólo una leyenda” (26). Versos en los que se atribuye la paternidad de Jesús a un soldado romano. Hablar de la sustitución se valida en Chirinos con la noción del yo intertextual en el deseo de integrar al mundo las varias voces poéticas, pero también está la imposibilidad o la derrota de este deseo. De esta forma el yo intertextual que señala Víctor Vich en la obra del poeta peruano, identifica un yo como cuerpo individual en la poesía que quiere integrarse con otras tradiciones y otros cuerpos que se unen a las palabras y al silencio en el intento de abarcarlos y de expresarlos en el lenguaje poético.

Conclusiones

Durante el trabajo de investigación identifiqué rasgos comunes en la forma de traer el cuerpo como palabra en los tres poemarios de Eduardo Chirinos. Entre los rasgos comunes están: expresar el cuerpo biológico mediante las marcas corporales de la palabra en la que sobresalen el dominio de lo sonoro y la imagen en conjugación con el silencio. La poética de Chirinos potencia el papel del símbolo y del silencio, así escribe el autor peruano: “el indivisible tronco del silencio que deberá volver a partir para reiniciar la creación poética” (Chirinos 1998, 227). Las percepciones sensoriales se enfatizan en imágenes visuales y sonoras muchas veces mezcladas. Dan un cuerpo al silencio que a su vez expresa al cuerpo de lo deshecho, olvidado por la sociedad y asignado al lenguaje de la poesía.

El cuerpo y sus huellas en el papel dan forma; voz a lo que no lo ha alcanzado en los discursos cotidianos y de poder. La representación del silencio ofrece un carácter transversal en la obra poética y ensayística de Chirinos; logra fusionarlo con otros cuerpos y voces textuales.

Confluyen diversas formas de representar el silencio y de representar el cuerpo biológico en la poesía, una de ellas es por medio de las imágenes que señalan los sentidos corporales y la otra mediante el ritmo de lectura de los poemas. Imágenes que hacen parte de los contenidos de los tres poemarios analizados en el trabajo del poeta peruano, en el que la poesía se une a la vida cuando sucede al devenir de la escritura poética. Primero, como una experiencia sensorial cercana a la experiencia preverbal; luego al pasarla a la materialidad de la escritura. Por último, la poesía pasa de su materialidad al cuerpo del lector. Las palabras como los cambios del cuerpo surten efectos sensibles durante la creación poética, así como la intencionalidad de la poesía de pertenecer más que a los autores a los lectores. Esta palabra no solo comunica, sino que afecta al cuerpo, palabras con cuerpo y memoria en los lectores. Así lo confirma Francine Masiello: “Nos recuerdan que la poesía es un arte que busca el cuerpo de la voz, que construye un *imago vocis* para apelar a su lector” (2013, 172).

En la poesía de Chirinos es frecuente la apelación al cuerpo que indaga en su expresión en el texto; en el cuerpo del lector. Al hacer partícipe y transmitir sensaciones, recuerdos, dolores, silencios y ausencias que el lector comparte en el eco de la expresión escrita y esta transmutación del cuerpo biológico al cuerpo del poema es una ofrenda al lector. Realiza un homenaje de recepción al cuerpo en apertura que indaga en los límites

del lenguaje así como integra en el presente de la escritura al lector en el cuerpo del texto.

Eduardo Chirinos elige hablar del cuerpo en la escritura como una posibilidad de expresión y de reaprendizaje del acto de escribir. Por ello, la característica que advierten estudiosos de la obra del poeta peruano de reinventar su tono y estilo en cada poemario como la afirma Luis Arturo Guichard (2012): “libros contiguos que responden a tradiciones literarias distintas, con tonos diferentes, escritos desde una perspectiva de autor cambiante”.

La obra de Eduardo Chirinos rinde homenaje a la escritura y a la lectura, ambas maneras sensibles de la creación y ambas formas cambiantes en el sujeto poético. El autor peruano recurre a la noción de la otredad y la trasciende en el cuerpo del lector como coautor de la obra gestada entre varios cuerpos y voces relacionados con el “yo intertextual” llamado así por Víctor Vich al estudiar la obra del poeta peruano. El otro, como lector se le brinda un cuerpo en el texto para el intento de plenitud del acto poético.

