

**METÁFORA
REVISTA
DE LITERATURA
Y ANÁLISIS
DEL DISCURSO**

Nº 4

A decorative background pattern consisting of numerous thin, light gray wavy lines that create a sense of movement and depth, primarily visible on the right side of the page.

Editorial 4

DOI: 10.36286/mrlad.v2i4.41

Metáfora llega a su cuarto número y da a conocer un polémico artículo de Giovanni Bottiroli, quien realiza un cuestionamiento de los supuestos epistemológicos de la lingüística cognitiva, representada por George Lakoff y Mark Johnson. El teórico italiano señala que dichos autores caen en la noción de metáforas estereotipadas (*la discusión es una guerra*, por ejemplo) y dejan de lado las metáforas creativas tan caras a escritores como Marcel Proust. De otro lado, Eduardo Lino utiliza los aportes de Michel Meyer para desarrollar la noción de Retórica como problematización y, de ese modo, estudia los discursos que subyacen a la enseñanza de la lectura y de la escritura. Dichos discursos se enmarcan en la política indigenista del Perú en la segunda mitad del siglo XX. Por su parte, Marcos Mondoñedo aborda el estudio de lo sensible en *Peregrinaciones de una paria* de Flora Tristán a partir de las categorías de Sara Ahmed y de Mario Perniola. Distinta es la óptica de Selenco Vega, quien examina los campos figurativos y los interlocutores en la poesía de Carlos López Degregori poniendo relieve el análisis de un poema de *Una casa en la sombra*.

El dossier está dedicado a la poesía de Carmen Ollé. Narradora, investigadora, poeta, docente universitaria, intelectual y defensora de los derechos de la mujer, Ollé es una de las grandes escritoras latinoamericanas de la segunda mitad del siglo XX. Su poesía es una defensa de la condición de la mujer a través de un lenguaje coloquial e irreverente que dio origen, junto a la escritora de María Emilia Cornejo, al auge de la poesía femenina a partir de los años setenta y ochenta del siglo XX. Stefany Calderón indaga por la construcción de la identidad femenina sobre la base del vínculo que se establece entre la escritura y los fluidos corporales; mientras que Jian López Pizarro analiza la estética voyerista en *Noches de adrenalina* a partir de la óptica de autores como Gilles Lipovetsky y Walter Benjamin. Una perspectiva diferente es la que se manifiesta en el artículo de Keren Sánchez Echevarría, quien profundiza en la desmitificación como procedimiento y en el retorno a la infancia como características de la poética que subyace a *Noches de adrenalina*.

Asimismo, este número de *Metáfora* trae una entrevista a Miguel Ángel Huamán, investigador connotado y catedrático de la Universidad Nacional Mayor de

San Marcos. Es discípulo de Antonio Cornejo Polar y uno de los primeros que introdujo en el Perú la pragmática literaria y la deconstrucción como corrientes posestructuralistas. Reflexiona sobre la imperiosa necesidad de reorientar los estudios humanísticos en un contexto marcado por el desarrollo de un capitalismo salvaje que está arrasando con la vida del planeta. Además, hay tres reseñas. La primera trata sobre *Sin medias palabras*, libro del ya citado profesor Huamán; la segunda aborda un ensayo de Gissela Gonzales sobre la poesía de Efraín Miranda, recordado autor puneño; y la tercera acerca de un manual sobre hermenéutica literaria cuyo autor es Carlos García Bedoya Maguiña. *Metáfora*, en tal sentido, busca incentivar la discusión sobre autores, como Miranda, no suficientemente valorados por la crítica latinoamericana.

**METÁFORAS Y ESTILOS DE PENSAMIENTO: MÁS ALLÁ DE LAS
CIENCIAS “SEMI-COGNITIVAS” (Y LA “DISMAL THEORY” DE
LAKOFF Y JOHNSON)¹**

**METAPHORS AND THOUGHT STYLES: BEYOND THE "SEMI-
COGNITIVE" SCIENCES (AND THE "DISMAL THEORY" OF LAKOFF
AND JOHNSON)**

Giovanni Bottirolì
Universidad de Bérgamo

bottirol@libero.it

<https://orcid.org/0000-0002-5168-8007>

DOI: 10.36286/mrlad.v2i4.42

Fecha de recepción: 31.10.19/ Fecha de aceptación: 20.12.19

RESUMEN

El mecanismo de pensamiento en el que se basan las metáforas todavía no se ha aclarado adecuadamente y no se podrá aclarar si las metáforas no se analizan según el estilo de pensamiento que las diferencia, si bien en un área de afinidad. Esta es la tesis que intentaré demostrar. El concepto estratégicamente decisivo es, por tanto, “estilos de pensamiento”. Para entenderlo, es necesario desvincularse de la alternativa entre el estilo como expresión individual y estilo como conjunto de rasgos que caracterizan una corriente, una época, etc. Resulta necesario, por ello, distinguir dos estilos de pensamiento (o más bien, dos familias). El estilo *separativo* utiliza términos con límites rígidos o semirrígidos, cuya identidad es autónoma; en cambio, para el estilo *conjuntivo* la identidad está determinada solo por las relaciones (con posibilidad de invasión, incluso mutua). Pero debemos dar otro paso decisivo hacia adelante; ya no podemos seguir hablando de metáforas en general, sin distinguir dos

¹ Esta comunicación se presentó en la conferencia internacional “Researching Metaphor: Cognitive and Other – Autour de la métaphore: de la métaphore cognitive et d’autres approches” (Génova, 13-15 de mayo de 2019).

grandes posibilidades: (a) las metáforas estereotipadas (el amor es un viaje, etc.), orientadas hacia la realidad empírica, rígidamente articuladas, con la función de familiarización; (b) las metáforas extrañantes (o distanciadoras) orientadas hacia la posibilidad, y semánticamente densas (favorables a la interpretación). Esta es la diferencia entre las metáforas con las que *vivimos una vida endurecida*, y las metáforas con las que *vivimos una vida fluida*. Tal diferencia surge del conflicto entre estilos de pensamiento y lo confirma. Al mismo tiempo, muestra cómo las ciencias cognitivas deberían llamarse “semi-cognitivas”, por la parcialidad de su estilo lógico.

PALABRAS CLAVE: Metáfora, estilo, pensamiento, cognitivo, conflicto.

ABSTRACT

The mechanism of thought on which the metaphors are based has not yet been adequately clarified and cannot be clarified if the metaphors are not analyzed according to the thinking style that differentiates them, even in an affinity area. This is the thesis that I will try to prove. The strategically decisive concept is, therefore, "thinking styles." To understand it, it is necessary to separate from the alternative between style as an individual expression and style as a set of features that characterize a current, an era, etc. It is necessary, therefore, to distinguish two styles of thinking (or rather, two families). The separative style uses terms with rigid or semi-rigid limits, whose identity is autonomous; On the other hand, for the conjunctive style, identity is determined only by relationships (with the possibility of invasion, even mutual). But we must take another decisive step forward; we can no longer talk about metaphors in general, without distinguishing two great possibilities: (a) stereotyped metaphors (love is a journey, etc.), oriented towards empirical reality, rigidly articulated, with the familiarization function; (b) the strange (or distancing) metaphors oriented towards possibility, and semantically dense (favorable to interpretation). This is the difference between the metaphors with which we live a hardened life, and the metaphors with which we live a fluid life. Such difference arises from the conflict between thinking styles and confirms it. At the same time, it shows how the cognitive sciences should be called "semi-cognitive", due to the bias of their logical style.

KEYWORDS: Metaphor, style, thinking, cognitive, conflict.

1. Dado que la metáfora es un mecanismo de pensamiento, la pregunta *¿qué significa pensar?* debería también considerarse relevante para una teoría tropológica. Si no abordamos esta cuestión, cualquier definición de metáfora (y de los otros mecanismos semánticos fundamentales) será parcial e inapropiada. Esta es la tesis que intentaré defender. Por obvias razones de espacio, tendré que exponerla y explicarla de una manera un tanto esquemática.

¿Pero esta pregunta es realmente necesaria? No todos lo creen así. De hecho, parece que solo unos pocos filósofos, pertenecientes a la llamada filosofía continental (por ejemplo, Hegel, Nietzsche, Heidegger) la consideraban imprescindible. Sin embargo, podría objetarse que la filosofía analítica y, desde hace algunas décadas, las ciencias cognitivas están investigando la actividad del pensamiento: ¿cómo podemos negarlo?

La diferencia consiste en mantener o bien rechazar una superstición, un dogma, introducido y convertido en verdad indiscutible por el artículo determinado en las expresiones "EL pensamiento" y "EL lenguaje". El sentido común está a favor del artículo determinado. Quien no dude de su legitimidad aunque sea un filósofo o un lingüista, se encontrará sin darse cuenta ante la imposibilidad de poner en tela de juicio el dogma que llamaré *monoestilismo*, o, mejor aún, *cerostilismo*, es decir, la creencia de que solo hay una forma de pensar. Obviamente ello no ha impedido el progreso de la lógica formal y de la ciencia respecto del análisis del lenguaje cotidiano, con sus ambigüedades y vaguedad; y en relación con el estudio del pensamiento cotidiano que es tan propenso a cometer errores. *Cerostilismo*, sin embargo, significa otra cosa, en otras palabras, el "pensamiento sin estilo". Significa que pueden existir diferentes lógicas como, por ejemplo, las posclásicas (la lógica *fuzzy*, lógica paraconsistente, etc.), pero que estas diferencias no rompen la unidad de pensamiento ni su identidad "estilística". Por lo tanto, el pensamiento puede ser múltiple sin convertirse, por ello, en pluriestilístico.

¿En qué sentido estoy usando el término *estilo*? Ciertamente, en un sentido diferente al generalizado en el sentido común y al que Gottlob Frege tenía en mente cuando decía "la elegancia podemos dejarla a los sastres y zapateros". Una vez más, debemos cuestionar y rechazar las certezas del sentido común, lamentablemente compartidas por aquellos que creen que solo hay una posibilidad para la lógica. Por razones que podré al menos desarrollar escuetamente, debemos reconocer y afirmar que entre el estilo y el pensamiento hay una

conexión estrecha y profunda que nada podrá quebrar, aunque, como acabamos de decir, aún vivimos en una era supersticiosa, vale decir, aún somos supersticiosos y aún creemos en el efecto de la unidad producida por el artículo determinado.

El propósito que tengo podría parecer algo nebuloso y perdido en distancias remotas si el camino no hubiera sido ya parcialmente trazado por algunos grandes pensadores. Ya he mencionado algunos nombres, a los que se podrían añadir otros más (desde Freud hasta Bajtín, etc.). La tesis por desarrollar es, por tanto, la siguiente: *no hay pensamiento sin estilo*. Y el concepto que inmediatamente es necesario precisar es el de *estilos de pensamiento*.

Para avanzar en esta dirección, debemos abandonar casi por completo todo aquello que se encuentra dentro de la esfera estilística (Spitzer, Auerbach, etc.) y, sin duda, la alternativa entre estilo como expresión individual y estilo como conjunto de estilemas; es decir, rasgos que caracterizan una corriente, un autor y así sucesivamente. Estas son nociones que pertenecen a una idea del lenguaje errónea y pobre en relación con los procesos mentales. Si ignoramos algunas excepciones (Pascal, por ejemplo, quien aludía a *esprit de géométrie*, *esprit de finesse*), podemos decir que la diferencia entre estilos de pensamiento es una tesis que es expresada claramente solo por el idealismo alemán. Para Hegel (1830), el intelecto (*Verstand*) y la razón (*Vernunft*) difieren en la siguiente particularidad (me refiero a los párrafos 79-81 de la *Enciclopedia*): el intelecto produce y utiliza determinaciones rígidas, es decir, conceptos que corresponden a la exigencia (como luego lo señalará Frege) según la cual los conceptos deben tener límites precisos. No me parece forzado afirmar que Hegel está describiendo una "forma de funcionamiento" de la inteligencia, un estilo de pensamiento que yo llamaría *separativo*, en otras palabras, una lógica que podríamos llamar *separativa* o disyuntiva. Esta denominación no debe dar lugar a equívocos: la lógica de las "buenas separaciones" obviamente dispone de conectores: pero estos conectores dan lugar a nexos (o enlaces) que no comprometen la identidad de ningún término. No requieren invasión de ámbitos de otros términos, sino que más bien la impiden². Para el estilo lógico *separativo*, la identidad es la relación que un ser puede tener únicamente consigo mismo.

Como sabemos, Hegel no considera que ese sea el único estilo de pensamiento. El otro estilo, el otro modo de lógica, el de la razón o la dialéctica, podemos indicarlo con nuevas

² Por ejemplo, consideremos la diferencia entre "esta botella y este vaso" y "Julieta y Romeo": dos usos y dos significados radicalmente diferentes de "y", desde un punto de vista lógico.

expresiones: un pensamiento de vínculos, una lógica conjuntiva (ya que se contrapone a la disyuntiva). Esta lógica transforma, incluso, la definición de identidad. De hecho *la identidad no existe sino como modalizada*, y sus modos fundamentales son la coincidencia y la no-coincidencia consigo mismo. Quizá sea pertinente recordar que la diferencia entre dos modos de identidad es la base de la teoría de los personajes en Bajtín (1968 [1963]), pues en ese aspecto radica la diferencia entre los personajes de Racine y los de Dostoievski.

El pluralismo lógico debería ser una adquisición esencial también para la teoría de la literatura y para los investigadores que estudian la metáfora. ¿No es la metáfora una figura "conjuntiva"? Define la identidad de un término a través de la identidad de otro término: la metáfora elimina los límites separativos.

Antes de continuar, quisiera hacer unas breves observaciones:

- No soy hegeliano, y creo que la lógica hegeliana es una versión de la lógica conjuntiva que favorece la síntesis, mientras que otras versiones que prefiero (Nietzsche o Heidegger) definen las relaciones de co-pertenencia (*Zusammengehörigkeit*) o la reciprocidad competitiva que no implican síntesis. Son lógicas de uniones y, al mismo tiempo, de conflicto. En este caso, la unión no suspende ni apaga la lucha. *Polemos* es padre de todas las cosas y, por ello, de todas las lógicas;
- las injerencias de la lógica conjuntiva no violan el principio de no contradicción (esto es un disparate, desgraciadamente afirmado por muchos hegeliano-marxistas y recientemente por el hegelismo lacaniano de Žižek);
- la lógica de mi programa de investigación no es, por tanto, una lógica dialéctica, sino una *lógica de la flexibilidad*. La inteligencia rígida tiene sus excelencias, no cabe duda al respecto: las llamadas “ciencias duras” ¿No son quizás saberes orientados hacia la rigidez? ¿No ha buscado la lógica, de la que tanto se enorgullece la mente humana, casi siempre, sus propias garantías de validez en principios e inferencias, que en la flexibilidad vislumbran un peligro? Después de Heráclito, ¿cuántos siglos han sido necesarios para volver a planificar y definir una lógica de vínculos, donde los opuestos no están destinados a ser mutuamente excluyentes?

La espléndida definición de Montesquieu, “l’homme, cet être flexible” (1857 [1748], p. 189), sin una adecuada elaboración conceptual, evidentemente no puede ocultar la formidable propensión a la rigidez que caracteriza a nuestra especie. Freud (1976 [1916]) señaló tres heridas narcisistas, que rebajan a los hombres ante sus propios ojos: la de Copérnico, la de Darwin y, por último, aquella de la que el psicoanálisis es responsable porque muestra que el hombre no es dueño de su propio hogar. Tres heridas a nuestra vanidad, a las que hoy parece agregarse una cuarta: la posibilidad de que las máquinas nos reemplacen no solo en el rendimiento material, sino también en el rendimiento intelectual. Sin duda, las máquinas son capaces de igualar y superar nuestras capacidades mentales mientras nos movamos en la dimensión de la rigidez; cuando el pensamiento sigue caminos totalmente articulados, segmentados y unívocos en áreas que pueden circunscribirse con precisión y agudeza mediante un marco —como en el caso del tablero de ajedrez, por mencionar uno de los ejemplos en los que se ha impuesto la superioridad de los procedimientos que corresponden a los criterios recién enunciados— la humanidad resulta *simulable* y *superable*. Esta sería, por tanto, la cuarta herida narcisista: tener que pensar que el 99% de nuestra inteligencia podría estar gobernada por la rigidez y que la creatividad humana depende quizás de un exiguo 1%, de un residuo que, sin embargo, es el motor de logros maravillosos.

De este 1%, forman parte las metáforas – pero no todas las metáforas. Debemos comenzar a plantear la hipótesis de que incluso el campo de la metáfora está destinado a dividirse de dos maneras: debemos plantear la hipótesis de que los parecidos de familia (*family resemblances*) (Wittgenstein) deben dividirse en *diferencias de familia*.

2. Este artículo incluye una *pars destruens*, como se indica en el título. Si se me pregunta cuál es la razón fundamental de insatisfacción con respecto a las ciencias cognitivas, solo puedo responder de esta manera: describen solo la mitad de la inteligencia, la disyuntiva o separativa. Una mitad no desde el punto de vista estadístico, ya que los procedimientos rígidos se utilizan con mucha más frecuencia que los flexibles. Se trata de una mitad en el sentido de "un solo estilo". Así que creo que deberíamos cambiarles el nombre por el de "ciencias semicognitivas".

¿Pero no son las metáforas, acaso, "conjunciones"? Cito a Lakoff y Johnson: "La esencia de la metáfora es comprender y vivir una cosa en términos de otra" (1980, p. 5).

¿Asignarle a la metáfora una función esencial en la estructuración del conocimiento, no significa acaso, ir más allá del pensamiento rígido? En la superficie, sí; pero solo en apariencia. Intentaré mostrar por qué las afirmaciones de Lakoff y otros cognitivistas —que creen haber puesto en discusión toda la tradición filosófica occidental a través de su concepción de la metáfora— carecen de fundamento. Procedo esquemáticamente enumerando una serie de puntos.

En primer lugar, como acabamos de ver, no existe una tradición unitaria de filosofía occidental: ¿dónde se produce la mayor polémica? Es en la concepción de la mente como virtualmente pluriestilística. En cambio, Lakoff y otros cognitivistas consideran que el defecto fundamental es el objetivismo. Este no es el caso: la relación entre sujeto y objeto se encuentra en un "nivel inferior", por así decirlo, con respecto a la pluralidad conflictiva de estilos.

En términos de Heidegger, siempre estamos "arrojados en los estilos" y, como no los dominamos completamente, estamos en parte "perdidos en los estilos" (*lost in styles*). La *polutropía*, elogiada al comienzo de *La Odisea*, no es solo la *metis* descrita por Detienne y Vernant (1974) (*la ruse chez les Grecs*): la *polutropía* es la capacidad de cambiar el estilo de pensamiento, de moverse y pasar con agilidad de un estilo a otro, dependiendo de la situación en la que uno se encuentre.

En segundo lugar, ¿por qué la metáfora es un mecanismo que socava el objetivismo? Max Black (1954) había argumentado que las metáforas crean similitudes y no se limitan a reflejar las ya dadas, es decir, las ofrecidas por la realidad empírica. Lakoff y Johnson replantean exactamente esta tesis cuando atribuyen a la metáfora "el poder de crear una realidad en lugar de simplemente conceptualizar una realidad preexistente [*the power of metaphor to create a reality rather than simply to give us a way of conceptualizing a pre-existing reality*]" (1980, p. 144).

Es justo reconocer que esta posición difiere en cierta medida de la dominante en el realismo filosófico y también en el ámbito del cognitivismo. Por ejemplo, Steven Pinker afirma que si los mecanismos figurales de similitud (metáforas y analogías) producen conocimiento es por "su fidelidad a la estructura del mundo [*their fidelity to the structure of the world*]" (2007, p. 261), una fidelidad que puede ser verificada. Por lo tanto, Pinker

propone sin vacilación la concepción de la verdad como *adaequatio intellectus et rei*, es decir, como correspondencia. ¿La teoría experiencial de la metáfora cuestiona realmente la concepción aristotélica-tomista de la verdad? ¿O Lakoff *and company* proponen un constructivismo moderado, totalmente compatible con la concepción tradicional?

Si se quiere responder a esta pregunta de una manera no apresurada y no simplista, es necesario hacer otra pregunta, una pregunta que Lakoff y Johnson nunca se hicieron: ¿es legítimo definir la epistemología realista en una perspectiva ceroestilista? Y, podemos agregar, ¿cuál es el precio que se paga por abandonar la teoría de los estilos?

En una perspectiva ceroestilista, el realismo parece estar basado en una sola tesis: la independencia de la realidad externa con respecto al sujeto que la piensa. Nuestras declaraciones son ciertas si, y solo si, reflejan los estados de cosas en el mundo. Esto implica que el mundo *esté* "bien formado", constituido por objetos individualizados con límites precisos. Esta es la tesis "estilística" —implícita, no declarada— del realismo. *La realidad es lo que podemos pensar separativamente*, es decir, a través de un estilo de pensamiento separativo.

¿Qué sucede cuando esto no es posible? Lakoff y Johnson (1980) dicen: "A través de la vista y el tacto, percibimos que muchas cosas tienen límites precisos [*We experience many things, through sight and touch, as having distinct boundaries*]" (p. 58) —por lo tanto, de forma separativa, inmediatamente. Luego agregan: "cuando las cosas no tienen límites tan precisos, a menudo proyectamos límites en ellas, conceptualizándolas como entidades y, numerosas veces, como contenedores [*when things have no distinct boundaries, we often project boundaries upon them – conceptualizing them as entities and often as containers*]" (p. 58). En otras palabras: cuando la realidad es defectuosa, cuando carece de fronteras claras y estables, somos nosotros quienes le atribuimos rigidez. Lo que aquí se llama *proyección* es una emanación de rigidez.

En tal sentido, el mundo de los cognitivistas es un mundo que no corresponde plenamente a la utopía de los límites precisos, pues presenta áreas sin forma, aún por estructurar. Pero, en esta falta de estructuración, el cognitivismo ve un defecto más que una potencialidad.

Para concluir este segundo punto: Lakoff y Johnson (1980) critican el objetivismo, según el cual el mundo —y también el significado— está hecho de bloques de construcción [*the world is made up of building blocks*]. Pero no es suficiente criticar esta posición para evitar la primacía de la realidad efectiva y el estéril debate entre objetivismo y construccionismo.

En tercer lugar, ahora podemos entender por qué la concepción experiencial de la metáfora es decepcionante. Los cognitivistas reproducen una concepción "servil" de la metáfora, es decir, la metáfora subordinada a la primacía de la realidad actual y efectiva (lo que Heidegger llama *Wirklichkeit* distinguiéndola de *Realität*). Pero en *Sein und Zeit* (par. 7) encontramos una proposición, que podría considerarse como la más importante en la filosofía del siglo XX: "Por encima de la realidad (*Wirklichkeit*) está la *posibilidad*" (Heidegger, 1997 [1927], p. 48) y que deberíamos colocar en la base, incluso, de una teoría de la metáfora.

Las metáforas, o al menos las metáforas más creativas, son declaraciones de posibilidad. No porque la realidad se olvide, se pierda de vista, sino porque se concibe y se explora desde el punto de vista de lo posible, de esas virtualidades que comienzan a liberarse cuando abandonamos el dogma de la identidad como coincidencia. Exponer la teoría de las modalidades, tal como lo inició Heidegger, y en sus desarrollos (la he llamado *revolución modal*) tomaría mucho tiempo. Me limitaré a ejemplificarla a través de las metáforas seriales de Proust.

3. La metáfora es una metamorfosis, dice el autor de *En busca del tiempo perdido*. Como se sabe, a menudo crea una serie de metáforas que, en su sucesión, atribuyen al objeto inicial una identidad que rompe las restricciones del contexto empírico y, sin embargo, es precisamente el contexto el que hace plausibles las transformaciones extremadamente audaces. Por ejemplo, en *En busca del tiempo perdido* hay un objeto que se metaforiza muchas veces: es el campanario de una iglesia. Se describe por similitudes. Probablemente no nos sorprenda la comparación con una espiga de trigo en el contexto de un campo de trigo, ni la personificación que asigna rasgos antropomórficos (una persona que reza, es decir, el impulso del alma hacia arriba); pero que el campanario de Saint Hilaire pueda transformarse en un brioche y una almohada es realmente sorprendente. Y, sin embargo, no es extraño: el efecto de la serie interviene para inhibir la sensación de extravagancia, el proceso que comienza con

imágenes más cautelosas, así como el cambio de los contextos: respectivamente, el desayuno de la mañana y el ritual de las buenas noches se transforman en la dulzura del beso maternal.³

Los cognitivistas también reconocen la importancia del contexto: el modelo del código se ha reducido durante algún tiempo y la necesidad de describir la mente como *embodied* (encarnada) es cada vez más popular. Sin embargo, sigue habiendo una diferencia fundamental entre la posición que estoy enunciando y la de Lakoff y Johnson. Para los cognitivistas, la función del contexto no es solo desambiguar e introducir coordenadas espacio-temporales, en resumen, llenar los deícticos, sino dar vitalidad a los estereotipos. Consideremos un concepto estructurado, casi en su totalidad, metafóricamente: el amor. Esta experiencia emocional seguiría siendo amorfa si no se configurara en relaciones metafóricas como "el amor es un viaje", "el amor es una persona enferma", "el amor es una fuerza física", "el amor es una locura", "el amor es guerra", etc. Gracias a dichos vínculos metafóricos, las personas podrían enfrentar una experiencia incontrolable.

¿Pero es legítimo atribuir una función del conocimiento a los conceptos estereotipados? ¿O ha llegado el momento de aclarar los malentendidos relacionados con el adjetivo "cognitivo"? Podemos mitigar el desprecio de Flaubert por los *idées reçues*, similares a *bêtise*, y reconocer su utilidad social, el apoyo que ofrecen para la comunicación; pero no hasta el punto de justificarlos en su integridad. El estereotipo es una ayuda y, al mismo tiempo, un obstáculo. Se trata de una contribución al conocimiento y, paradójicamente, también constituye un obstáculo para el conocimiento. Los cognitivistas no ven esta duplicidad. Entre sus argumentos, hay uno que insiste en la continuidad. En *More than Cool Reason*, Lakoff y Turner (1989) afirman que los poetas utilizan recursos básicos compartidos por todos; si no fuera así, no podríamos entenderlos. Pero ninguno de los que han enfatizado la brecha entre el lenguaje cotidiano y el lenguaje literario ha negado que Shakespeare escribió en inglés y Proust en francés, o que los mejores escritores también hacen uso de estereotipos. Este no es el punto. El error del cognitivismo consiste en negar las diferencias a favor de las similitudes, vale decir, en negar la discontinuidad —que Michele Prandi (2012) llama el conflicto conceptual de la metáfora— a favor de la continuidad.

³ Proust, M. (1954). *Du côté de chez Swann*. En *À la recherche du temps perdu* (a cura di P. Clarac e A. Ferré), (vol. I). Paris: Gallimard, p. 65.

El ejemplo mencionado anteriormente debería hacernos reflexionar. A diferencia del amor, los campanarios son objetos con límites precisos; no son una realidad amorfa. Por lo tanto, no es necesario proyectar límites separativos para reconocerlos e indicarlos. En cuanto a la literatura, esta prefiere disolver los viejos límites y, en cualquier caso, los límites rígidos. ¿Ello es arbitrario? La literatura afirma la primacía de la posibilidad no solo cuando analiza la identidad de los personajes complejos y las emociones que se acercan a lo inefable, sino también cuando describe objetos simples, firmemente ubicados en la *Wirklichkeit*. El concepto de viaje endurece el amor, mientras que la almohada no endurece el campanario; por el contrario, lo hace fluido⁴.

La literatura se rebela contra la vida rígida y, por lo tanto, se rebela contra las metáforas con las que vivimos (*metaphors we live by*): ¿qué tipo de vida? *Una vida rígida*. Hay entre las metáforas creativas y la vida rígida una enemistad que el cognitivismo ha tratado en vano de ocultar y superar.

4. Subrayar el carácter "transgresor" y fluidificante de las metáforas más creativas no implica volver a proponer la vieja noción de "desviación de la norma", sino, más bien, dirigir la mirada hacia una ontología de lo posible y el pluriestilismo. No solo eso: como procesos de pensamiento, las metáforas no están necesariamente pensadas como figuras "locales", circunscritas en pocas palabras; pueden expandirse a microtextos (como sucede a menudo en las metáforas de Proust) y convertirse en principios para organizar un texto, es decir, transformarse en estrategias textuales. Sin embargo, y vale la pena insistir en este aspecto, no hay duda de que hay metáforas orientadas hacia la realidad empírica, y que proponen una especie de "domesticación" de lo que parece ser amorfo. Son aquellas que están privilegiadas por el cognitivismo. ¿Deberíamos seguir llamándolas metáforas conceptuales? ¿No sería más correcto llamarlas *metáforas estereotipadas*? Los estereotipos endurecen la mente y la agotan. Imagine que dos personas, un hombre y una mujer, o dos mujeres, o dos hombres, comienzan a hablar sobre su relación emocional utilizando metáforas como "el amor es un viaje". Si son personas inteligentes, se darán cuenta rápidamente de cuán limitados son

⁴ Las metáforas creativas son interpretaciones, no categorizaciones (es decir, proyecciones rígidas). Sin duda, la teoría de Lakoff y Johnson es proyectiva (y no utiliza la lógica conjuntiva en absoluto).

en su conversación. Entonces, comenzarán a ironizar la situación, uno de los dos podría decir sonriendo al otro "¿sabes que estás hablando como un cognitivista?", e inmediatamente abandonarán este estilo comunicativo. Los estereotipos entristecen la mente y la vida. La teoría de Lakoff y Johnson (y sus continuadores) es una teoría triste, una *dismal theory*.

Si este paradigma ha tenido éxito, se debe a su simplicidad. También ofrece a los académicos de nivel modesto la posibilidad de investigar un poco. Los estereotipos están muy extendidos en todas partes, por ejemplo, en el arte, la vida cotidiana y lenguajes especializados, etc. Para dejar atrás los límites del cognitivismo, no es esencial crear un nuevo paradigma, que tal vez termine favoreciendo la estandarización. Sería suficiente crear un "espacio de investigación" en el que los puntos de vista relacionados encuentren la posibilidad de comparación y enriquecimiento mutuo⁵.

Referencias bibliográficas

BACHTIN, M. (1968 [1963]). *Dostoevskij. Poetica e stilistica*. Turín: Einaudi.

BLACK, M. (1954). Metaphor. *Proceedings of the Aristotelian Society*, 55, 273-294.

DETIENNE, M. [y] VERNANT, J.-P. (1974). *Les Ruses de l'intelligence. La mètis des Grecs*. Paris: Flammarion.

FREGE, G. (1891). *Funktion und Begriff*. Jena: Verlag von Hermann Pohle.

FREUD, S. (1976 [1916]). Una dificultad del psicoanálisis. En S. Freud. *Obras completas* (volume XVII) (pp. 125-135). Buenos Aires: Amorrortu.

HEIDEGGER, M. (1997 [1927]). *Ser y tiempo* (traducción, prólogo y notas de Jorge Eduardo Rivera). Santiago de Chile: Editorial Universitaria.

⁵ Para una presentación más amplia de las tesis presentadas aquí, me gustaría referirme al artículo "Perdido en los estilos. Por qué el cognitivismo carece de la inteligencia necesaria para comprender la inteligencia figural", publicado en *Lo Sguardo*, 17, 2015 (http://www.losguardo.net/public/archivio/num17/articoli/2015_17-Tropi-del-pensiero-Retorica-e-filosofia.pdf) y también disponible en inglés en www.academia.edu

LAKOFF, G. [y] JOHNSON, M. (1980). *Metaphors We Live By*. Chicago [y] London: University of Chicago Press.

LAKOFF, G. [y] TURNER, M. (1989). *More than Cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor*. Chicago: University of Chicago Press.

MONTESQUIEU (1979 [1748]). *De l'esprit des lois*. (Édition par Victor Goldschmidt). Paris: Garnier – Flammarion.

PINKER, S. (2007). *The Stuff of Thought: Language as a Window into Human Nature*. New York: Viking.

PRANDI, M. (2012). A Plea for Living Metaphors: Conflictual Metaphors and Metaphorical Swarms. *Metaphor and Symbol*, 27(2), 148-170.

PROUST, M. (1954 [1919]). *Du côté de chez Swann*. En *À la recherche du temps perdu* (a cura di P. Clarac e A. Ferré) (volume I). Paris: Gallimard.

**LOS CAMPOS SENSORIALES DEL OLOR Y EL ASCO COMO RELACIÓN
CON EL OTRO: APUNTES PARA UNA LECTURA DE LO SENSIBLE EN
PEREGRINACIONES DE UNA PARIA DE FLORA TRISTÁN**

**THE SENSORY FIELDS OF ODOR AND DISGUST AS RELATIONSHIP WITH
THE OTHER: NOTES FOR A READING OF THE SENSITIVE IN
PEREGRINACIONES DE UNA PARIA OF FLORA TRISTÁN**

Marcos Mondoñedo

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

mmondonedom@unmsm.edu.pe

<https://orcid.org/0000-0002-2162-1274>

DOI:10.36286/mrlad.v2i4.43

Fecha de recepción: 29.12.19/ Fecha de aceptación: 29.01.20

RESUMEN

Lo que a continuación se presenta es el esbozo de un análisis de lo sensible y de sus efectos emocionales en *Peregrinaciones de una paria*, de Flora Tristán. Analizaremos un pasaje del relato tomado como caso representativo de las relaciones que pueden establecerse en el libro entre subjetividad narrativa, sensibilidad, emoción y significación del otro subalterno que, en este caso, es el esclavo negro. Para este breve análisis utilizamos algunas herramientas de la semiótica de lo sensible que se condicen con una perspectiva de lectura feminista. Esta última resulta relevante porque toma la dimensión emocional para aproximarse de manera novedosa, entre otros discursos, a los textos escritos por mujeres en el siglo XIX.

PALABRAS CLAVE: Campo sensorial, asco, solidaridad, *Peregrinaciones de una paria*, Tristán.

ABSTRACT

This text is an analysis of the sensitive and its emotional effects on *Peregrinaciones de una paria* by Flora Tristán. We analyzed a passage of the story taken as a representative case of the relations that in the text can be established between narrative subjectivity, sensitivity, emotion and significance of the other subordinate who, in this case, is the black slave. For this brief analysis, we use some tools of the sensitive semiotics that are consistent with a feminist reading perspective. This latter is relevant because it takes the emotional dimension to approach in a novel way, among other speeches, the texts written by women in the nineteenth century.

KEYWORDS: Sensitive field, disgust, solidarity, *Peregrinaciones de una paria*, Tristán.

Por oposición a una concepción de lo sensible descrita como un aspecto colonizado por la subjetividad propia del sistema capitalista, la perspectiva feminista de Sara Ahmed (2015) introduce la posibilidad de pensar las emociones fuera del campo regulado burocráticamente dentro de la época de “lo ya sentido”. Efectivamente, con la orientación de Mario Perniola (2008), no es imposible percibir el afán contemporáneo de una regulación o incluso de una programación afectiva. Y esto es verosímil a partir de las comparaciones que establece con la ideología y con la burocracia: la primera es, según este autor, una objetivación de pensamiento que exige a los individuos de pensar. Dicho de otro modo, la ideología es lo “ya pensado”, un tópico y una estructura distribuida masivamente para el fácil amoldamiento de los sujetos que ya no necesitan reflexionar por su cuenta y riesgo. Por su parte, la burocracia mecaniza las acciones a partir de un conjunto de pasos a seguir que desemboca en una suerte de acción “ya actuada”, que encarrila a los individuos y los libera de decisiones y engorrosas hazañas singulares. Los protocolos que sistematizan las acciones a seguir son programaciones de la acción que impiden y, en el ideal, reducen al mínimo cualquier contingencia.

En ese mismo orden de cosas, la “sensología” sería una especie de campo de acción de los agentes de la preparación de lo “ya sentido”. No es que hoy seamos insensibles por oposición al pasado en extremo sensible de nuestros abuelos, sino que la

sensibilidad se halla regulada, incluso objetivada para que los “usuarios” accedan a una experimentación, sin peligro, de los sentidos y las emociones. El conjunto de los agentes de esta habilitación estandarizada de lo sensible se denomina “mediacracia” y construye, con las tecnologías audiovisuales o de la información en general, guiones de orientación de lo sensible y los sentimientos, que son capaces de encausar a la población dentro de una adecuada y no excesiva experiencia de ese fundamental aspecto de lo humano anteriormente considerado el espacio de una libertad subjetiva (Cf. Perniola, 2008, pp. 30-34).

El asco, la solidaridad y los campos sensoriales

En contraste con esta observación, es posible encontrar en la lectura de las emociones de Sara Ahmed (2015) un campo de reflexión que se resiste a su mera burocratización sensológica o que, en todo caso, no pretende alimentar una instrumentalización mediocrática del sentir. Su descripción aporta una concepción que independiza los términos de la relación entre sensación perceptiva inmediata y emoción. Con esta distinción propone inscribir las emociones dentro de una red de circulación social que, con un estatuto de *potencial*, pueden *actualizarse* en cualquier circunstancia o discurso vigente¹. Forman, así, parte de una memoria colectiva cuya actualización otorga a la emoción una carga semántica que modifica o complementa la carga original. Ahmed dice, por ejemplo, que “[s]i las emociones adquieren forma mediante el contacto con objetos, y no son causados por ellos, entonces las emociones no están simplemente ‘en’ el sujeto o en el objeto” (Ahmed, 2015, p. 27).