El cuerpo es sujeto en la escritura de Chirinos, el autor se asume también como un cuerpo de lector en la escritura, asociado mediante el “yo intertextual” al espacio de apertura a diversos diálogos, en el que el poeta peruano integra varios textos, lenguajes y discursos de la ciencia y del arte: referencias a tratadistas medievales, anatomistas, científicos, encuentros con el lector, experiencia cultural y experiencia vital, fragmentos biográficos, tributos literarios, referencias culturales, memoria junto a las múltiples significaciones de la palabra poética hacen parte del lenguaje y del cuerpo en apertura del autor.

La recurrencia a un “yo intertextual” reivindica el lenguaje múltiple del cuerpo, al agregar al texto diversos materiales de lectura, de miradas y de sensibilidades frente al hecho poético. En la escritura de Eduardo Chirinos se concede poca importancia a la voz del poeta como autoridad. Mediante varias voces enunciativas, el sujeto creador no es único ni permanente se traslada al cuerpo del lector que busca la palabra encarnada en el texto. El vínculo entre lector y autor persiste en la obra del poeta peruano, quien afirma: “todo escritor es por definición un excelente lector, y que cuando escribe acerca de otros autores nos está ofreciendo claves para la interpretación de su propia obra” (Chirinos 2004, 159). Acercarse al autor a través de esos otros textos mencionados y reinterpretados en su obra es una lección del quehacer creativo literario.

Los tres poemarios de Eduardo Chirinos escogidos para el trabajo de investigación integran también la memoria cultural con lecturas y vivencias personales que representan un cuerpo textual herido, recortado mediante imágenes, memorias y silencios que acuden a las cesuras y pausas versales en el cuerpo del poema. Cuerpo ligado a la memoria en la que se mezcla lo colectivo y la memoria de los afectos, que en el caso de Eduardo Chirinos está vinculada con las lecturas y su relación con el lenguaje. La memoria recorta la brecha entre cuerpo biológico y cuerpo textual, es decir, traduce a palabras y evocaciones, el registro del tiempo en la escritura. La memoria y el silencio presentes en la escritura de Eduardo Chirinos conforman la resistencia del cuerpo y de las palabras en el texto.

Por último, es necesario advertir la expresión del cuerpo en relación con la enfermedad: esta la maneja Chirinos como la noción del extranjero en el organismo, asimismo, se comporta la palabra en la poesía porque admite al silencio y las metáforas con las que intenta el autor transmitir sensaciones más que hacer comprender a los lectores la condición de la enfermedad. La particularidad de la escritura poética, en Eduardo Chirinos se constituye en cada libro en otra indagación que lleva a más exploraciones en lugar de certezas y define entre las pocas de ellas: determinar el papel de la poesía en la desorganización de los discursos del poder que involucra una dispersión del cuerpo y de la identidad del autor. Desde el margen de las palabras, del cuerpo que escribe y del cuerpo de los lectores.