Esta posibilidad, de raigambre freudiana, resulta muy interesante para la observación del pasaje de *Peregrinaciones de una paria* que queremos tomar como caso emblemático de un aspecto significativo de la propuesta política de su autora, Flora Tristán, que concuerda visiblemente con el feminismo de Ahmed. El pasaje se detiene

¹ De este modo, proponemos leer la propuesta de Ahmed con un instrumento de análisis semiótico: según esta pensadora feminista, la emoción no es en su naturaleza ni intrapsíquica ni exclusivamente exterior, sino que se ubica en el espacio social de circulación entre los cuerpos y los objetos. La lectura semiótica que proponemos implica reconocer en esa concepción un modo de existencia *potencial* para las emociones, es decir, alojado en la dimensión praxemática de la significación. No en el eje *virtual* de las selecciones paradigmáticas ni en el eje *realizado* de las combinaciones sintagmáticas, sino en el eje praxemático, es decir, aquel de un permanente trasfondo de contenidos implícitos que, en este caso, forman un archivo emocional “para todos” y siempre *actual* (siempre en vías de realización).

en un momento de la llegada de la narradora al puerto de La Praya, al que arriba con mucha dificultad luego de un penoso viaje de unos 25 días, y que una crítica feminista ha descrito como un descenso a los infiernos (Cf. Borri, 2011, p. 146). El pasaje es este:

Toda la población se hallaba en las calles, respirando el fresco delante de las puertas de sus casas. Entonces sentimos el olor de negro, que no puede compararse con nada, que da náuseas y persigue por todas partes. Se entra en una casa y al instante siente uno esa emanación fétida. Si uno se acerca a algunos niños para ver sus juegos, tiene que alejarse rápidamente, ¡tan repugnante es el olor que exhalan! Yo tengo los sentidos muy aguzados y el menor olor se me va a la cabeza o al estómago. Sentía un malestar tan insoportable que nos vimos obligados a precipitar la marcha para encontrarnos fuera del alcance de aquellas exhalaciones africanas (Tristán, 2006, pp. 114-115).

Varias veces se ha destacado el compromiso social y el activismo político de Flora Tristán y de sus discursos. Críticas literarias como Natalia Guzmán observan, por ejemplo, el carácter etnográfico del trabajo de la autora franco-peruana que le permite observar sin preconcepciones el modo de emerger significativamente el subalterno y en su relación de semejanza con las penurias que a ella también le tocaron vivir; esto implicaría una empatía y una solidaridad que no puede ser meramente intelectual o superficial. Ella misma —o la figura de su personaje como narradora— se construye en dicha interacción, dentro de la cual piensa soluciones a la injusticia:

[...] cuando entra en el terreno propiamente de la vivencia con el otro peruano, indio, negro, mestizo, pobre, esclavo, aristócrata, clero, militar y busca entender cómo se configuran las dinámicas sociales entre esos diferentes agentes, Tristán se aleja o se niega como individuo fragmentado y se construye con los otros en esas profundas preguntas por ¿cómo reformular una realidad social que responda a las dinámicas donde todos y todas logren unas condiciones materiales que, en su discurso, respondan a la tradición liberal de la libertad y la igualdad? (Guzmán, 2015, p. 137).

Pero, ¿cómo entender esto si la narradora no tiene empacho en exponer su asco desafortunado e intenso respecto de los negros? ¿Son los afectos y las emociones un escenario que impediría un verdadero compromiso con el subalterno? En este sentido, una lectura interesante de este libro de viajes y experiencias en la orientación de Ahmed

es la que realiza Ana Peluffo, quien afirma que Flora Tristán elige estetizar “emociones anti-femeninas que no solo le sirven para construir alianzas de género con mujeres peruanas igualmente indignadas, irritadas o furiosas, sino que una vez de vuelta en Europa se convierten en el motor afectivo de su activismo político” (Peluffo, 2016, p. 50). Lo importante es aquí el uso de la relación entre las emociones y el activismo político. Proponemos que, si bien este opera sobre el modo de existencia potencial de la emoción —es decir, de la posibilidad de circulación social de los mismos—, el tránsito hacia lo político implica, de todos modos, la suspensión de los conceptos y categorías heredados de una tradición. Esto es correlativo de la inscripción que realiza Peluffo de este texto “dentro de la corriente del *Sturm und Drang* que valora las emociones por encima de la razón” (2016, p. 52). Así, la oposición no es negada, pero resulta relativizada por el cambio en la jerarquía que el énfasis en la emoción implica.

Lo que intentaremos establecer es que la emoción del asco devenida a partir de la experiencia sensible del “olor de negro” ubica un modo de enlazarse con el otro subalterno que denominaremos *recursivo* y *recíproco*. Al respecto, Peluffo repara en este momento de la historia como una manifestación contradictoria respecto de la propuesta de solidaridad y amor como base del proyecto de reivindicación social de Tristán:

Ahí el asco visceral que Tristán experimenta frente a los negros está arraigado en cuestiones olfativas y traiciona la propia ideología de la autora en contra de la esclavitud. Toda la indignación que Tristán afirma sentir por el tráfico de esclavos queda cancelada por esta emoción problemática que erige una barrera entre ella y los otros (Mallqui [y] Gamarra, 2017, p. 73).

Sin embargo, esta observación lleva implícita una concepción que resulta contradictoria respecto de la propuesta de Ahmed: sostener que el asco esté “arraigado” a la olfacción parece implicar una inmediata continuidad incluso causal que no se condice con la separación establecida por la teórica y maestra del feminismo. Ella, como hemos dicho, separa lo meramente perceptivo de las emociones que habitarían en un deslizamiento permanente y resbaladizo entre los sujetos y los objetos. Para recoger esta verosímil precisión, deberíamos disociar el olor como disparador contingente del afecto y el asco como una emoción potencial que se actualiza por causa de este olor.

Desde este punto de vista, el lazo entre el “olor de negro” y lo “fétido” es una asociación cultural o de archivo, mientras que el asco consecuente deriva de la vinculación metonímica o sinecdóquica entre un cuerpo humano vivo y una de sus funciones: la excreción.

Lo que proponemos es que precisamente por esta asociación, y no por la inmediatez arraigada del asco en el olor, es posible un acercamiento recíproco y recursivo entre la posición narrativa y el subalterno. Y de ningún modo una contradicción con respecto de las propuestas sociales de Tristán. Para esto necesitamos analizar la semiótica del olor.

Según Jacques Fontanille, los campos sensoriales son ocho: el *intransitivo* o de las *mociones íntimas*, el *transitivo* o de la distinción de lo propio y lo no-propio, el *campo sensorial reflexivo*, el sensorial *recursivo*, el sensorial *recíproco*, el sensorial *interno*, el *reversible y simultáneo* y, finalmente, el *campo sensorial de engastes*. (Cf. Fontanille, 2008, pp. 135-151). Lo interesante de estas distinciones es que no derivan de los llamados “cinco sentidos”, sino que organizan la multiplicidad propia de los órdenes sensoriales para convertirlos en modos semióticos de lo sensible. Dicho de otro modo, lo que se pretende es “convertir la *información* sensorial en *significación* del mundo sensible” (Fontanille, 2008, p. 132).

El campo sensorial recursivo

El olor participa, según esta propuesta, de dos campos sensoriales: el *sensorial recursivo* y el *sensorial recíproco*. El primero tiene la forma de una envoltura corporal que se multiplica y que adquiere espesor. El olor es típico —pero no único— en este campo: “cada capa de olor, más o menos cercana, más o menos alejada, más o menos nebulosa, forma una envoltura” (Fontanille, 2008, p. 139). Se trata entonces de que con el olor pueden ubicarse capas proyectadas desde el cuerpo-envoltura, fuente del olor, como nuevas envolturas plurales hacia su expansión excéntrica. Una característica importante es que el olor como manifestación del campo recursivo y como figura olfativa del discurso permite una totalización: pese a que solo una parte de la fuente

despide un olor, este es atribuido a la totalidad de la fuente. Fontanille pone el ejemplo del anciano que huele a orina y el ejemplo del paisaje que huele a jazmín (Cf. p. 140).

Así, el “olor de negro” que “persigue por todas partes” puede describirse como una serie de capas englobantes de olor en expansión y que se proyectan más allá de los cuerpos esclavos. Estos se difunden fuera de sus límites y grilletes a través del campo sensorial recursivo, lo cual contrasta de modo implícito con su falta de libertad. En tal sentido, desde su posición de ilustrada occidental, la narradora se hace cargo sacrificialmente, de manera compensatoria y a través de los estragos que padece, de la subalternidad de estos seres humanos condenados a una situación oprobiosa. El texto y el padecimiento insoportable que allí es representado suplen la falta de sentido de la vida de los esclavos de modo significativo o, dicho con mayor precisión, es en el plano de la significación donde se realiza esta suplencia de sentido que podría proyectarse fuera del campo de los enunciados hacia la enunciación: se trataría del acto de “ofender” al lector con un olor imaginario o de representarlo como ofendido a partir de la mortificación que expresa uno como ellos, la narradora francesa, que se inscribe en el discurso como afectada por ese recursivo olor.

Por otro lado, el carácter sinecdóquico aludido del olor puede también alojar un complemento para esta interpretación. La palabra “fétido”, que utiliza para referirse a la “emanación” odorante de los negros alude, aparentemente, a lo excrementicio: así, una función fisiológica está en el lugar de los negros en general. No está demás señalar que podría existir una relación entre el origen de esta palabra y el de *fimur* (estiércol). Y aunque no es totalmente segura dicha vinculación etimológica, no es imposible relacionar lo hediondo o fétido con el olor de las heces. Así, el olor ofensivo de los negros puede convertir o identificar al destinatario de dicho hedor con un lugar de albañal.

El campo sensorial recíproco

Por su parte, el campo sensorial recíproco implica reconocer una suerte de entrelazamiento de las orientaciones entre la fuente del olor y el sujeto que percibe. Mientras que el otro, el cuerpo fuente del olor, pone en la mira a quien percibe, el que es

su blanco; este pone en la mira, con su percepción, al cuerpo del otro y sus varias capas odorantes. En los términos de Fontanille (2008): “*Eso huele a X apunta al Mí; Siento olor a X apunta al otro; Siento que eso huele a X es recíproco*” (p. 141). Pero no solamente esto, las envolturas olfativas del otro pueden convertirse en propias e incluso penetrar los límites propioceptivos y ocupar su interior. Se produce así, lo que Fontanille denomina una “*conversión de las envolturas del otro en envolturas del Sí, que son sentidas como envolturas propias, incluso como contenido volátil del cuerpo propio*” (p. 142).

Podemos decir, por lo tanto, que el olor de negro penetra el cuerpo propio de la narradora y se convierte en un contenido sutil y propio; las envolturas odorantes del otro se transforman en internas y trastornan no solo el interior sino las distinciones entre lo propio y lo que no lo es. En todo caso, el carácter recíproco de este campo sensible impide desconocer al otro, el mundo exterior y sus presencias, la exteroceptividad en su conjunto y en su multiplicidad se constituye como una presencia gravitante: “Yo tengo los sentidos muy aguzados”, dice la narradora, “y el menor olor se me va a la cabeza o al estómago”. Así como ella se dirige al mundo y lo inscribe en su relato con sinceridad y riesgo de ser mal comprendida, el otro se orienta hacia ella y la ocupa: he aquí la reciprocidad.

Con este modelo de comprensión, el asco como emoción consecuente es todavía un compromiso con las fuentes de la memoria cultural: Se trata de lo que se espera de una dama según las costumbres de Occidente. No obstante, no es por el lado de la racionalidad instrumental que el otro es percibido; son los afectos y las emociones la vía de acceso y de compromiso con el esclavo. Desde la perspectiva de la razón, el tratante de negros solo percibe lo conveniente, las ganancias y puede lamentarse, sí, pero no de los malos olores, sino de los impedimentos internacionales para la prosperidad de su negocio. Cuando conversa con M. Tappe, un tratante de esclavos, la narradora se sorprende mucho de esta desafección: “Contemplaba a aquel hombre y trataba de adivinar en su fisonomía cuál podía ser su pensamiento. Mas durante todo el tiempo que conversó conmigo su rostro no expresó ninguna emoción. Quedó tranquilo e impassible” (Tristán, 2006, p. 124). No percibe, pues, nada nauseabundo.

No obstante, si esa instrumentalización es retirada del encuentro con el otro, solo quedan los negros como seres humanos. Su olor no puede desatar sino lo ominoso. La solidaridad con el esclavo es, entonces, una consecuencia lógica del asco y no hay allí contradicción. Pero lo que estamos destacando es que, *más acá* del asco, los modos de relación con el olor dentro el campo de lo sensible son una base semiótica de esa solidaridad: la participación del olor en el campo sensorial recursivo permite en el libro la configuración significativa de una liberación anticipada, una expansión desbordante, no metafórica sino que corporal del esclavo; la participación del olor en el campo sensorial recíproco configura, en la significación discursiva, no solo el reconocimiento del otro sino su convivencia con el Mí e incluso su incorporación dentro de su propioceptividad.

Conclusiones parciales y promesas

Proponemos, entonces, que lo sensible y las emociones como formas discursivas —y no como meros datos empíricos representados— constituyen una estrategia de significación inscrita en el discurso que orienta y modela su pensamiento respecto de la injusta realidad social que desea cambiar. Es por este camino y no por el de la razón instrumental o humanista que resulta pensable un lazo con el otro, suspendiendo las categorías y los conceptos es posible incluso participar de la otredad radical.

Sin embargo, estas no pueden ser sino hipótesis que deberían corroborarse con un análisis más completo del texto *Peregrinaciones de una paria* y del resto de la obra de Flora Tristán. Orientados de esta manera, quizás podríamos encontrar otros modos de lo sensible en sus discursos que operan como lógica discursiva, la cual serviría de alternativa para el pensamiento reformador de esta autora. Pero todo eso deberá ocurrir en un trabajo posterior.

Referencias bibliográficas

AHMED, S. (2015). *La política cultural de las emociones*. México D.F: PUEG-UNAM.

BORRI. C. (2011). La mirada de las viajeras ante la esclavitud en las Américas. Las experiencias de Maria Graham, Flora Tristan, Fanny Kemble y Fredrika Bremer. Siglo

Metáfora. Revista de literatura y análisis del discurso, 4, 2020, pp. 1-10.

Doi : 10.36286

XIX. En S. B. Guardia (coord.), *Viajeras entre dos mundos* (pp. 141-159). Lima: CEMHAL.

FONTANILLE, J. (2008). *Soma y sema. Figuras semióticas del cuerpo*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima.

GUZMÁN, N. (2015). Flora Tristán: una viajera de su tiempo. *Ciencia Política*, 10(20), 131-149.

MALLQUI, F. [y] GAMARRA, J. L. (2017). Entrevista a Ana Peluffo. *Espinela. Revista de la Maestría de literatura hispanoamericana de la PUCP*, 5(5), 70-76.

PELUFFO, A. (2016). *En clave emocional. Cultura y afecto en América Latina*. Buenos Aires: Prometeo libros.

PERNIOLA, M. (2008). *Del sentir*. Valencia: Editorial Pre-Textos.

TRISTÁN, F. (2006). *Peregrinaciones de una paria*. Lima: Fondo Editorial Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

**LA IMAGEN DEL POETA EN LA LÍRICA DE CARLOS LÓPEZ
DEGREGORI: UNA APROXIMACIÓN**

**THE IMAGE OF POET IN THE POETRY OF CARLOS LÓPEZ DEGREGORI:
AN APPROACH**

Selenco Vega Jácome

(Universidad de Lima. Perú)

svega@ulima.edu.pe

<https://orcid.org/0000-0002-5029-2924>

DOI: 10.36286/mrlad.v2i4.45

Fecha de recepción: 02.12.19/ Fecha de aceptación: 05.01.20

RESUMEN

En la poesía de López Degregori (Lima, 1952), se configura la imagen de un hablante lírico plenamente consciente de su rol de escritor: por un lado, la poesía es para él un acto de conocimiento que le permite captar la realidad en la que vive; por el otro, paradójicamente, la práctica de este oficio supone ciertos límites y riesgos que le impiden aprehender a plenitud las verdades de la existencia humana. Esta imagen del poeta se ejemplifica bastante bien en “El oficio el deseo el maleficio”, uno de los textos más representativos de *Una casa en la sombra* (1986).

PALABRAS CLAVE: poesía-hablante lírico-oficio-escritura

ABSTRACT

In the poetry of López Degregori (Lima, 1952), there is the image of a lyric speaker fully aware of his role as a writer: on the one hand, poetry is for him an act of knowledge that allows him to capture the reality in which lives. On the other hand, paradoxically, the practice of this work implies certain limits and risks that prevent him from fully understanding the truths of human existence. This image of poet is quiet well

exemplified in "El oficio el deseo el maleficio", one of the most representative texts of *Una casa en la sombra* (1986).

KEYWORDS: poetry-lyric speaker-work-writing

Hace más de cuarenta años, con la publicación de *Un buen día* (1978), Carlos López Degregori (Lima, 1952) inició uno de los proyectos líricos más originales de la literatura latinoamericana contemporánea. Su poesía, conformada por once libros reunidos en el ambicioso volumen titulado *Lejos de todas partes* (2018), publicado por la Universidad de Lima, destaca por la creación de un universo insólito, hecho de versos que se alejan del carácter confesional tan en boga entre sus compañeros de ruta generacional, como José Watanabe, Enrique Verástegui y Jorge Pimentel. En el imaginario de su obra “resalta la presencia de elementos cercanos a lo onírico y de objetos de la naturaleza relacionadas con experiencias humanas universales y no siempre conscientes” (Vega Jácome, 2015, p. 176). Elementos de la realidad (pero tamizados gracias al poder de la ficción) como el agua, el fuego, los árboles, la casa, etc., constituyen la materia prima con la cual López Degregori construye, de forma personal y creativa, una lírica que parece retar a los lectores, quienes se ven forzados a comprometerse al máximo para descifrar los enigmáticos significados de sus versos. Su obra, compleja, de una seductora ambigüedad, se abre a múltiples interpretaciones y, por ello mismo, participa de aquella característica que Hugo Friedrich denomina disonancia: es decir, cada poema suyo constituye un reto a nuestra capacidad interpretativa, nos fascina al mismo tiempo que nos obliga a esforzarnos para entender aquello que estamos leyendo (Friedrich, 1974).

Otro elemento fundamental en la obra de López Degregori lo constituye la reflexión constante del hablante lírico sobre el oficio de la escritura, así como también la progresiva imagen que este hablante va construyendo acerca de la figura del poeta. En su universo representado, el yo es plenamente consciente de su trabajo y de los alcances de su actividad como escritor. Escribir no es sencillo, como el propio autor nos lo recuerda en el prólogo a la edición de *Lejos de todas partes*. Todo lo contrario, y según su experiencia, “No se elige escribir poesía. Ella surge como una fatalidad y una

manera de estar en la realidad y el lenguaje” (López Degregori, 2018, p. 22). En su concepción de la poesía como oficio, subyace una dimensión trágica en la que resultan incuestionables el escepticismo y la falta de humor. Como bien lo expresa Fermín Cebrecos (1995), el yo de estos poemas tiende a escapar de lo anecdótico y lo autobiográfico; sin embargo, existe una preocupación constante por parte de este hablante lírico sobre su papel como creador, como demiurgo, para quien la poesía es un puente simbólico que lo conecta con ese mundo degradado de la modernidad en la que vive.

Precisamente, el propósito del presente estudio es analizar la forma ambigua en la que el yo de la obra de López Degregori entiende la función del poeta, del creador para quien la escritura constituye, al mismo tiempo, posibilidad para captar la realidad en la que vive e imposibilidad para descifrarla plenamente. Estudiosos como Édgar O’Hara (1994) han señalado la naturaleza de esta relación entre el hablante lírico y su oficio, pero nadie la ha analizado todavía a profundidad, como nos proponemos hacerlo. Para nuestro estudio, nos centraremos en el poema “El oficio el deseo el maleficio”, uno de los más interesantes de su tercer libro, *Una casa en la sombra* (1986).

ANÁLISIS DEL POEMA “EL OFICIO EL DESEO EL MALEFICIO”

La elección de este texto no es gratuita ni azarosa. Desde nuestra perspectiva, constituye una verdadera arte poética dentro de la obra de López Degregori. Comencemos citándolo íntegramente:

Tener derecho a escribir 1

uno de sí

o para sí.

Creo que no lo tengo.

Derecho a esconder 5

y quede aquí escondido lo importante

a fabular.

*Un escarabajo me enseñó a escribir sencillo este poema
dejar atrás la oscuridad*

vencer

10

porque no se devuelve la palabra.

Un escarabajo rebela revela rebela

nada busca decir

reúne la pasión con el estiércol.

Hoy domingo

15

en que al fin me encuentras remendando

aprendo lo esencial

profano

la palabra justa es barro fresco.

(López Degregori, 2018, p. 69)

1. Explicación de nuestro modelo de análisis

Nuestro modelo incluye el análisis formal de los versos de “El oficio el deseo el maleficio”, así como también de su estructura y los recursos retóricos empleados; ya que ellos son los responsables de la producción de sentidos en el lector. Al respecto, la moderna retórica general textual desarrollada, entre otros, por Stefano Arduini (2000), nos resulta especialmente útil, porque tiene el mérito de recuperar las ideas aristotélicas según las cuales inventio, dispositio y elocutio no existen separadas, sino que deben ser consideradas como una totalidad indivisible. En *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*, Arduini propone una retórica que considera el análisis de los contextos culturales y de las figuras retóricas, íntimamente ligados con formas cognitivas de

captación del mundo (Arduini, 2000). La propuesta del lingüista italiano va más allá del simple análisis de las figuras literarias y consiste en articular el plano de la elocutio (figuras retóricas) con el de la dispositio (estructura del poema) y la inventio (ideología o cosmovisión).

En consonancia con estas ideas, postulamos un modelo teórico que se apoya en las propuestas de Arduini. Para nuestro análisis de “El oficio el deseo el maleficio”, no nos interesa realizar un mero recuento de sus figuras literarias, sino que nos proponemos articular el plano de la elocutio (figuras retóricas) al de la dispositio (estructura del poema) y al de la inventio (cosmovisión o universo representado, en el que abordaremos la naturaleza de la conciencia del hablante lírico frente a su oficio de poeta).

Además, nuestra propuesta incluye el análisis del plano de los interlocutores, pues ningún texto lírico es posible al margen del proceso de enunciación de sus versos. Al respecto, sostenemos que el análisis de un poema no debe obviar el circuito comunicativo que incluye a los interlocutores de dicho circuito. En la obra de López Degregori, el hablante lírico se muestra siempre consciente de su condición de creador, de demiurgo (como lo demostraremos más adelante). Dentro del circuito comunicativo de cualquier poema hallamos dos interlocutores básicos: el locutor y el alocutorio (Fernández, 2009). El locutor es el emisor del texto: el que cuenta vivencias, describe paisajes o relata historias y que, en el caso del poema, se puede comparar con el narrador. Este locutor puede ser de dos tipos: locutor personaje o locutor no personaje. El primero habla en primera persona (“yo” o “nosotros”) y participa en mayor o menor medida de los hechos del poema; a este locutor también se le llama “yo poético”. Por otra parte, el locutor no personaje solo participa como voz transmisora de los textos, sin deícticos como “yo” o “nosotros” que podrían delatar su presencia en el aquí y ahora del poema. El locutor se dirige a un alocutorio, que también puede ser de dos tipos: el primero, el alocutorio representado, se manifiesta en el texto a partir de deícticos clave como “tú” o “usted”. En cambio, el alocutorio no representado, no llega a manifestarse nunca como una presencia activa en el poema: en estos casos, pareciera que el locutor

hablara consigo mismo, como si a través de un monólogo interiorizado fuera él su propio destinatario.

2. Análisis de “El oficio el deseo el maleficio”

a) Segmentación textual

Desde el punto de vista de la dispositio, podemos dividir este poema en tres segmentos, de acuerdo con su propia estructura estrófica:

El primer segmento abarca las dos primeras estrofas, desde el inicio hasta el séptimo verso. Aquí se produce una reflexión y serio cuestionamiento acerca del derecho que tiene el escritor para exponer abiertamente su intimidad y someterla a los ojos del mundo. En términos semánticos, esta parte inicial del poema se corresponde plenamente con el primer sustantivo del título: *el oficio*.

El segundo segmento compromete a las dos estrofas siguientes, es decir, va desde el octavo hasta el decimocuarto verso. Aquí aparece el curioso personaje del escarabajo: este le muestra al yo la mejor forma de practicar el arte de la escritura y, además, le enseña la pasión y el triunfo (“vencer”, se afirma en el décimo verso) del ejercicio de la poesía. Semánticamente, esta parte del poema se relaciona directamente con el segundo sustantivo del título: *el deseo*.

Finalmente, el tercer segmento del poema comprende desde el decimoquinto hasta el último verso. El hablante lírico se ubica temporalmente en el presente, en el hoy (“domingo”): se reconoce a sí mismo como un escritor, una especie de remendador de palabras que no puede huir, aunque lo quiera, de su oficio. La escritura es para él un don, una actividad que lo transforma en una especie de demiurgo que construye con palabras, lo que otro Dios construiría con el “barro fresco”. Es evidente que, en el plano semántico, este último segmento del poema se corresponde con el tercer sustantivo del título: *el maleficio*.

b) Figuras literarias

En el caso del análisis de las figuras literarias, es necesario apuntar que Stefano Arduini propone dos conceptos fundamentales: campo retórico y campo figurativo. El campo retórico se entiende como

(...) la vasta área de conocimientos y las experiencias comunicativas adquiridas por el individuo, por la sociedad y por las culturas. Es el depósito de las funciones y de los medios comunicativos formales de una cultura y, en cuanto tal, es el substrato necesario de toda comunicación. (Arduini, 2000, p. 47)

Todo campo retórico incluye tanto el contexto cultural (la escuela artística dentro del cual surge determinada obra, por ejemplo) como el proceso de recepción del texto literario. Hay campos retóricos amplios como la poesía peruana del siglo XX, y otros menos vastos como la poesía peruana del setenta, dentro de la cual se ubica la obra de López Degregori. Por otra parte, el campo figurativo, según Arduini, es un espacio cognitivo que permite a los poetas organizar el mundo desde una determinada óptica conceptual. De acuerdo con esto, toda figura retórica es mucho más que un adorno estético, ya que posee una dimensión pragmática y cognoscitiva. Podemos hallar seis campos figurativos (estructuras profundas): 1) la metáfora, que incluye la prosopopeya o personificación, el símil, la metáfora misma, etc. 2) La metonimia, (del tipo causa-efecto, autor-obra- abstracto-concreto, etc.). 3) La sinécdoque, que incluye figuras cuya relación es de inclusión (de parte-todo, todo-parte, etc.). 4) La elipsis, dentro de la cual se ubica la reticencia, el asíndeton, la elipsis propiamente dicha, etc. 5) La antítesis, que incluye al oxímoron, la ironía, el hipérbaton, etc. 6) Finalmente, la repetición, dentro de la cual se halla el polisíndeton, la aliteración, la anáfora, etc.

En el poema “El oficio el deseo el maleficio” predominan tres campos figurativos: la elipsis, la repetición y la metáfora. Con respecto a la elipsis, desde el primer verso resulta notorio el empleo del asíndeton, que se materializa en la supresión de los pronombres “yo” y “tú”, que hacen referencia a los personajes involucrados en el poema. Así, por ejemplo, en el primer y tercer versos hay asíndeton porque, en vez de “Tener yo derecho a escribir” y “Creo que yo no lo tengo”, leemos “Tener derecho a escribir” y “Creo que no lo tengo”, respectivamente. Algo similar ocurre en los versos decimoquinto y decimosexto, pues en vez de “en que al fin tú me encuentras remendando / yo aprendo lo esencial”, se lee “en que al fin me encuentras remendando / aprendo lo esencial”. Es necesario remarcar que esta recurrencia al asíndeton no es

gratuita; por el contrario, la ausencia generalizada de pronombres señala, paradójicamente, la importancia de los personajes involucrados en los versos, en especial el “yo” (el poeta). Recordemos que las normas de construcción sintáctica en nuestro idioma nos hacen esperar la presencia habitual del sujeto de la oración, presencia que se anula en casi todos los versos de “El oficio el deseo el maleficio”; ello genera una suerte de “expectativa frustrada” que obliga a los lectores a reparar en los elementos gramaticales faltantes.

Un segundo campo figurativo esencial presente en “El oficio el deseo el maleficio” es la repetición. Hay una presencia notoria de aliteraciones, las cuales se manifiestan en la repetición constante de los sonidos fuertes (especialmente de la “e” y la “o”). Desde el punto de vista semántico, esta presencia de vocales fuertes facilita el énfasis de aquello que la voz poética desea expresar. Por otro lado, es notoria también la presencia de repeticiones de palabras, como el “sí” al final de los versos segundo y tercero. Finalmente, una figura fundamental, dentro del campo figurativo de la repetición, lo constituye la paronomasia empleada en el décimo segundo verso: “Un escarabajo rebela revela rebela”. La paronomasia, recordemos, consiste en la repetición de palabras que suenan parecido, pero poseen significados diferentes. En este verso, es interesante el juego de significados que el hablante lírico propone al lector al combinar el significado de “rebela” (es decir, subvierte) con el de “revela” (pone al descubierto), ambos atribuibles a la práctica de la poesía.

La metáfora es el tercer campo figurativo predominante en “El oficio el deseo el maleficio”. Así, hallamos una metáfora en el decimoprimer verso: “porque no se devuelve la palabra”. Aquí la palabra es asumida como un producto de fabricación que no admite retorno para quien lo adquirió. También hay una metáfora en el decimonoveno verso: “la palabra justa es barro fresco”. Como vemos, este elemento inmaterial, la palabra, es equiparado metafóricamente con el barro. Desde el punto de vista bíblico, sabemos que el primer hombre fue creado de esta sustancia. Resulta sencillo comprender, entonces, que mientras Dios crea con el barro, el poeta lo hace con palabras. Como vemos, este recurso retórico es eficaz pues nos ayuda a comprender la visión que sobre el poeta y la poesía se construye en “El oficio el deseo el maleficio”.

Siempre dentro del campo figurativo de la metáfora, la principal figura empleada en este texto es la prosopopeya o personificación. ¿A qué nos referimos? En el octavo verso se menciona a un escarabajo, el cual está dotado de características propias de un ser humano con voluntad y conciencia: “Un escarabajo me enseñó a escribir sencillo este poema”. No olvidemos que, en el caso de la poesía, las palabras se caracterizan por su ambigüedad. Gracias a su naturaleza connotativa, ellas pueden sugerir varios significados posibles. Así, cuando denotativamente pensamos en un escarabajo, lo imaginamos como un insecto coleóptero que, en casos como el del escarabajo pelotero, usan sus patas delanteras para dar al estiércol (su alimento) una forma ovoide que le permite transportarlo y nutrir a sus larvas. Gracias al empleo de la prosopopeya, en “El oficio el deseo el maleficio” este insecto se transforma connotativamente en el maestro del poeta, y su estiércol, en el equivalente del arte que el creador debe practicar. Es una imagen transgresora que sin duda rompe con los cánones tradicionales que ven a la poesía como un trabajo puro y al poeta como un creador de formas exquisitas y eufónicas.

c) Interlocutores

En las tres primeras estrofas de “El oficio el deseo el maleficio” nos topamos claramente con un locutor personaje, es decir, un yo poético que habla en primera persona y que, aparte de referir el poema, es también protagonista de los hechos: “Creo que no lo tengo”, “Un escarabajo me enseñó a escribir sencillo este poema”. Por el carácter reflexivo de los versos, resulta claro que el yo poético se está hablando a sí mismo.

Por otra parte, en la cuarta estrofa ocurre, al menos en apariencia, un cambio en la presencia de los interlocutores. Pese a no existir deícticos como “yo” o “nosotros”, podemos afirmar que el locutor personaje sigue siendo el mismo de las tres primeras estrofas, solo que en este caso reflexiona acerca de la simbólica imagen del escarabajo, que le permite exponer su propia concepción de la escritura.

Finalmente, en las dos estrofas finales, este locutor parece entablar un diálogo con un “tú” desconocido, carente de nombre (“en que al fin me encuentras

remendando”). No obstante, resulta claro que se trata de un monólogo en el que el yo poético, desdoblado entre la voz que habla y quien escucha, conversa a solas acerca del significado de ser poeta y de componer (“remendando”) versos.

d) Cosmovisión

“El oficio el deseo el maleficio” no solo constituye una interesante reflexión acerca de la naturaleza del quehacer poético: propone también una imagen del poeta y de su naturaleza como creador. Este texto se divide claramente en tres partes. En la primera, el hablante lírico reflexiona sobre su responsabilidad frente al acto de escribir, sobre el derecho que tiene a revelar su yo más íntimo a través de su oficio, la poesía. Al final del cuarto verso llega a la conclusión de que tal derecho no le corresponde, y al opinar de esta manera surge el conflicto: ¿cómo ejercer un oficio que consiste en hacer precisamente lo indebido? El yo mantiene un tono dubitativo ante este dilema, ante la disyuntiva de revelar o esconder su ser, su yo más íntimo. Esta duda parece llevarlo, en la segunda estrofa, a optar por el silencio, a esconder los detalles privados de su vida. Pero el deseo es mayor a la restricción autoimpuesta. La poesía es un oficio que no puede ser reprimido, aunque la verdad que la palabra transmita sea terrible.

La segunda parte del texto se refiere a la forma en la que el hablante lírico aprendió la naturaleza de su oficio, a desearlo y a practicarlo. Para ello, se vale de la imagen del escarabajo. Este coleóptero se convirtió en su eventual instructor (“Un escarabajo me enseñó a escribir sencillo este poema”). El escarabajo es también un creador, uno que toma el estiércol dejado por otros animales y lo usa para fabricar su alimento cotidiano: su pasión es el estiércol, lo necesita para vivir. El poeta es como el escarabajo, ya que toma los desperdicios producidos por otros seres para alimentarse, para nutrir con ellos su interior. Igual que el estiércol, el poema, una vez creado, forma parte del mundo y constituye para su creador un bien irrenunciable “porque no se devuelve la palabra”. Como el escarabajo, el poeta revela su interior, su subjetividad, aun su lado más inmundado; es su manera de rebelarse frente a lo frágil de su condición humana. El yo es como un escarabajo que no tiene opción frente a su naturaleza: es un receptáculo de la verdad, por sí mismo nada busca decir. Actúa por instinto, nació con el

don de juntar deseo y maleficio, pasión y suciedad, eros y tánatos, las dos caras esenciales del ser del hombre. La metáfora del escarabajo como maestro del hablante lírico y la del estiércol como equivalente del oficio poético resulta, por ello, esencial. Tradicionalmente, se ha visto a la poesía como una labor que consiste en crear “belleza” y “armonía” a través de las palabras (de allí que se hable, por ejemplo, de “las bellas letras”). En el universo representado de “El oficio el deseo el maleficio”, la imagen reveladora (y rebelde) propuesta por el yo transgrede por completo esta concepción. La poesía, como se sugiere en el propio título del texto, lejos de ser un don, puede ser un maleficio para quien lo practica, un oficio que, deseado o no, resulta irrenunciable, como el tipo de alimento que un escarabajo está destinado a consumir de por vida.

La tercera y última parte del texto ubica al creador frente a su oficio, que prosigue (como una maldición perpetua) incluso en días destinados al descanso. Es domingo, recordemos, y el yo “remienda” (es decir, compone con palabras cotidianas) su poema. Lo esencial y lo profano vienen juntos, y la poesía los refleja a ambos por igual. Solo de esta forma el creador sabe que es posible dar con la palabra exacta, esa que logre juntar agua y tierra, elementos arcanos y profundamente simbólicos en el universo representado de este texto. El deseo y el maleficio son, desde el punto de vista del hablante lírico, esenciales para el oficio de la poesía. De ellos nace el “barro fresco”, la palabra que revela y rebela al yo, que lo muestra en toda su (desnuda) condición humana.

Referencias bibliográficas

- ARDUINI, S. (2000). *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*. Murcia: Universidad de Murcia.
- CEBRECOS, F. (1995). ‘Qué puede uno en el límite conceder’. Una aproximación provisional a la poesía de Carlos López Degregori. *Humanitas. Revista de la Facultad de Psicología*, 33, 17-75.

- FERNÁNDEZ COZMAN, C. (2009). 2da. edición. *Rodolfo Hinostroza & la poesía de los años '60*. Lima: Universidad de Ciencias y Humanidades.
- FRIEDRICH, H. (1974). *La estructura de la lírica moderna*. Barcelona: Seix Barral.
- LÓPEZ DEGREGORI, C. (2018). *Lejos de todas partes (1978-2018)*. Lima: Universidad de Lima.
- O'HARA, E. (1994). Empeño en lo translúcido: la poética de C. L. D. En: López Degregori, C. *Lejos de todas partes* (pp. 9-34). Lima: Universidad de Lima.
- VEGA JÁCOME, S. (2015). *Del agua a la espesura del bosque. La poesía de Carlos López Degregori*. Lima: Dedo Crítico.