Lista de referencias

- Alcorta, Carlos. 2014. "Eduardo Chirinos. *Medicinas para quebrantamientos del halcón*. Vallejo and Company. Lima.
<http://www.vallejoandcompany.com/medicinas-para-quebrantamientos-del-halcon-de-eduardo-chirinos/>
- Arruti, Alberto Miguel. 2015. "T.S. Eliot en el aula de escritura creativa 'La tradición y el talento individual'". *Nueva revista de política, cultura y arte*. Madrid
<https://www.nuevarevista.net/libros/ts-eliot-en-el-aula-de-escritura-creativa-la-tradicion-y-el-talento-individual/>
- Berger, John. 2016. *Confabulaciones*. Buenos Aires: Interzona
- Berti, Eduardo. 2017. "Evgen Bavcar, fotógrafo ciego"
<https://www.letraslibres.com/mexico-espana/evgen-bavcar-fotografo-ciego>
- Blesa, Túa. 2014. "Medicinas para quebrantamientos del halcón". *El Cultural*. Madrid
<https://elcultural.com/Medicinas-para-quebrantamientos-del-halcon>
- Cabel, Andrea. 2010. "Una aproximación a la imagen en "Humo de incendios lejanos". *La Siega* (16)
http://www.lasiega.org/index.php?title=Una_aproximaci%C3%B3n_a_la_imagen_en_%22Humo_de_incendios_lejanos%22
- Cadavid, Javier. 2013. "Conversaciones con Eduardo Chirinos" [Vídeo] Las líneas de su mano 6. <https://vimeo.com/67660128>
- Calvino, Italo. 1983. "La combinatoria y el mito en el arte del relato" en *Revista de la Cultura de Occidente, Eco*. Tomo XLIII/I, número 259. Bogotá.
- Celis, Roger. 2008. Teresa de Jesús y el *Libro de la Vida* Más allá de la retórica confesional 2008 *Revista Espéculo* (Universidad Complutense) número 40. Madrid <http://www.ucm.es/info/especulo/numero40/steresa.html>.
- Chevalier, Emile Jean. 1986. *Diccionario de símbolos*. Herder. Barcelona
- Chirinos, Eduardo. 1981. *Cuadernos de Horacio Morell*. Lima: Trompa de Eustaquio. Lima.
- _____. 1983. *Crónicas de un ocioso*. Lima: Trompa de Eustaquio.
- _____. 1985. *Archivo de huellas digitales*. Lima: Copé.
- _____. 1986. *Sermón sobre la muerte*. Madrid: Ediciones del Tapir. [Los poemas de esta plaquette conforman la última sección de *Rituales del conocimiento y del sueño*].

- _____.1987. *Rituales del conocimiento y del sueño*. Madrid: El Espejo de Agua.
- _____.1988. *El libro de los encuentros*. Lima: Colmillo Blanco.
- _____.1989. *Canciones del herrero del arca*. Lima: Colmillo Blanco.
- _____.1991. *Recuerda, cuerpo...* Madrid: Ediciones del Tapir.
- _____.1991b. *El techo de la ballena. Aproximaciones a la poesía peruana e hispanoamericana contemporánea*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- _____.1997. “Arte de olvidar o la caca y sus alrededores”. *Renacimiento revista de Literatura*. (17-18-otoño-invierno). Sevilla.
- _____.1997b. *Raritan Blues (Antología Personal 1978-1996)*. Edición y prólogo de Ernesto Lumbreras. México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- _____.1998. *La morada del silencio*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- _____.1998b. *El equilibrista de Bayard Street*. Lima: Colmillo Blanco.
- _____. 1999. Veinte años de poesía peruana”. *Revista Cuadernos Hispanoamericanos*. Madrid, número 588, junio
- _____. 1999b. *Nafragio de los días (1978-1998)*. Selección de Vicente Tortajada. Sevilla: Renacimiento, Colección Azul.
- _____. 2000. *Abecedario del agua*. Valencia: Pre-Textos.
- _____. 2001. *Breve historia de la música*. Madrid: Visor.
- _____. 2001b. *Epístola a los transeúntes*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Serie Ficciones.
- _____. 2003. *Escrito en Missoula*. Valencia: Pre-Textos.
- _____. 2003b. *El Fingidor. Revista de Literatura*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Serie Ficciones.
- _____. 2004. *Los largos oficios inservibles*. Lima: Norma.
- _____. 2004b. *Nueve miradas sin dueño*. Ensayos sobre la modernidad y sus representaciones en la poesía hispanoamericana y española. Lima: Fondo de Cultura Económica / Pontificia Universidad Católica del Perú.
- _____. 2005. *Guilherme, el koala que llegó por Internet*. (En colaboración con Isabel Aguiar Barcelos). Lima: Alfaguara.
- _____. 2006. *No tengo ruiseñores en el dedo*. Valencia: Pre-Textos.
- _____. 2006b. “Poesía peruana: entre la tradición y la orfandad”. *Revista Casa de Poesía Silva*. Bogotá.
- _____. 2008. *Guilherme, el koala que llegó al Perú*. Lima: Alfaguara.

- _____. 2008b. *Coloquio de los animales*. Prólogo de Fernando Iwasaki. Sevilla: Renacimiento, Colección Azul.
- _____. 2009. *Humo de incendios lejanos*. México: Editorial Aldus.
- _____. 2009b. *Catorce formas de melancolía*. Prólogo de Ramón Cote Baraibar. Lima: Tranvías.
- _____. 2010. *Hojas sin tallo. Entrevistas y comentarios (1981-1988)*. Lima: Mesa Redonda.
- _____. 2010b. *Mientras el lobo está*. Madrid: Visor
- _____. 2011. "Cuando el papel y el cuerpo hablan". *Cuadernos hispanoamericanos* (727):65-67. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3368544>.
- _____. 2012. *Catálogo de las naves, antología personal (1978-2012)*. Universidad Alas peruanas. Lima: Estruendo mudo.
- _____. 2012b. *Nueva miscelánea antártica*. Lima. Borrador editores
- _____. 2013. *Hojas sin tallo. Entrevistas y comentarios (1981-1988)*. Mesa Redonda: Lima.
- _____. 2013b. *Treinta y cinco lecciones de biología (y tres poemas didácticos)*. Granada:Valparaíso.
- _____. 2014. *Anuario mínimo*. Bogotá: El Peregrino ediciones.
- _____. 2014b. *Fragmentos de una alabanza inconclusa*. Bogotá: Caza de Libros/Agenda Cultural Gimnasio Moderno.
- _____. 2014c. *Fragmentos para incendiar la Quimera*. Granada: Dauro.
- _____. 2014d. *Fragmentos de una alabanza inconclusa*. Bogotá: Caza de Libros/Agenda Cultural Gimnasio Moderno.
- _____. 2014f. *Medicinas para quebrantamientos del halcón*. Valencia: Pre-Textos.
- _____. 2015. *Siete días para la eternidad (Homenaje a Odysseas Elytis)*. Lima: Librería Sur.
- _____. 2015b. *Incidente con perro en la calle cinco*. México/Houston: Literal Publishing, Colección Dislocados.
- _____. 2016. *Harmonices Mundi*. Sevilla: Point de lunettes.
- _____. 2016b. *Naturaleza con moscas*. Valencia: Pretextos.
- _____. 2016c. *Abrir en prosa*. Madrid: Visor
- _____. 2018. *Tetramorfos*. Lima: Peisa.
- Corbin, Alain y Georges Vigarello [directores]. 2005. *Historia del cuerpo. Vol 1. Del Renacimiento al Siglo de las Luces*. Buenos Aires. Taurus.

- Cote, Ramón. 2012. "Oír voces. Reseña sobre *Humo de incendios lejanos*". *Revista literal* Numero 21. Houston. <http://literalmagazine.com/oir-voces/>
- _____. 2018. "Ramón Cote Baraibar recuerda a Eduardo Chirinos". *Círculo de poesía*. Puebla. <https://circulodepoesia.com/2018/05/ramon-cote-baraibar-recuerda-a-eduardo-chirinos/>
- Frisancho, Jorge. 2010. "A propósito del libro "Humo de incendios lejanos" *Revista la Siega*. Lima
http://www.lasiega.org/index.php?title=A_prop%C3%B3sito_del_libro_%E2%80%99CHumo_de_incendios_lejanos%E2%80%9D_de_Eduardo_Chirinos
- Frugoni, Sergio. 2016 "Las estrategias del tartamudo. La música de la memoria en Arnaldo Calveyra" en *El jardín de los poetas. Revista de teoría y crítica de poesía*. Año 2 número 3, segundo semestre de 2016.
<http://cajaderesonancia.com/index.php?mod=jardin&view=detalle&id=229>
- Garcerán Jiménez, Azucena. 2015. *Eduardo Chirinos o las potencias de unidad imaginaria*. Ponencia leída en la Universidad del Pacífico de Lima.
Elogios a Eduardo Chirinos, Lima, 16 de diciembre de 2014.
<http://revistas.ulima.edu.pe/index.php/lienzo/article/viewFile/490/459>.
- González de Requena, Juan Antonio. 2016. "La recurrencia de la metáfora. Un marco filosófico-lingüístico" en *Alpha. Revista de Artes, Letras y Filosofía* [diciembre, número 43]. Universidad de los Lagos. Osorno, Chile
<https://www.revistaalpha.com/index.php/alpha/issue/view/20>
- González Otero, Angélica. 2019. *Vicios en el espejo (o una costumbre trascendental)*. Bogotá. Proyecto editorial Dapne Ruhz.
- Guerrero, Victoria. 2012. *Cuadernos de quimioterapia (contra la poesía)*. Lima. Paracaída editores
- Guichard, Luis Arturo. 2012. "Los planetas de Eduardo Chirinos". *Luvina*, número 68. Guadalajara <https://www.latam-studies.com/Luvina2012.html>
- _____. 2016. "Eduardo Chirinos: Harmonices Mundi" *El Imparcial*. Madrid
<https://www.elimparcial.es/noticia/165406/eduardo-chirinos:-harmonices-mundi.html>
- Heffe, Gisela [ed.]. 2012. *Poéticas de los dislocamientos*. Houston: Literal Publishing
- Hesse, Herman. 2000. *El Caminante*. Barcelona: RBA libros.
- Jelin, Elizabeth. 2002. "De qué hablamos cuando hablamos de memoria?". En *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI.