**NEGOCIANDO EL SABER LETRADO: RETÓRICAS DE LA ASIMILACIÓN
EN LA EDUCACIÓN RURAL
EN EL PERÚ EN LOS AÑOS 60¹**

**NEGOTIATING LITERATE KNOWLEDGE: RHETORICS OF
ASSIMILATION IN RURAL EDUCATION
IN PERU IN THE 60S**

Luis Eduardo Lino Salvador
Universidad Antonio Ruiz de Montoya
linosalvador@yahoo.es

<https://orcid.org/0000-0002-6415-5744>

DOI:10.36286/mrlad.v2i4.46

Fecha de recepción: 20.12.19/ Fecha de aceptación: 22.01.20

RESUMEN

La política indigenista de educación en el Perú de la segunda mitad del siglo XX delegó a los maestros la tarea de asimilar a la población campesina quechuahablante dentro de los cánones de la llamada "cultura moderna". Para ello los maestros debían efectuar una doble negociación al momento de desempeñar sus funciones en las aulas: por un lado, estos requerían construir su autoridad como representantes y transmisores de la cultura letrada oficial frente a las comunidades andinas; por otro, era necesario persuadir a las autoridades del sector de la pertinencia de sus métodos en la consecución de los objetivos establecidos por la política educativa. El estudio de la metodología y de los discursos subyacentes en la enseñanza de la lectura y escritura permite arrojar luz sobre esta dinámica. Esta investigación propone un análisis retórico de estos discursos, centrándose en las propuestas de enseñanza de lectoescritura a través géneros literarios y de técnicas de composición escrita expuestas en las tesis de las maestras de la Escuela Normal Nuestra Señora de Lourdes de Ayacucho en los años 60. Se identificará las

¹ Este trabajo forma parte del panel "De la imaginación literaria a las políticas de Estado: trayectorias del indigenismo y construcciones de la indianidad en el Perú del siglo XX" del Congreso *América Ladina. Vinculando mundos y saberes, tejiendo esperanzas* organizado por Latin American Studies Association (LASA), Guadalajara, México, mayo 2020.

estrategias discursivas empleadas para negociar la distancia entre los actores de la enseñanza y de qué manera se regulaba la identidad y la diferencia entre los mismos. Asimismo, se podrá reconocer las estrategias argumentativas y razonamientos elaborados por los maestros para persuadir acerca de la operatividad de sus propuestas educativas. Este análisis contribuirá a esclarecer cómo las directivas educativas eran interpretadas, adaptadas y transmitidas por los maestros rurales a fin de que puedan ser validadas en función de las aspiraciones de las poblaciones campesinas.

PALABRAS CLAVE: Retórica, educación rural, Perú, Andes.

ABSTRACT

Indigenist education policy in Peru in the second half of the 20th century delegated to teachers the task of assimilating the Quechua-speaking peasant population into the canons of the so-called "modern culture." For this, the teachers had to carry out a double negotiation at the time of performing their functions in the classrooms: on the one hand, they required to build their authority as representatives and transmitters of the official literate culture vis-à-vis the Andean communities; on the other, it was necessary to persuade the authorities of the sector of the relevance of their methods in achieving the objectives established by the educational policy. The study of the methodology and the underlying discourses in the teaching of reading and writing allows to shed light on this dynamic. This research proposes a rhetorical analysis of these discourses, focusing on literacy teaching proposals through literary genres and written composition techniques exposed in the theses of the teachers of the Normal School Our Lady of Lourdes de Ayacucho in the 60s. The discursive strategies used to negotiate the distance between the teaching actors and how the identity and the difference between them were regulated will be identified. Likewise, it will be possible to recognize the argumentative strategies and reasoning elaborated by the teachers to persuade about the operability of their educational proposals. This analysis will help to clarify how the educational directives were interpreted, adapted and transmitted by the rural teachers so that they can be validated according to the aspirations of the peasant populations.

KEYWORDS: Rhetoric, rural education, Peru, Andes.

Introducción

¿Qué significa negociar la distancia? Tres casos pueden ayudar a comprender, inicialmente, en qué consiste este proceso: a) luego de una conversación, dos personas descubren que tiene muchos puntos en común y, por lo tanto, deciden iniciar una amistad basada, sin duda, en esa afinidad; b) otras dos personas, tras un diálogo, reconocen que sus puntos de vista son distintos, incluso, irreconciliables, por tanto, no desean mantener contacto alguno en el futuro; c) otras dos personas más, luego de escucharse, identifican afinidades y/o diferencias, pero deciden no iniciar mayor vínculo más allá de esa interacción. En los tres casos presentados, los participantes, después de haber expuesto sus respectivas visiones del mundo, han negociado implícitamente su distancia. Vale decir, en el primer caso, la distancia que inicialmente los separaba se ha reducido de forma consciente y deliberada. Ambos han decidido en función ya sea de valores, creencias, costumbres compartidas, acercarse o aproximarse mucho más. En el segundo caso, por el contrario, la distancia entre los sujetos se mantiene e incluso se acrecienta; puesto que no comparten puntos de común acuerdo e implícitamente desean estar lo más alejados posibles. En el último caso, la distancia que separaba a los sujetos ni disminuye ni se acrecienta, simplemente se mantiene pues sus interlocutores así lo deciden.

Estos tres casos comparten los siguientes puntos: la interacción entre sus participantes, la exposición y/o argumentación de sus puntos de vista, la identificación de determinados lugares comunes, identidades/diferencias, y la toma de posición final resultante de la interacción. Estos puntos son los que se engranan para el desarrollo de la negociación de la distancia. Así, Michel Mayer señala que “*negociar la distancia*: es, para los individuos —y, por tanto, para el *ethos* y el *pathos*—, el hecho de tratar su diferencia respecto de una cuestión que los enlaza, vínculo que puede ir de la complicidad al enfrentamiento” (2013, p. 28). Es tal cual, como se puede reconocer, un procedimiento retórico. Así, en la dinámica del *ethos* y del *pathos* también se articula el *logos* como el componente en el cual se verbaliza (sea de forma oral o escrita) el motivo, la razón, los argumentos o la “cuestión” entre dichos individuos. Sin embargo, estos individuos incluso van más allá de representar a una persona natural, pues también

representan a diversos grupos sociales, étnicos, políticos, institucionales, etc. Los cuales también plantean cuestiones a negociar y que, por tanto, luego de la interacción reducen o remarcan sus distancias. Sin embargo, en el proceso de negociar la distancia no necesariamente participan individuos que poseen las mismas condiciones, es decir, entre ellos pueden existir relaciones jerárquicas, de dominio, de control, sobre el otro. Estas realidades conllevan al individuo o a los grupos subordinados que representan a establecer estrategias de resistencia o de asimilación en función de cómo se perciba el discurso retórico del otro dominante². En todo este complejo proceso, el acto de negociar la distancia es, a la vez, reconocer una identidad y, por extensión, reconocerse como diferente del otro. El resultado de la interacción consistirá en la aceptación o el rechazo de la identidad/diferencia de ese otro. Asimismo, en esa negociación de la distancia también está presente el reconocimiento del cuerpo del sujeto, es decir, de la existencia de una corporalidad física que, evidentemente, ocupa un lugar, un espacio y que en la negociación de la distancia se lo integra o se lo segrega.

Este proceso, a todas luces complejo, de negociar la distancia entre individuos, instituciones o representantes de comunidades me permite repensar el caso de la política indigenista de educación en el Perú especialmente en la segunda mitad del siglo XX. Es decir, qué buscaba ofrecer el Estado peruano a las comunidades campesinas en el terreno de la educación. Aquello que se les ofrecía era iniciar un proceso creciente de alfabetización en lengua castellana, hecho que significaba su ingreso a la cultura letrada, a la denominada “cultura moderna”. Ello tenía el efecto de elevar el estatus social y cultural de las comunidades campesinas; pues incluso estas reconocían que acceder a la lectura y escritura podía garantizar el acceso a mejores condiciones sociales y laborales. El meollo radica en que dichas comunidades son en su mayoría quechuahablantes y al basar la propuesta del Estado en una educación castellanizadora se deberá generar un proceso de asimilación lingüística-cultural. Así, se necesita a un actor que pueda ejecutar este proceso y que a la vez se perciba como un sujeto competente para realizarlo. El maestro fue la figura en la cual se delegó dicha función. En ese contexto, el maestro debió efectuar, considero, una doble negociación de la distancia para poder

² Evidentemente en contextos democráticos reales la posibilidad del diálogo entre grupos diferentes es mucho más factible que en escenarios dictatoriales en los cuales la imposición prima. En estos últimos, desarrollar la negociación de la distancia tiene escasas posibilidades. Sin embargo, en función de la cuestión que los atañe puede darse el acercamiento o alejamiento de la distancia.

desempeñar sus funciones en las aulas. La primera de ella consistía en construir su autoridad como representante y transmisor de la cultura oficial letrada ante las comunidades campesinas. Vale decir, necesitaba edificar un *ethos* virtuoso que le permitiera proyectar valor de servicio a la comunidad, compromiso con su desarrollo y perseguir como fin el logro del bien común. El maestro necesitaba erigir la figura de un sujeto modélico, ejemplar, de una autoridad al servicio de los demás. Con todo ello lograría acortar la distancia entre él y la comunidad; así, podría desarrollar su trabajo con la aceptación de dicha comunidad.

La segunda negociación apuntaba a las autoridades del sector, a la institución. En otros términos, tenía que demostrar, por extensión persuadir, de su capacidad, competencia y pertinencia de los métodos que utilizaría en la consecución de los objetivos establecidos por la política educativa. Por tanto, también existe la necesidad de construir un *ethos* que no solo proyecte valor como servicio a la comunidad, sino que incluso abarque fines vinculados con el desarrollo de la patria y de la dimensión espiritual del pueblo. Además, a ello se suma la construcción de un discurso, de un *logos*, en el cual se argumente y demuestre su capacidad y competencia. Ese *logos* lo identificamos en el estudio de las tesis presentadas por cuatro maestras de la entonces Escuela Normal de Mujeres Nuestra Señora de Lourdes de Ayacucho en los años 60³. Este será el corpus a partir del cual se procederá a analizar desde el enfoque de la retórica problematológica en cuanto negociación de la distancia propuesta por Michel Meyer (2013).

Este trabajo para lograr su propósito se centra en el estudio de las propuestas de enseñanza de lectoescritura a través de la literatura, especialmente de la literatura infantil; así como también de la apropiación de técnicas de composición y redacción. Se identificará, además, las estrategias discursivas empleadas para negociar la distancia entre los actores de la enseñanza y de qué manera se regulaba la identidad y la diferencia entre ellos. Asimismo, se podrá reconocer las estrategias argumentativas y razonamientos elaborados por las maestras para persuadir acerca de la operatividad de sus propuestas educativas. Este análisis contribuirá a esclarecer cómo las directivas

³ Actualmente se mantiene en plena vigencia, pero con el siguiente nombre: Instituto de Educación Superior Pedagógico Público “Nuestra Señora de Lourdes”. Es uno de los institutos de formación de educadores más importantes en Ayacucho.

educativas eran interpretadas, adaptadas y transmitidas por los maestros rurales a fin de que puedan ser validadas en función de las aspiraciones de las poblaciones campesinas.

1. La figura de la maestra normalista

Como en toda colectividad, la figura del maestro adquiere un papel de relieve y en sí mismo genera un implícito respeto por parte de la mencionada colectividad. En el contexto de la política educativa de la década del sesenta en el Perú, la figura del profesor normalista resulta ser medular; puesto que es pieza clave para el desarrollo del proyecto de modernización emprendida por el Estado, así como también del ingreso a la “cultura letrada” por parte de las comunidades campesinas. El maestro normalista era también la sinécdoque del Estado peruano, su representante, en la lucha contra el analfabetismo y demás políticas relacionadas con la educación concebida esta última como el medio para salir del subdesarrollo. Así, entonces, dicho maestro se investía de una doble autoridad —que previamente debía negociar y validar— en tanto agente del Estado y como poseedor de un conjunto de saberes como, por ejemplo, el más importante, enseñar a leer y a escribir.

En la dirección anterior, el *ethos* del maestro normalista o, para ser más exacto, de la maestra normalista,⁴ se construye a partir de su imagen proyectiva de servicio tanto hacia la comunidad a la que se va a instruir, educar, como de su servicio a los intereses de la “patria”. Así, en este apartado, resulta importante revisar cómo se configura dicho *ethos* a partir de los tipos de argumentos utilizados y de sus *topoi* o lugares comunes. Ello sobre la revisión de cuatro tesis presentadas a la, por aquel entonces, Escuela Normal de Mujeres Nuestra Señora de Lourdes:

- a) *El aprendizaje de la escritura y la lectura en las clases de transición* (1961) de Doris Camila Moscoso Urquiza.
- b) *Literatura infantil en la escuela primaria* (1962) de Gloria Socorro Jeri Pantoja.

⁴ Las cuatro tesis a las que hemos podido tener acceso han sido sustentadas por una aspirante a maestra normalista. Es preciso señalar que en la década de los sesentas el Instituto estaba destinado a la formación exclusiva de mujeres que obtuvieran el título de maestras normalistas. Recién en el año de 1970 se convierte en una institución mixta. Es relevante que, al menos en esta institución, el rol de formación o educación estuviera asignado a las mujeres. No se profundizará en este aspecto, pues escapa de los límites de este trabajo. Sirva también anotar que evidentemente, cada una de ellas logró ser reconocida como tal. Prueba de ello es la existencia de sus trabajos de investigación en los repositorios del instituto ya mencionado.

- c) *La literatura infantil y la educación* (1963) de Teresa Altamirano de Vivanco.
- d) *Enseñanza de la composición y redacción en la escuela primaria* (1968) de Zonia Ivar López Valencia⁵.

De estos documentos, me centro específicamente para este apartado en el plan general de las tesis, en sus respectivas introducciones y en las sugerencias que se brindan en ellas; puesto que, en esas secciones, sobre todo en estas dos últimas, es posible deducir e identificar sus *ethos* proyectivos⁶.

Si se revisa el esquema general de las cuatro tesis, entonces, se identifican las siguientes partes claramente delimitadas: Plan general de la tesis, Introducción, tres capítulos, Sugerencias, Conclusiones y Bibliografía. La primera de ellas consiste en un índice específico de todo el trabajo. Evidentemente, brinda el panorama de lo que encontraremos en cada capítulo y sección. Así, el Plan general ofrece el esqueleto base de la argumentación de la tesis. Todas estas comparten siempre la presentación de los fundamentos teóricos y metodológicos a utilizar; también dentro de sus limitaciones ofrecen ideas próximas a lo que constituiría un estado de la cuestión y, finalmente, la operativización, análisis o puesta en práctica de sus propuestas pedagógicas. Esto, sin duda, revela en sí mismo el cumplimiento de lo mínimo requerido para una tesis y con ello muestran también su compromiso con el rigor, objetividad, que toda ejecución de este tipo de trabajo demanda. Que se siga con lo mínimo requerido indica además la aceptación de un conjunto de reglas con las cuales instalarse en un circuito académico profesional, es asumir las reglas de una autoridad institucional para, a la vez, convertirse en una autoridad que la representa (obtener el título de normalista). Se negocia inicialmente la distancia aceptando dialogar con la asimilación del “metalenguaje” que exige la institucionalidad. A partir de ello, el *ethos* de la candidata a maestra normalista ya ha iniciado los primeros pasos para reducir la distancia y para ingresar al espacio de la institución.

⁵ Por razones prácticas, referiremos a cada tesis por los apellidos de sus autoras y no por las siglas de los títulos de las tesis para evitar confusiones innecesarias.

⁶ Se opta por la sección de las “Sugerencias” y no por las conclusiones, principalmente porque en la primera se podrá inferir u observar directamente la toma de posición de las maestras. Hecho que resulta más acorde al interés de este trabajo.

La “Introducción” de la tesis de Moscoso Urquizo es una de las más sugerentes. Allí se afirma de manera categórica lo fundamental de aprender a leer y a escribir. Esto, sin duda, es apropiarse de un *topoi* que abarca lo valioso. Es decir, en la sociedad peruana de la época, incluso de todas las épocas y no solo la peruana, resulta altamente estimable considerar el acceso al aprendizaje de la lectura y la escritura. Este es un lugar común entendido como un común acuerdo implícito que propicia acercar la distancia no solo con la institución, sino también con las comunidades campesinas⁷. Este *topoi*, a la vez, se convierte en un valor base para el *ethos* del maestro pues revela una conciencia y compromiso hacia los dos grupos con los cuales se desea reducir la distancia. Moscoso Urquizo, además, señala sin ambages que aprender a leer y escribir “constituye la puerta de la cultura y la educación” (1961, s/p). Esta metáfora del aprendizaje de la lectoescritura como puerta para ingresar a un universo mayor lleva implícita la idea del acceso o ingreso a otros espacios sociales, culturales y económicos. La metáfora de la puerta es también una forma de comunicar la posibilidad de ascender, crecer, de dejar su condición por una mejor. Incluso, Moscoso va más allá al indicar que la lectoescritura es el instrumento fundamental para la vida humana que incluso hasta llega a definirla como tal. Con ello, conduce el *topoi* del aprendizaje de la lectura y escritura del terreno de lo valioso hacia un terreno ontológico en el cual es capaz de definir el estatus de humanidad del individuo. Así, potencia la urgencia y la imperiosa necesidad de desarrollar los procesos de adquisición de la lectoescritura, ya que es capaz de otorgar la facultad humana propiamente dicha a quien la maneje. Al llevar a un grado superlativo la importancia de aprender a leer y escribir está reduciendo la distancia tanto con los grupos de poder como con las comunidades campesinas, pues en el terreno del común acuerdo no hay espacio para las objeciones y menos para cuestionar el poder del acceso a la lectura y escritura. En su “Introducción”, Moscoso también hace un llamado tácito a todos los docentes para que asuman el compromiso de la eficaz enseñanza de la lectoescritura; así como también, la toma de conciencia sobre la importante labor que desempeñan. Así, no solo se busca ofrecer la imagen de la responsabilidad asumida, sino también proyectarse como una figura o pieza fundamental de ese proceso. Por extensión, ser percibidos como sujetos altamente valiosos y que poseen autoridad. Y si

⁷ Si bien es cierto que las comunidades campesinas no necesariamente tendrán acceso a la tesis de Moscoso, sin embargo, en su ideario consideran que aprender a leer y escribir es de suma importancia.

se desea ser aceptada como una autoridad, entonces, en la sección de las “Sugerencias”, Moscoso Urquiza brinda pautas y recomendaciones dirigidas a los docentes e implícitamente comunica a la institucionalidad su competencia en la materia. Así, entre las sugerencias más resaltantes que plantea destacan las referidas al educando, a los padres y a los maestros. Es decir, revela su interés por todos los actores que participan en el proceso de adquisición de la lectoescritura. La que atañe al educando versa sobre su edad, este debe contar mínimamente con seis años, edad que considera propicia para iniciar dicho aprendizaje. Las sugerencias que dirige a los padres se centran en primer lugar en la necesidad de una saludable alimentación, pues es un factor determinante en el aprendizaje del niño; en segundo lugar, precisa la necesidad de convencer a los padres de que envíen a sus hijos a la escuela, especialmente, en la etapa denominada como Transición. Ya que los padres consideran que tal etapa es una pérdida de tiempo, puesto que no ven que sus hijos aprendan a leer y escribir allí. Moscoso Urquiza señala la importancia de persuadirlos y hacerles comprender que esa etapa es fundamental en la adquisición de la lectoescritura; dado que es la etapa de preparación y acondicionamiento del niño para su futuro aprendizaje. Las sugerencias destinadas a los maestros abordan la necesidad de trabajar con un máximo de treinta niños por aula, también señala que el requisito fundamental es que los maestros dominen el método elegido para la enseñanza de la lectoescritura y, finalmente, la imperiosa necesidad de no descuidar la evaluación continua e integral que permita medir el progreso del aprendizaje del niño.