- Jiménez Garcerán, Azucena. 2016. *Eduardo Chirinos o las potencias de unidad imaginaria*. Ponencia leída en la Universidad del Pacífico de Lima. Elogios a Eduardo Chirinos, Lima, 16 de diciembre de 2014.
<http://revistas.ulima.edu.pe/index.php/lienzo/article/viewFile/490/459>.
- Kristeva, Julia. 2002. *Al comienzo era el amor. Psicoanálisis y fe*. Barcelona: Editorial Gedisa
- Lergo, Inmaculada. 2012. “Eduardo Chirinos: Anuario mínimo”. *Diario El imparcial*. Madrid.
<https://www.elimparcial.es/noticia/104155/los-lunes-de-el-imparcial/eduardo-chirinos:-anuario-minimo.html>
- _____. 2014. “Medicinas para quebrantamientos del halcón”. *El Imparcial*. Madrid.
<https://www.elimparcial.es/noticia/143690/los-lunes-de-el-imparcial/eduardo-chirinos:-medicinas-para-quebrantamientos-de-halcon.html>
- López Cobo, Azucena. 2014. “Eduardo Chirinos o las potencias de unidad imaginaria”. Conferencia leída en la Universidad del Pacífico de Lima, durante el evento “Elogios a Eduardo Chirinos”
- López Parada, Esperanza. 2001. “De la vida a la música”. Periódico El país, *suplemento literario Babel*. Madrid.
https://elpais.com/diario/2001/11/24/babelia/1006563023_850215.html
- Lumbreras, Ernesto. 2014. “Pájaros picoteando el umbral”. *Luvina*. Guadalajara.
https://luvina.com.mx/foros/index.php?option=com_content&task=view&id=2259&Itemid=1
- Martinez, Ericka. 2012. “Genealogías. Reseña sobre *Anuario Mínimo*”. *Literal Magazine*. Houston <http://literalmagazine.com/genealogias/>
- Masiello, Francine. 2013. *El cuerpo de la voz* (poesía, ética y cultura). Rosario: Editorial de la Universidad Nacional de Rosario.
- Mazzotti, José Antonio. 2002. *Poéticas del flujo: migración y violencia verbales en el Perú de los 80*. Lima: Fondo Editorial del Congreso.
- _____. 2018. “Los cuadernos de colores de Eduardo Chirinos”. Actas del octavo congreso internacional de peruanistas. Lima: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, pp. 311-332.
- Oviedo, José Miguel (editor). 2008. Antología. La poesía del siglo XX en Perú. Madrid Visor