Sus sugerencias, entonces, abordan el proceso en su completa, y compleja, dimensión. Así busca demostrar su dominio y conocimiento —proyectar su figura de sujeto competente, de autoridad— de la realidad a la que se va a enfrentar en su labor de formadora. Con ello, por un lado, se negocia la distancia con la institución con el objetivo de acercarse e inscribirse en ella al evidenciar sus credenciales, mostrarse como un agente competente y evidenciar que se acepta y comparten los mismos intereses. Por otro lado, se negocia la distancia con los padres ya sea de manera directa o a través de los niños recomendando, explicando en el caso de los primeros y enseñando de una forma activa en el caso de los segundos. Esto último resulta importante porque el progreso de sus hijos en la lectoescritura se convertirá en la mejor prueba persuasiva para aceptar al maestro como autoridad y, por extensión, de sus métodos.

Metáfora. Revista de literatura y análisis del discurso, 4, 2020, pp. 1-17.

Doi : 10.36286

En la “Introducción” de su tesis, Jeri Pantoja detecta una problemática que ella valora como una “dolorosa realidad” (1962, p. 3). Es decir, que la niñez ayacuchana adolece de lo que denomina “calor espiritual”. Metáfora que puede entenderse como la ausencia de la sensibilidad o, acaso, de una cultura humanista capaz de valorar o estimar a sus pares y a los productos artísticos. Ello cobra fuerza al señalar que su principal propósito consiste en “conocer los factores psicológicos, morales y estéticos de la literatura infantil, sus influencias positivas y negativas en la formación de la personalidad del niño, así como la necesidad de con [sic] Bibliotecas Infantiles apropiadas” (Jeri, 1962, p. 3). Vale decir, a través del estudio de la literatura infantil y del conocimiento de tales factores se le puede asignar la función de contribuir al “cultivo” del “calor espiritual” o al desarrollo de la personalidad del niño. Pero esta función deberá ser monitoreada por el maestro, pues, tal como se puede observar, existe el riesgo de un efecto negativo de la literatura infantil en el niño. Ello, sin duda, a todas luces, en su razonamiento, se debe evitar. Así, una de las funciones del maestro será convertirse en el filtro que posibilite seleccionar la adecuada literatura infantil que deberán consumir los niños. Partir de esta preocupación por el desarrollo de la sensibilidad humana y artística del niño es un *topoi* clave que plantea como punto de común acuerdo el interés por su crecimiento o progreso cultural. Con este *topoi* su *ethos* se muestra orientado al servicio de los otros, proyecta una preocupación noble, digna, de alta estima y, por lo tanto, se convierte en un reductor de la distancia tanto para comunidad a la que se desea educar como para la institución a la que se desea pertenecer y representar. Más aún con relación de esta última porque en su “Introducción” Jeri Pantoja finaliza señalando que: “Ese sencillo aporte es el resultado de la inquietud que han sabido sembrar en mí, mis buenas maestras, para trabajar en bien de la formación de la niñez, y por ende para colaborar en el engrandecimiento de la PATRIA” (1962, p. 4). Así, su propósito tanto en su tesis como en su futuro rol de maestra normalista se persigue como fin último estar al servicio del país, velar por los intereses de la patria. Demostrar que está comprometida con el proyecto de desarrollo educativo del Perú y que se desea contribuir en ello. Proyecta, insisto, un *ethos* de servicio con fines nobles y elevados; características de una autoridad modélica, ejemplar, y, por tanto, digna de imitar y aceptar como parte de la institucionalidad.

Metáfora. Revista de literatura y análisis del discurso, 4, 2020, pp. 1-17.

Doi : 10.36286

Las “Sugerencias” de Jeri Pantoja se dirigen, como autoridad, hacia los maestros y los padres. Sobre los primeros, señala la necesidad de utilizar los cuentos infantiles que permitirán estimular y desarrollar condiciones éticas y estéticas en los niños. Recomienda al maestro emplear dramatizaciones, teatro de títeres, para estimular la sensibilidad del niño, también para explicar temas complejos de otras asignaturas y, por supuesto, para potenciar el léxico de los niños. En el caso de los padres, considera fundamental establecer un diálogo constante con ellos con el objetivo de unir esfuerzos para evitar una lectura perniciosa entre los niños, que los alejen de su aprestamiento espiritual. Esta necesidad del vínculo con los padres evidencia, sin duda, el compromiso con la formación de los niños, pero a la vez, implícitamente se configura su imagen como autoridad que vela, protege a los hijos de la comunidad, y, por extensión, cumple con su compromiso principal: el engrandecimiento de la patria.

La “Introducción” de la tesis de Altamirano Vivanco ofrece, también, su preocupación por “el estudio de los problemas de nuestra realidad nacional, y particularmente en lo que concierne a la realidad educativa” (1963, p. I). En esta dirección, su trabajo, tal cual lo señala, tiene “el sincero propósito de contribuir a la solución de uno de los problemas complejos, como es la formación de la conciencia personal, responsabilidad del educando, problema nada nuevo, ya que él surgió desde el inicio de la vida peruana” (Altamirano, 1963, p. I). Centrarse en las problemáticas de la realidad educativa nacional y proponer posibles soluciones, una vez más, genera la construcción de ese *ethos* que se dirige al compromiso y al servicio del país. Sin duda, se trata de ofrecer su colaboración para lograr el bienestar general centrando lo esfuerzos en quien, evidentemente, representa a la futura ciudadanía. Es decir, Altamirano desea brindar respuestas que se encaminen a la adecuada formación, según sus palabras, de la “conciencia personal” y “responsabilidad del educando”. Ya que implícitamente observa que tal formación se encuentra en crisis y que tal situación se encuentra desde los orígenes “de la vida peruana”. Se trata, también, de asumir una imagen de autoridad al servicio de los demás, pues al detectar un problema que no se ha podido resolver, entonces, su conocimiento se orienta a la resolución de tal problemática.

Al igual que en el caso de Jeri Pantoja, Altamirano considera que la literatura infantil es el vehículo para lograr formar esa conciencia nacional y el sentido de

responsabilidad. Así, en sus “Sugerencias”, de manera similar que Jeri Pantoja, señala que dicha literatura debe estar filtrada por el maestro, es decir, no cualquier texto literario debe ser entregado al niño para su lectura; pues de no existir tal control el resultado puede ser negativo. Su inquietud es válida, porque su misión es ofrecer soluciones y no agravar la situación. Para Altamirano, los cuentos permiten que el niño desarrolle condiciones éticas y estéticas, punto medular que resolvería la dificultad de la “responsabilidad del educando”. Por tanto, desde su posición de asumirse tácitamente como una autoridad es capaz de dirigirse a los maestros y a la institucionalidad con las alternativas de mejoras en la formación de los niños. Sin embargo, también es consciente de que en tal proceso la función de los padres es vital. Ello a través de la intervención del Estado mismo al cual invoca la urgencia de que se “eleve el nivel de cultura de los pueblos, [y de los] padres” (Altamirano, 1963, p. 68)⁸, pues su grado de formación influye en “el aprendizaje y educación del alumno” (Altamirano, 1963, p. 68). Así, el maestro deberá intervenir con los distintos actores del proceso formativo. En tal sentido que negocie su distancia es vital y que se proyecte como una autoridad que busca el bien común le ayudan a que su labor sea más asequible. Al igual que en las tesis anteriores, el *topoi* del servicio a la comunidad y del trabajar por mejorar o contribuir por el desarrollo del Perú son los puntos de común acuerdo.

Si las dos tesis anteriores buscaban el cultivo del espíritu y de los valores en los educandos, la tesis de López Valencia no es la excepción. Sin embargo, construye una importante diferencia: apunta a la enseñanza de la composición y de la redacción como pilares claves para el desenvolvimiento del niño más allá de la escuela e incluso en una esfera real y práctica. Vale decir, su propósito es enseñar a los niños de primaria la técnica de la composición y redacción que los conduzca a la elaboración de un producto determinado, es decir, la carta; a la cual considera “una composición de utilidad práctica y de uso universal, como tal los alumnos deben salir de la escuela sabiendo redactar y componer” (López, 1968, p. 4). Así, la carta es una herramienta de suma utilidad en la esfera cotidiana, pero su enseñanza y especialmente la composición y redacción en general, según López Valencia, no ocupan el lugar que realmente merecen en la

⁸ El añadido es de mi autoría.

enseñanza escolar. Por ello, su propósito es destacar la importancia de ambas actividades en la formación del alumno de primaria.

Al colocar en un primer plano la enseñanza de la carta, se está poniendo de relieve una formación de corte práctico y utilitario. Para ser más preciso, destacar la importancia de componer y redactar, conducente a la creación de un producto concreto, es trascender el ámbito de las enseñanzas de la escuela hacia su puesta en práctica en situaciones reales. A partir de ello, la figura de la maestra normalista se convierte en la mediadora para la adquisición de un saber práctico, de un saber altamente útil. Así, actualiza el *topoi* de la adquisición de un saber práctico e inmediato, este nuevo punto de común acuerdo es, sin duda, inobjetable, pues cristaliza la aplicación de las enseñanzas de la escuela más allá de sus paredes. Con ello, negociar la distancia en uno y otro lado (institucional y de la comunidad) se hace más asequible, pues cumple con otro punto de común acuerdo: la escuela como un lugar de aprendizajes para la vida práctica. En la tesis de López Valencia se configura en *ethos* del maestro normalista como una autoridad que enseña para la vida⁹.

Para finalizar este apartado, resulta válido plantearse las siguientes preguntas: ¿los padres de las comunidades campesinas tenían conciencia de esa idea de desarrollo de la patria, que las maestras normalistas argumentan en sus tesis? ¿Cómo percibían el fenómeno del aprendizaje de la lectoescritura de sus hijos? Es decir, ¿cuál es el efecto o el *pathos* producido? Sin duda, más que conocer de aquellos proyectos de desarrollo y mejora del estado, a los padres que conforman las comunidades campesinas les interesa que sus hijos sí aprendan a leer y a escribir; principalmente porque, siguiendo lo que planteaba Moscoso Urquiza, este les abrirá diversas oportunidades sociales y mejoras laborales. En esa línea, componer y redactar una carta, según López Valencia, les permitirá un mayor acceso a interactuar o dialogar formalmente con sus instituciones sociales y políticas. Así, las comunidades campesinas ven la importancia de saber leer y escribir, y a la carta en tanto herramienta, como una cuestión práctica de ascenso cultural y, por tanto, social. Todo ello, y si seguimos a Marisol De la Cadena (2004), es una forma de logro personal que los distingue del resto de los miembros de su comunidad, pues acceder a una mayor formación educativa se convierte en un

⁹ No se revisan las “Sugerencias” de la tesis de López Valencia, pues estas no están presentes en su trabajo.

diferenciador social e incluso racial. Vale decir, acceder a la educación implica abandonar la condición de indio, palabra cargada de un sentido peyorativo y de un valor (auto)percibido como discriminatorio y miserable hacia la condición de mestizo; el cual proyecta un progreso en los niveles educativo, económico que incluso actualizando costumbres andinas no se percibe como indio (De la Cadena, 2004).

Las cuatro tesis diseñan el siguiente *ethos*: proyectan la figura de una autoridad portadora de un saber al servicio de los demás, de los intereses de la patria, con plena conciencia de la necesidad de desarrollar la nación y poseedor de una fuerte moral, ética y sanas o buenas costumbres. Así, la maestra normalista se constituye como una figura modélica, ejemplar y digna de imitar.

2. Las estrategias de la maestra normalista

En el cuerpo de las tesis, las maestras normalistas ofrecen un conjunto de estrategias o argumentos que validen sus propuestas de metodologías o sus aportes. Estos argumentos recurren también a la actualización de diversos *topoi* que se han identificado en el aparatado anterior. Así, a partir de ellos, en este punto se van a reconstruir tres argumentos transversales a las tesis revisadas que en conjunto constituyen las razones por las cuales negociar la distancia tiene por finalidad asimilarse a la institucionalidad y asimilar a las comunidades convenciéndolas de participar de los modelos de enseñanza exponiéndoles los beneficios que tal asimilación acarrea.

El primer argumento propone: es importante aprender a leer y escribir porque permite el acceso a la cultura y a los diferentes niveles educativos. Así, se defiende la necesidad de adquirir la lectoescritura, pues se convierte en el medio para un adecuado desempeño en los diferentes niveles educativos (Moscoso Urquiza, López Valencia), y se analizan, observan y proponen metodologías para lograr un eficaz aprendizaje (Moscoso Urquiza, Jeri Pantoja, Altamirano Vivanco). Además, un punto capital es el acceso a la cultura en tanto crecimiento espiritual o desarrollo estético del niño; así, se sostiene que aprender a leer y escribir posibilitará sacar de la “oscuridad de la ignorancia” al niño (Moscoso Urquiza, 1961, p. 3), así como también le permitirá adquirir cada vez nuevos y mejores conocimientos. La importancia que se le otorga al desarrollo espiritual a través de la lectura posee un asidero en instalar la literatura infantil en las escuelas (Jeri Pantoja, Altamirano Vivanco), ya que por medio de ella es

posible potenciar la sensibilidad y la imaginación de los niños, a ello se suma que dicha literatura logra “fomentar y estimular los sentimientos estéticos” (Jeri Pantoja, 1962, p. 27). Por lo tanto, subyace también el desarrollar un sentido humanista en los niños. Como síntesis, este primer argumento planteado actualiza también puntos de común acuerdo, es decir, el aprendizaje de la lectoescritura es *única, valiosa y necesaria*.

El segundo argumento propone: una adecuada selección de lecturas y especialmente de la literatura infantil contribuyen a la formación de valores y a la ética del niño. A partir de ello, se defiende que el aprendizaje de la lectura permite enriquecer su universo moral (Moscoso Urquiza); así como también, unida a una pertinente selección de textos infantiles, fomenta en el niño valores como la caridad, la ayuda mutua y el bienestar social (Jeri Pantoja, Altamirano Vivanco). Es más, incluso estimula y desarrolla en ellos el sentimiento de patriotismo y nacionalidad (Jeri Pantoja). En estas últimas ideas, la labor del maestro como un filtro para la selección de una “adecuada literatura” es fundamental, pues a partir de su criterio dependerá la formación de todos estos valores y del nivel ético de los niños. Así, implícitamente se propone un perfil de maestro que posea determinados requisitos para ser el formador de tales valores. Entre ellos se infiere un compromiso de servicio a la comunidad, al país, un elevado nivel ético, moral, y también un componente religioso católico (Jeri Pantoja). Por extensión, los textos infantiles seleccionados tendrán que circunscribirse a esos requisitos que conforman el ideario del maestro. Qué especies literarias se prefieren para lograr tal propósito: especialmente las fábulas y los cuentos; ya que se considera que éstas encierran una enseñanza o moraleja comprensible para los niños con la intervención del maestro.

Si se conecta este argumento con el anterior, se sigue promoviendo el desarrollo de un sentido humanista en los niños, aunado a la formación de sus valores y de su dimensión ética. Este segundo argumento actualiza otros puntos de común acuerdo como, por ejemplo, *la búsqueda del bien común, el servicio a los demás y civismo-patriotismo*.

El tercer argumento propone: el aprendizaje de leer y escribir llevados al nivel de la composición y redacción le permite al alumno desenvolverse de una forma más efectiva en la esfera práctica cotidiana e incluso a niveles institucionales. La base, sin duda, radica en el eficaz aprendizaje de la lectoescritura en su plano oral y escrito. Se

enfatisa incluso en la correcta pronunciación de las palabras, el aumento del vocabulario, el mejoramiento del lenguaje, la pertinente expresión en el hablar (Moscoso Urquizo, Jeri Pantoja, Altamirano Vivanco); pero se observa como dificultad que muchos de los niños son quechuahablantes (Moscoso Urquizo). Situación que es asociada con la pobreza creando la percepción de que el aprendizaje del castellano es medular, útil, para la interacción práctica con el mundo. Por ello, si el aprendizaje de leer y escribir en castellano es muy importante, aprender a componer y redactar en esa lengua lo es mucho más. Incluso, si a dicho aprendizaje se le suma la enseñanza de un tipo discursivo socializado e institucionalizado como, por ejemplo, la carta (López Valencia). Así, esta última se muestra versátil y funcional puesto que:

la vida complicada, las relaciones humanas cada vez más amplias y exigentes, la multiplicidad de asuntos, personas y ambiente entre los que se desenvuelve el hombre de nuestros días y la rapidez que impulsa a solucionar lo más pronto posible cualquier problema que se presente, son otros factores que nos obligan a escribir cartas de toda índole y aún con mucha frecuencia (López Valencia, 1968, p. 52).

Entonces, esta necesidad obedece a las nuevas formas de relacionarse con el mundo moderno que en aquella década se exigía, tanto a nivel privado como social. Así, su aprendizaje se torna en uno de los ejes transversales en la educación primaria (el cual debe darse de forma progresiva en cada grado hasta lograr su dominio); dado que es brindarle una de las herramientas más poderosas a los hijos de las comunidades campesinas que incluso les será de utilidad para hacer sus reclamos, defender sus derechos o acceder a diversas posibilidades socioculturales, económicas y políticas. Con ello, el *pathos* de la comunidad percibe que las enseñanzas de la escuela y la función del maestro no se muestran ajenas o desconectadas a su realidad; por el contrario, se inscriben en ella, pasan a formar parte de ella como un aprendizaje que responde a sus necesidades inmediatas. Aquí, entonces es posible que negociar la distancia con la comunidad tiene como resultado el acercamiento, la asimilación.

Desde esta mirada, considero, que el principal punto de común acuerdo que actualiza este argumento es *la integración de un aprendizaje práctico y útil para la vida de las comunidades campesinas en su interacción con la vida práctico social en toda su complejidad.*

A manera de conclusión, entonces, la maestra normalista negocia la distancia con la finalidad de reducirla tanto con la institución a la que quiere pertenecer, por tanto, representar; como con las comunidades campesinas a las que se desea asimilar, incorporar, al sistema educativo en el que aprender a leer y escribir en castellano se torna de casi obligatoriedad. Para reducir la distancia, la maestra normalista actualiza determinados lugares comunes, puntos de común acuerdo y argumentos que demuestren su solvencia, competencia y compromiso hacia la comunidad y el Estado. Se convierte en el pivote que los engrana.