- _____. 2009. "Humo de incendios lejanos, de Eduardo Chirinos". *Letras libres*. México D.F. <https://www.letraslibres.com/mexico/libros/humo-incendios-lejanos-eduardo-chirinos>
- Pellegrini, Aldo. 1965. *Para contribuir a la confusión general una visión del arte, la poesía y el mundo contemporáneos*. Buenos Aires: Nueva visión.
- Peralta, Ramón. 2005. El silencio en la poesía. Proyecto patrimonio <http://www.letras.mysite.com/rp041205.htm>
- Pimentel, Jerónimo. 2016. "El vientre de la ballena". Contar los días. *Diario El Comercio*. Lima. <https://elcomercio.pe/eldominical/columna/contar-dias-277206>
- Pineda Domínguez, Octavio. 2016. Tesis doctoral *La poesía migratoria una caracterización a partir de las obras de Jorge Boccanera, Fabio Morábito y Eduardo Chirinos*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona. <https://www.tdx.cat/handle/10803/400002>
- _____. 2016b. "Un poema es siempre el punto de partida de una tradición. Poesía y ciencia en la obra de Eduardo Chirinos". *Revista de crítica literarialatinoamericana* (84): 301-314. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5962708>
- Pino Castillo, Carlos del. 2002. *Teoría de los sentimientos*. Barcelona: Tusquets Editores.
- Quiroz, Roberto. 2016. "Entrevista: El perpetuo presente de Eduardo Chirinos". *El Comercio*. Lima. <https://elcomercio.pe/eldominical/entrevista/perpetuo-presente-eduardo-chirinos-275015>
- Rivera Garza, Cristina. 2013. *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*. México: Tusquet ensayo
- Romero, Manuel. 2002. "Tertulias poéticas". Centro de Estudios de la Poesía de la Universidad Popular José Hierro del Ayuntamiento de San Sebastián de los Reyes (Madrid) emitido por Canal Norte Televisión. <https://www.youtube.com/watch?v=sVXD8PH3yEk&t=1677s>
- Rojas Gloria (2017). "Entre la conversación y el diálogo: algunos aspectos para la escucha". *Enunciación*, 22(2), 189-201. DOI: <http://doi.org/10.14483/22486798.11930>

- Sánchez, Yvette y Rolland Spiller [ed.]. 2004. *La poética de la mirada*. Madrid: Visor libros
- Saraceni, Gina. 2015. “El ruido menor. Poesía y sonoridad en la obra de Fabio Morábito” en *El jardín de los poetas. Revista de teoría y crítica de poesía*. Año 1 número 1, segundo semestre de <http://cajaderesonancia.com/index.php?mod=jardin&view=detalle&id=10>
- _____. 2017. “De espaldas a la alabanza. (Sonoridad, afecto, memoria en la obra de Igor Barreto)” en *El jardín de los poetas. Revista de teoría y crítica de poesía*. Año III número 4, primer semestre de 2017 <http://cajaderesonancia.com/index.php?mod=jardin&view=detalle&id=240>
- Solíz Arenazas, Jorge. 2010. La escritura como encubrimiento: la poesía de Eduardo Chirinos y “Humo de incendios lejanos”. *Revista Tierradentro*. Mexico: 84
- Sontag, Susan. 2003. *La enfermedad y sus metáforas; el Sida y sus metáforas*. Buenos Aires. Taurus.
- Steiner, George. 1982. *El lenguaje y el silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*. Barcelona: Gedisa.
- Sucre, Guillermo. 1985. *La máscara y la transparencia*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Toop, David. 2013. *Resonancia siniestra*. El oyente como médium. Buenos Aires: Editorial Caja negra.
- Vich, Víctor. 2009. “Humo de incendios lejanos”. *Revista Argumentos*, número 3. Lima <https://revistaargumentos.iep.org.pe/articulos/humo-de-incendios-lejanos/>
- _____. 2013. Los planetas solitarios de Eduardo Chirinos: una lectura de su obra a partir del Anuario mínimo http://luvina.com.mx/foros/index.php?option=com_content&task=view&id=1388&Itemid=58
- _____. 2013b. *Voces más allá de lo simbólico*. Ensayos sobre poesía peruana. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Zambrano, María. 2005. *Filosofía y poesía*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.