Referencias bibliográficas

ALTAMIRANO VIVANCO, T. (1963). *La literatura infantil y la educación*. (Tesis para optar el título de Normalista). Ayacucho: Escuela Normal de Mujeres Nuestra Señora de Lourdes.

DE LA CADENA, M. (2004). *Indígenas mestizos: raza y cultura en el Cusco*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

JERI PANTOJA, G. (1962). *Literatura infantil en la escuela primaria*. (Tesis para optar el título de Normalista). Ayacucho: Escuela Normal de Mujeres Nuestra Señora de Lourdes.

LÓPEZ VALENCIA, Z. (1968). *Enseñanza de la composición y redacción en la escuela primaria*. (Tesis para optar el título de Profesora de Educación Primaria). Ayacucho: Escuela Normal Superior de Mujeres Nuestra Señora de Lourdes.

MEYER, M. (2013). *Principia Rhetorica. Una teoría general de la argumentación*. Buenos Aires: Amorrortu.

MOSCOSO URQUIZO, D. (1961). *El aprendizaje de la escritura y lectura en las clases de transición*. (Tesis para optar el título de Normalista). Ayacucho: Escuela Normal de Mujeres Nuestra Señora de Lourdes.

**RELACIÓN ESCRITURA–FLUIDOS CORPORALES COMO POSIBILIDAD
DE UNA CONSTRUCCIÓN DE IDENTIDAD FEMENINA EN DOS POEMAS
DE *NOCHES DE ADRENALINA* (1981)**

**RELATION WRITING–BODY FLUIDS AS A POSSIBILITY OF A FEMALE
IDENTITY CONSTRUCTION IN TWO POEMS OF *NOCHES DE
ADRENALINA* (1981)**

Estefany Calderón Muchotrigo
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
estefanycalderon2715@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-0094-7590>
DOI: 10.36286/mrlad.v2i4.47

Fecha de recepción: 26.6.19/ Fecha de aceptación: 28.11.19

RESUMEN

El presente trabajo busca centrarse en el análisis retórico de dos poemas de *Noches de adrenalina* (1981) de Carmen Ollé. En esta ocasión, el objetivo es analizar la relación escritura-fluidos corporales. Se sostiene que ambas son acciones que se generan dentro del cuerpo del sujeto (cabeza–órganos), y que al momento de exteriorizarlas posibilitan una liberación y construcción de la identidad femenina. Para ello tomaremos los aportes de Stefano Arduini y Giovanni Bottirolí con el fin de dar cuenta de las figuras retóricas y la visión de mundo que sostenga nuestro planteamiento inicial.

PALABRAS CLAVE: Carmen Ollé, poeta, escritura, fluidos corporales, identidad.

ABSTRACT

The present work seeks to focus on the rhetorical analysis of two poems of *Noches de adrenalina* (1981) by Carmen Ollé. On this occasion, the objective is to analyze the relationship between writing and body fluids. It is held that both are actions that are generated within the body of the subject (head-organs), and that at the moment of externalizing them, they allow a liberation and construction of the feminine identity. For this we will take the contributions of Stefano Arduini and Giovanni Bottirolí in order to

give an account of the rhetorical figures and the world view that supports our initial approach.

KEYWORDS: Carmen Ollé, poet, writing, body fluids, identity.

Dentro de la tradición poética peruana hay una voz transgresora, cuestionadora y desenfadada que publica en 1981 un poemario titulado *Noches de adrenalina*. Estamos hablando sin duda alguna de Carmen Ollé. La aparición de su obra causó un revuelo por la temática que abordaba y por la forma de relatar esas “cosas sucias” que tanto espasma e incomoda a una sociedad tradicional como la nuestra.

Ella nos habla de temas vinculados al cuerpo femenino y su sentir, a la exploración sexual femenina con el fin de alcanzar una suerte de expiación y a liberación individual. Cuestiona los cánones de belleza y los tabúes impuestos por un orden tradicional tanto privado (familia) como público (sociedad). A través de su quehacer literario nos permite, además, conocer su mundo interior con el fin de exteriorizar todas aquellas sensaciones, sentimientos, deseos y reflexiones que muchas veces quedan en lo interior del sujeto. Ollé no se queda callada y vuelca todo sobre la página en blanco.

Su producción literaria consta de siete libros. El primero fue *Noches de adrenalina* (1981), poemario que marcó, como veremos, un hito en la poesía peruana. Más adelante, publicará *Todo orgullo humea la noche* (1988) que combina tanto textos en verso como en prosa. Además, este sería su último poemario ya que luego solo se dedicará a publicar narrativa. Para 1992, *¿Por qué hacen tanto ruido?*; dos años después, *Las dos caras del deseo*. Ese mismo año también sale a la luz la novela *Pista falsa*. En el 2002 escribe el relato *Una muchacha bajo su paraguas* y finalmente *Retrato de mujer sin familia ante una copa*, que lo publica en el año 2007.

Nuestra hipótesis se basa en analizar la relación escritura-fluidos corporales. El cuerpo será el componente que albergue a ambos. Además, sostenemos que la posibilidad de exteriorizar dichos elementos permite la construcción de una identidad femenina, lo cual generará una suerte de liberación individual en el sujeto en torno a su condición mujer–escritora. Para ello, nos valdremos de un análisis retórico partiendo de

la propuesta de la Retórica General Textual y de los postulados de Giovanni Bottioli y Stefano Arduini. Los poemas que han sido seleccionados para desentrañar nuestra hipótesis son “Hay que huir de los techos...” y “El pensamiento y el flujo...”.

Antes de iniciar con el análisis, es menester contextualizar la obra de Ollé; para ello, nos referiremos a la poesía peruana de los años 80. Del mismo modo se hará una revisión del campo retórico en torno a la obra de la autora (reseñas, estudios, artículos, etc.) con el fin de referir qué se ha dicho en torno a *Noches de adrenalina*. Y, por último, se pasará al análisis de los poemas.

Carmen Ollé y las poetisas de la década del ochenta

A lo largo de nuestra tradición poética el rol de la mujer se ha visto muchas veces minimizado o invisibilizado, y más el de la mujer-escritora. Esto debido a que el papel de la figura femenina siempre ha sido colocado en el ámbito privado, relegándola a actividades como el cuidado del hogar o la maternidad. Tal vez los antecedentes de la figura de la mujer-escritora se remonten a la época colonial en dos representantes. La primera de ellas es Clarinda, con su *Discurso en loor de la poesía*, y la segunda es Amarilis, con su “*Epístola a Belardo*”. Para el siglo XIX primarán las narradoras¹, y será recién en las primeras décadas del siglo XX donde se encuentre la figura de Magda Portal y Dora Raquel Smith. Asimismo, en los años 50 se tendrá la presencia de Blanca Varela. Como hemos notado, el número de poetisas no es vasto y a esto se le suma que en muchas de las antologías² sobre poesía peruana la figura femenina queda olvidada.

Sin embargo, en los años 80 surgirá una diversidad de poetisas peruanas. Se puede sostener que es el periodo de mayor auge de poetisas y voces femeninas, dado que se instaure una nueva tradición poética que tiene sus precedentes con María Emilia

¹ Nos referimos a Clarinda Matto de Turner, Mercedes Cabello de Carbonera, Flora Tristán, Lastenia Larraín de Llona, Margarita Práxedes Muñoz, María Nieves, Teresa Gonzales de Fanning, entre otras.

² Raúl Jurado sostiene que “En la selección de Salazar Bondy, *Mil años de poesía peruana* solo aparece los nombres de Amarilis y Blanca Varela. En la antología de Luis Alberto Ratto, *Poéticas Peruanas del siglo XX* no aparece ninguna mujer. Francisco Carillo en las *100 mejores poesías peruanas contemporáneas* solo incluye a Blanca Varela y Raquel Jodorowsky. Y en la *Antología de la poesía peruana* de Alberto Escobar solo aparecen 4 mujeres, Blanca Varela, Lola Thorne, Cecilia Bustamante y María Emilia Cornejo” (1998, p. 21).

Cornejo. Sus poemas³ se dan a conocer en el primer y único número de la Revista *Eros* en 1973, tras un año de su muerte. Se trata de una poeta que se atreve a explorar y escribir sobre el cuerpo, el erotismo y las relaciones con la pareja de una forma como nunca antes se había visto. El referente principal de esta nueva tradición será sin duda Carmen Ollé cuando publique *Noches de adrenalina* en 1981. Ollé se inscribe antes en la generación del 70 por su filiación con Hora Zero; no obstante, será en los años 80 cuando empezará a publicar. Uno de los problemas que se ha visto es que, de un lado, en las múltiples antologías sobre poesía la figura femenina pase a un segundo plano, y de otro, que se crea que a partir de los años 80 toda la poesía femenina toma como referente la temática erótica con el fin de encasillarla.

Un problema que evidencian tanto Bermúdez (1997) como Huamán (2007) y Westphalen (2016) es que a través de las antologías la crítica literaria sostenga o rotule a la poesía femenina con tópicos vinculados a lo sentimental. Para Bermúdez (1997), un ejemplo claro es la publicación de *La escritura es un acto de amor*. Ante esto, ella sostiene que:

Aun cuando la publicación finalmente reconoce el cuerpo textual producido por las poetas peruanas a lo largo del siglo XX el título de la colección revela el ademan paternalista con que se busca determinar negativamente el espacio de la escritura femenina. Al situar esta producción dentro de la geografía de lo emotivo-sensorial – de lo corporal – fuera de lo intelectual y por tanto de lo racional, el título implícitamente valida el sistema de ordenamiento de la realidad de la cultura occidental donde lo femenino, lo corporal y lo inconsciente han sido reprimidos y excluidos (p. 303).

Por otro lado, Huamán (2007) también nota este encasillamiento de la poesía de los años 80 vinculado solo a la temática de lo erótico o del cuerpo: “al referirse a los escritores varones, pareciera que ellos son acorporales, que no están atados a su corporeidad” (p. 310). De esta forma, se limita el campo literario femenino a esas dos temáticas, como si la poesía femenina no tuviera otras propuestas. Solo la homogenizan y no ven que los temas van mucho más allá del cuerpo y de lo erótico. De igual forma, Westphalen (2016) sostiene que “se reduce la exploración poética del cuerpo que hacen estas voces a una mera perspectiva erótica” (p. 189). Además, la poeta se cuestiona por

³ Los poemas que aparecieron en la revista *Eros* fueron: “Como tú lo estableciste...”, “Soy la muchacha mala de la historia” y “Tímida y avergonzada”. Véase el libro *Soy la muchacha mala de la historia. Poemas de María Emilia Cornejo*. (2019)

qué cuando un poeta-hombre habla del cuerpo es “visto como metáfora” o “símbolo de un problema social y cultural; en cambio, cuando una poeta-mujer habla del cuerpo inmediatamente se le relaciona o involucra al tema erótico.

Con esto no se quiere decir que no se aborden temáticas referidas al cuerpo o lo erótico. Si bien en muchos poemas estos temas resultan centrales, el problema es que las poetas de la década del 80 tengan que lidiar con que se las enclaustre dos tópicos, relegando y minimizando, de esta forma, sus otras perspectivas, temas o tipos de poética creyendo que la mujer-escritora solo puede o debe hablar de lo corpóreo y lo erótico.

Recepción crítica en torno a *Noches de adrenalina*

Para entender mejor la obra es necesario hacer un repaso a los estudios que se han realizado sobre ella. En los primeros años, después de la publicación de *Noches de adrenalina*, la crítica fue meramente periodística. Se centraron en realizar diversas reseñas y lo que llamó más la atención fue, en efecto, la temática que por primera vez abordaba. Con un tono desenfadado y reflexivo acerca del sentir y las experiencias femeninas.

Uno de los primeros acercamientos a la obra de Ollé fue realizado por Luis Fernando Vidal (1993), quien realiza una aproximación de forma general al poemario. Él sostiene que *Noches de adrenalina* se trata de un “texto fundador” que además presenta “un tono entre confesional, convocatorio y reflexivo” (p. 37). Por otro lado, Jean Franco (2016) se opone a que la poesía de Ollé sea catalogada como confesional. Concordamos con la opinión de la crítica cuando sostiene que “el término confesional parece inadecuado pues sugiere un tema previo de la confesión y llama a juicios de sinceridad o verdad. Más que una confesión, la poesía de Ollé representa una subversión violenta de las jerarquías (p. 111). Sin embargo, sí compartimos la opinión de Vidal cuando refiere que la poesía de Ollé es reflexiva. Creemos esto porque encontramos en sus poemas constantes cuestionamientos y preguntas en torno a su ser, sobre todo vinculadas a la temática de la belleza instaurada por los cánones tradicionales y el paso del tiempo en torno al sujeto femenino.

Por otro lado, William Rowe (1996) en un artículo sumamente acertado señala la importancia de la representación de lo prohibido que el sujeto lírico realiza, es decir, como una entidad que transgrede y que habla de cosas prohibidas o que no le estaba permitido decir a las mujeres. A su vez, el crítico encuentra que en el poemario se entretajan dos espacios: “las ubicaciones geográficas y espaciales corresponden a París y Lima. El primero definido no tanto como herencia cultural (...) Un aspecto de la vida en París que es mencionado con frecuencia es el de cuidar a un niño pequeño, especialmente el de cambiar pañales.” (p. 177). De otra manera, Lima es concebida en palabras del investigador desde la memoria “asociado con el mundo de la militancia política, Avenida Venezuela (barrio obrero), hoteles baratos (incluyendo uno asociado con la pérdida de la virginidad), libros leídos (por ejemplo, *La muerte de la familia de David Cooper*) y el moldear cuerpos en formas deseables y aceptables” (p. 177). Pero el aspecto más destacable de Rowe se basa no solo en la mirada del sujeto lírico sobre sí mismo, sino también en cómo lo miran los otros. En ese sentido, el elemento del espejo en Ollé sirve para que este yo poético pueda visualizarse; sin embargo, también hay otro que la observa y que puede ser la madre, el amante, el padre y, por lo tanto, surge el cómo es vista ella a partir de la otra mirada. Rowe (1996) indica que otro aspecto en la obra de Ollé es cuando se trata el tema de lo sucio:

Lo que no debe decirse porque es sucio, impuro, peligroso. Aquí como mencionamos al principio, las referencias son los genitales femeninos. La menstruación y las prácticas sexuales. Con ello pretende claramente, desafiar la prescripción de hablar y reclamar lo que se niega. Pero también entra aquí la ironía, lacerante poniendo los límites de lo que es posible reclamar (p. 182)

Vittoria Borsò (1998), por su parte, agrega que *Noches de adrenalina* resulta ser un poemario que lleva a cuestionamientos y que resalta los elementos intertextuales presentes en este; asimismo, considera que en el libro hay un sujeto en búsqueda de una propia identidad. Como sabemos, una característica resaltante en el libro de Ollé es que hay múltiples referencias culturales, lo que refuerza la complejidad del poemario y obliga al lector a que busque dichas referencias para que, de esta manera, pueda adentrarse en su obra; de lo contrario, se volverá un tanto intangible y dificultosa.

Giovanna Pollarolo (2011), por su lado, hace una comparación entre *Noches de adrenalina* y la película *Terciopelo Azul*, lo que le permite dar cuenta de que el

poemario está conformado por una serie de binomios en el que el sujeto lírico se encuentra en el punto intermedio:

Pugnan en un solo cuerpo en lucha implacable: el estar allí – el estar aquí; Lima – París; el ser-el representar; la suciedad – la limpieza; el tiempo de la adolescencia – el tiempo de la madurez camino a la vejez; la comunicación frente al desgarrar y la mutilación (p. 27).

Esta idea de que el yo poético se encuentra en una constante oscilación de dos espacios y dos tiempos también la sostendrá Carlos Villacorta (2016). Dicho estudioso afirma que, por un lado, se tiene a París, donde el yo lírico se siente una extranjera y marginal enmarcada en un presente y, por otro lado, a Lima, que representa el pasado. No obstante, es una ciudad que también la encadena porque no puede ser completamente libre; por ello, este sujeto “desemboca en ese espacio intermedio que nada de la lucha por asumir la identidad” (p. 186).

Un trabajo sumamente valioso que rescata la obra de Ollé es el libro *Esta mística de relatar cosas sucias*, texto que compila diversos estudios y ensayos en torno a la obra olleciana, cuya edición estuvo a cargo de Mariela Dreyfus, Bethsabé Huamán y Rocío Silva, publicado en el año 2016. Este libro nos ofrece una serie de perspectivas y acercamientos al poemario. Verbigracia el alcance de Mariela Dreyfus (2016), quien nos detalla acerca del binomio sucio/limpio representado en los poemas de Ollé y cómo ambos términos se invierten y representan lo contrario en los poemas; incluso señala que en estos no hay una diferencia entre el ámbito público y el ámbito privado, sino que hay, más bien, un individuo que presenta su exteriorización en ambos espacios sin temor alguno: “lo interior se convierte en lo exterior y sobre la página en blanco se arrojan humores y fluidos, fragmentos y cicatrices del cuerpo” (p. 48). La belleza que (re)presenta Ollé en sus poemas será, como veremos, una belleza fuera de los cánones tradicionales. En ocasiones se ve a un sujeto lírico preocupado por el paso de los años, ya que su cuerpo se ha ido deteriorando y ha dejado de tener la lozanía marcada por la juventud. Sin embargo, las palabras referidas por la voz lírica están cargadas de un tono irónico y en las que podemos encontrar su verdadera intención: la de no preocuparnos por cómo se ve o percibe el cuerpo.

Finalmente, Bethsabé Huamán (2016) nos habla sobre cómo está representado el cuerpo en *Noches de adrenalina*:

Carmen Ollé propone una existencia no desligada del cuerpo, sino estrechamente involucrada en él por tanto su pensamiento poético no surge del vacío, sino en un cerebro en el cual convergen todos sus nervios y terminaciones nerviosas provenientes de sus pies, pasando por sus muslos, su pubis, su espalda, su boca y que se retroalimentan a su vez en la idea que de ellos se alberga (...) la revolución del cuerpo, el cuerpo en todas sus dimensiones, excrecencias, placeres y perversiones. (p. 140).

En ese sentido, hay dos formas en la que Huamán asume dicha representación. La primera tiene que ver con el cuerpo que “cumple sus funciones fisiológicas” (p. 144); la segunda, en cambio, con el cuerpo concebido “como entidad del ser, como espacio donde se debate los dilemas de la existencia” (p. 144). Ollé manifiesta una reflexión sobre el cuerpo y es justamente lo que analizaremos en breve. El cuerpo será el lugar elegido donde se sostienen y generan tanto la práctica discursiva como los fluidos corporales. De esta forma, el sujeto lírico podrá alcanzar una identidad y liberación.

La Retórica General Textual y breve modelo de análisis

La Retórica General Textual plantea retomar los aportes olvidados por la Retórica Restringida, es decir, considerar en un análisis las partes olvidadas como la *inventio* y la *dispositio*. Pero no en el sentido de armar solo un listado de las figuras literarias en un texto o discurso, sino buscar articular estas figuras con las partes del texto y con la visión de mundo representado. Stefano Arduini (2000) apunta a los campos figurativos. Estos son seis: la metáfora, la metonimia, la sinécdoque, la elipsis, la antítesis y la repetición. En ese sentido, se hace hincapié tanto las formas como el mundo representado en los textos poéticos.

El modelo de análisis que usaremos partirá de los aportes de los ya mencionados estudiosos y del modelo que Camilo Fernández propone en su libro *Las técnicas argumentativas y la utopía dialógica en la poesía de César Vallejo* (2014). A continuación, sintetizaré las ideas que el crítico propone: su modelo de análisis consiste, en un primer nivel, en la segmentación del poema. Luego, en un segundo, se identificarán los campos figurativos y, a su vez, en la tercera parte se identificará y

reconocerá al locutor y al alocutario. Finalmente, en la última sección se pone de relieve la hermenéutica y la visión de mundo.

Análisis del poema “Hay que huir de los techos...”

A continuación, el poema transcrito:

Hay que huir de los techos
las horas fluyen bajo ellos.
Imposible es habitar una casa sin decorado.
Si se vive ¿es porque se tiene casa o se tienen ganas?
Si se ha de comer tomarás tu cubierto labrado del
aparador.
Si se ha de pensar atravesarás la ventana para poder
posarte en un panorama adecuado.
Si mascullas, debajo de las sábanas.
Una mosca cae en el vacío doméstico, no sería tan
miserable
ni sucia sin un tinglado
y no hay moscas donde no hay vida silenciosa, no hay en
el ser de las moscas
ningún tipo de polvo abstracto.
Asimismo, no hay obras puras en el arte pero no te
abandones
a la luna
los momentos más plácidos suceden como golpes de dados
nunca rueda el más alto.
En una impresión sincera se resume un domingo feliz.

Una suerte de arquitectura es poseer un cuerpo completo
En su nombre se representa el mejor papel dramático:
ningún maquillador lograría tales efectos, tal epicidad
ante los tribunales.
Debí volver a casa antes de anochecer pero
me detuve en un hotel para hacer el amor.
Bella palabra hacer = poiesis
se hace un verso el amor y la caca por algo de juego
natural
este hacer no necesita patente.
Esto no le interesa a un experto en balística.
Hoy la acusada es una mujer de 40: la década de la
suspensión del flujo y la leyenda
pues ¿qué sentido tiene a los 80 adelantarse
a la bondad de dios?

En la antesala del odontólogo reviso un *Interviú*

“ACTRIZ DRAMÁTICA INTERPRETA SU MEJOR FILM

EN LA VIDA REAL”

Era aún bella y disparó contra su amante.

La enfermera me da los precios de los dientes

-Los dientes han subido- me avisa con firmeza.

- ¿También los esqueléticos?

Ahora me costaría un ojo de la cara recomponer mi belleza.

Trataré de no reír lo más que pueda, ¿pero mi destino depende de una porcelana, de un pobre metal, quizá de la resina o del acrílico?

Después que me abre la boca y sus marfiles: ¡el portazo! salpica la polilla.

Otra vez este polvo incontenible de las cosas.

Hay que huir de los techos,

el tiempo se acumula bajo ellos

pero no tanto como el dinero.

(Ollé, 2014, pp. 18-19).

El poema consta de cincuenta y cuatro versos y debido a su extensión, se hace necesario segmentarlo. Veamos del verso 1 (“Hay que huir de los techos...”) hasta el verso 9 (“Si mascullas, debajo de las sábanas...”). A este segmento lo hemos denominado “huir de lo estático/limpio”. El poema empieza dando cuenta de una voz que avisa que “hay que huir de los techos”. La palabra techo hace alusión a un lugar cerrado, que oprime y angustia al sujeto lírico. Luego pasa a cuestionarse: “Si se vive ¿es porque se tiene casa o se tienen ganas?”. Aquí el yo poético se manifiesta sobre si una persona vive por el mero hecho de vivir o lo hace porque siente las ganas de hacerlo. A su vez, dentro de este techo todo se torna supuestamente ordenado (cubierto, aparador, ventana, sábanas) y como si no hubiese vida: no hay acciones que marquen o den cuenta de la existencia. Además de ello, en este espacio dentro de la casa alberga lo estático e inamovible y todo aparenta ser ordenado.

El segundo segmento va del verso 10 (“Una mosca cae en el vacío doméstico, no sería tan...”) hasta el verso 21 (“En una impresión sincera se resume un domingo feliz...”). A este lo hemos denominado “lo sucio como presencia de vida”. Esta irrupción y oposición ante el segmento anterior donde prima lo limpio y hay ausencia de vida será derribado por la inserción de lo sucio como resultado de la presencia de “la mosca”. Pareciera que en un primer instante se nos mostrara lo limpio, lo puro y ordenado; no obstante, luego irrumpe lo sucio e impuro y, a su vez, se manifiesta una presencia: “y no hay moscas donde no hay vida silenciosa”. En ese sentido, en ese lugar

hay “moscas” y, por ende, presencia de vida. Lo sucio representará en los poemas de Ollé un intercambio del significado tradicional con lo limpio; dicho de otra manera, los significados serán opuestos. En este segmento también se hace referencia a las supuestas “obras puras en el arte”; con ello, el sujeto-femenino revela que nada es totalmente limpio ni purificado. Siempre habrá manchas y esas son justamente las que denotan la existencia del vivir.

El tercer segmento, que va del verso 22 (“Una suerte de arquitectura es poseer un cuerpo completo...”) hasta el verso 32 (“este hacer no necesita patente...”), lleva por título “vínculo acto sexual–quehacer creativo”. Aquí existe una tensión entre el cuerpo-arquitectura, símbolo de la perfección estética que nadie puede llegar a alcanzar. El verso “ningún maquillador lograría tales efectos, tal epicidad ante los tribunales” refiere a que hay una belleza convertida en máscara que se vincula a lo fingido e impuesto. Por otro lado, el sujeto lírico alude a la belleza, pero una situada desde el plano de la escritura “bella palabra hacer = poiesis” y, además, remite y compara el proceso de escribir con hacer el amor como procesos liberadores y subversivos. Veamos: “se hace un verso el amor y la caca por algo de juego natural”, donde se concibe amor-caca-poesía como elementos que salen del ser (del cuerpo de la persona) y se proyectan al exterior.

El cuarto segmento está conformado desde el verso 33 (“Hoy la acusada es una mujer de 40...”) hasta el verso 50 (“salpica la polilla...”). Le hemos denominado “canon de belleza tradicional”; esto, debido a que el sujeto lírico inicia revisando una revista “*Interviú*”, la cual puede asociarse con la revista española que tenía como portada usualmente a mujeres semidesnudas. En esta ocasión, Ollé da una vuelta al contenido tradicional y aparece una mujer que ha matado a su amante. La locutora señala que esa mujer era “bella” y aun así lo asesinó. En ese sentido, estamos frente a la belleza que ella ve en el otro y luego dará cuenta de la suya y de cómo los cánones tradicionales se siguen imponiendo. El lugar donde se encuentra la locutora es una sala de espera de un consultorio odontológico. Más adelante sale una persona y le dice que los dientes han subido en cuanto a precios, por lo que la locutora menciona: “ahora me costaría un ojo de la cara recomponer mi belleza”. Entonces, vemos cómo ahora la belleza se ha convertido en una mercancía y que existen elementos artificiosos para

reconstruir lo desgastado por los años como los dientes (órganos). Aquí el sujeto lírico reflexiona y se cuestiona sobre si vale realmente todo eso.

El segmento final lo conforman los últimos cuatro versos en los que el sujeto lírico reafirma la necesidad de escapar de los techos que la oprimen: “y el tiempo se acumula bajo ellos, pero no tanto como el dinero”. Creemos que cuando se refiere al dinero manifiesta a esta cultura del consumo que invierte en artificios para poder encajar en los estándares de belleza tradicional.

En cuanto al locutor del poema, se dirá que es una locutora personaje. Identificamos la presencia de la primera persona a través del posesivo “mi”, tales como “mi destino” y “mi belleza”. Asimismo, se hace notar por las acciones que ejecuta: “debí volver”, “me detuve en un hotel” o “reviso un *Interviu*”. Esta locutora personaje identifica su presencia mediante acciones, pero no se dirige en específico a un tú toda vez que en el poema no hay marcas de un alocutario representando. En este sentido, estamos ante un monólogo realizado por un sujeto femenino. Además, esta busca huir al sentirse atrapada: “hay que huir de los techos”, menciona. Más adelante, pondrá en entredicho los cánones de belleza con la siguiente pregunta: “¿pero mi destino depende de una porcelana, de un pobre metal, quizá de la resina o del acrílico?”. Busca cuestionar su propia belleza, reflexiona acerca de esta y, además, es consciente de que de un objeto pequeño y artificioso no puede depender su vida o su seguridad. Lo importante para esta locutora será escapar y alcanzar una autonomía.

El campo figurativo que predomina en el poema es el de la metáfora. Este lo notamos en la palabra “mosca”. La mosca como símbolo de lo sucio, lo inmundo, etc.; sin embargo, en el poema lo sucio y la mosca dan signo de una presencia y existencia (acto de vida). Dicho insecto representará la impureza, pero su presencia dará cuenta de la existencia de un ser que vive y existe, de un ser que no finge y que tampoco intenta aparentar. Otra metáfora la encontramos en “ojo de la cara”, cuando se refiere a lo costoso que resulta la belleza artificial.

En cuanto a la visión de mundo que propone el poema se sostiene que la autora busca abolir los tabúes impuestos en torno a temas de los cuales se dicen que no se puede hablar, como el caso de acto sexual. Asocia lo sucio con la creación poética y entiende que el ejercicio de ambas acciones posibilita que ella se pueda expresar sin tapujos y sin miedos. Finalmente, en el poema se presenta este binomio tan frecuente en

Ollé: lo sucio-limpio. Desarrolla y cuestiona el tema de la belleza tradicional que imponen las sociedades de consumo para que la mujer invierta y gaste en “mejorar su belleza” o recuperar su juventud con objetos artificiales, ya que por medio de dicho mecanismo estas sociedades se llenan los bolsillos.

Análisis del poema “El pensamiento y el flujo...”

A continuación, el poema transcrito:

El pensamiento y el flujo:
estoy agotada aquí en espera del ritual
la retención de las ideas corresponde a los flujos
reprimidos
he olvidado a mi madre en la cápsula que me parece
hoy la pubertad y el lecho donde recostándose a mí
mostraba preocupada el algodón limpio
mi vientre es esa imagen de lo estéril
en consultorios cerrados
horrores escarmentados en mi boca como presagios divinos:
-No te bañes, no te laves los pies
-No te enjuagues tus cabellos.
De nuevo una pulcritud oculta
beneficiaria de una suciedad jubilosa
perdí miedo a mis ovarios
a la ceguera que amenazaba al contrariarlos
la temblorosa prosa del ano cedió a sus asedios
solo quedo una leve mancha sobre la sábana
como una flor de goma
el amarillo mensual en la piel
y
el grano en la frente
por los que soy descubierta
los ovarios oprimen a la hora de labor
y el rostro pierde brillo por su neuralgia
a esta hora yo sin ideas volteo la cabeza y
arqueo la cintura en la comedia del mal...

(Ollé, 2014, pp. 53-54).

En esta ocasión, creemos pertinente centrarnos en la relación entre el quehacer creativo (la escritura) y los fluidos corporales (en este caso específico la menstruación femenina). Ambas se hallan dentro del cuerpo del sujeto lírico y sostendremos que estas permiten la liberación de dicho sujeto. Una liberación que le permitirá desarraigarse de un pasado (pubertad) en el que primaba una educación conservadora llena de tabúes. El

poema consta de veintisiete versos y puede ser segmentado en tres partes. La primera, que va del verso 1 (“el pensamiento y el flujo...”) hasta el verso 4 (“reprimidos”), la denominaremos “relación escritura-fluidos corporales”. Aquí, el sujeto lírico manifiesta el nexo entre ambas acciones como construcciones de su identidad femenina y las define como “rituales”; en ese sentido, tanto la acción poética como la menstruación contienen una serie de acciones que se deben cumplir, pues son de importancia y dotan de un carácter ceremonial. El quehacer literario, en tanto ritual, radica en que el sujeto lírico volcará en la hoja en blanco sus emociones y su sentir; además, lo toma como un momento sagrado en el que convive solo con ella y su escritura. Esta última proviene de las ideas que se hallan en el cabeza del sujeto lírico. Ambos eventos (ideas-menstruación) se sostienen, surgen del cuerpo y se vuelcan al exterior.

El segundo segmento va del verso 5 (“he olvidado a mi madre en la cápsula que me parece...”) hasta el verso 25 (“y el rostro pierde brillo por su neuralgia...”). Este será el apartado más grande de nuestra división y lo hemos nombrado “Tabúes impuestos en la pubertad”. Aquí, el sujeto lírico hará una retrospectiva de su pasado (específicamente a su etapa de pubertad) y rememorará la figura de la madre. La figura de los padres no solo es vista en este poema, ya que también la encontramos en “Desde los jardines de la U imaginaba Paris como un barrio...”, donde será la imagen del padre la que se recuerde. Por otro lado, en el poema “Estar lejos de los sitios donde transcurrió parte...”, se hace presente nuevamente la voz de la figura materna a través del recuerdo de los dictámenes y las normas que le enseñaron al sujeto lírico cuando era una niña-adolescente.

En el caso del poema “El pensamiento y el flujo...”, el locutor trae a su memoria lo recuerdos de su pubertad en los que evoca los consejos de la madre sobre la menstruación. Ante todo, pone de manifiesto una serie de advertencias en torno a la menstruación basada en órdenes como “no te bañes, no te laves los pies” o “no te enjuagues tus cabellos”. Esto puede ser entendido como aquellas creencias antiguas que se han tornado y gestado acerca de la menstruación femenina y que la madre de niña le ordenaba. Cuando menciona: “He olvidado a mi madre en la cápsula que me parece hoy la pubertad”, lo entendemos como que el último recuerdo, o al menos el más latente y persistente de la madre, es justamente esa etapa que la marcó. Asimismo, recordemos

que la pubertad y justamente la menstruación son concebidas muchas veces como el paso de niña a mujer. También en este segmento se muestra a la menstruación femenina como un ritual, al igual que con el acto de escribir. Aquí se manifiesta la espera del flujo sanguíneo o los mitos que se crean en torno a ella sobre lo que no se debe hacer en esos días, es decir, lo que se prohíbe. Luego esta persona que se halla en la pubertad asume como natural dicho estado y manifiesta los dolores que vienen con la menstruación como el dolor de cabeza, los cólicos abdominales o la aparición de acné. En este punto, hay una marca textual que indica lo aprisionada que se sentía en su pubertad: “en consultorios cerrados”. Las cuatro paredes generan en el yo poético angustia y la imposibilidad de sentirse plenamente libre. En el poema analizado anteriormente “Hay que huir de los techos...”, cuando el sujeto lírico se encontraba en un ambiente cerrado significaba la posibilidad de escapar de una realidad exterior que la agobia. De esta forma, la voz lírica lograba complementarse consigo misma y se sentía libre; sin embargo, en este poema sucede todo lo contrario.

Finalmente, el tercer segmento lo conforman los dos últimos versos. Hemos denominado a este apartado “reconfirmación del vínculo escritura-fluidos corporales”. Aquí hay una reconfirmación del yo que siente que a través de la escritura puede alcanzar la liberación y, en ese sentido, purificar su alma. Necesita expulsar tanto las ideas como los fluidos corporales. Se mantiene en un estado disfórico y estático: “arqueo la cintura”.

El poema presenta una locutora personaje que se manifiesta a través de un monólogo en el recuerdo de un pasado (pubertad) y la oscilación entre este y su presente. El alocutario, en efecto, no está representado, pues no evidenciamos marcas textuales de un “tú”. Para poder adentrarnos a la explicación y sostener nuestra idea, hemos visualizado ciertas marcas que apuntan a la representación de esta locutora personaje. Veamos, para poder asumir que hay una locutora personaje tiene que haber la marca de un “yo”, la cual se hace presente al final del poema: “yo sin ideas”. Sin embargo, desde un principio, en el poema la locutora ya nos manifiesta su sentir: “estoy agotada”, lo que nos lleva a pensar en su vivir y el estado actual en el que se halla, así como en la necesidad que tiene de expulsar su sentir por medio de la escritura. Más adelante, sostiene “he olvidado”, “perdí miedo”; estas dos marcas nos dan cuenta de que ha superado una etapa pasada. Con ello se puede afirmar que en un tiempo presente la

voz poética ya no siente temor y ha ido desaprendiendo las formas y maneras en las que fue educada en su niñez. La menstruación ya no es un tabú como le enseñaron y ahora este sujeto lírico no teme a hablar, pero, sobre todo, no tiene miedo a sentir y puede conectarse consigo misma y con sus partes corporales (ovarios, grano en la frente, rostro, cabeza, etc.). Por último, menciona “soy descubierta”; en este caso, no es tanto que sea descubierta por otro, sino más bien por ella misma, pues adquiere esta suerte de conciencia y de no tener miedo a explorar su propia corporalidad.

Con respecto a los campos figurativos, en primer lugar, hemos encontrado una antítesis (negación). Esta se presenta cuando la locutora personaje recuerda los mitos en los que se basaba su madre acerca de la menstruación femenina: “no te bañes, no te laves los pies” o “no te enjuagues tus cabellos”. Ese “no” denota una prohibición con respecto al estado en el que se encontraba la poeta-pubertad, ya que la educación impuesta estaba orientada a concebir a la menstruación como un tema tabú, lo que conllevaba a que le prohibieran ciertas acciones. Durante mucho tiempo la menstruación femenina se tornó o se vinculó a lo sucio, a un tema sobre el que se debía limitar a decir ciertas cosas y mencionar solo lo necesario. Es en este contexto que el sujeto lírico se crió y asumió tales preceptivas. En ese sentido, se manifiesta el binomio suciedad-pulcritud, donde la menstruación es entendida como algo sucio; por ello, no resulta extraño que le ordenasen acciones como el no bañarse o el no enjuagar sus cabellos.

El segundo campo figurativo que encontramos es el de la metonimia. Esta se ve en la relación de contigüidad entre pensamiento-flujo. Asimismo, encontramos una sinécdoque (parte-todo). Las partes son “mi vientre”, “pies”, “cabello”, “ovarios”, “ano”, “rostro”; sin embargo, aquí encontramos también “el pensamiento”, “las ideas” y “los flujos”, ya que a ambas lo contiene el todo que se halla representando por el cuerpo del sujeto femenino. Como hemos venido sosteniendo, en el poema confluyen las ideas y los flujos corporales, cuya exteriorización permite que la locutora personaje pueda alcanzar una suerte de liberación individual tanto como mujer y escritora.

William Rowe (1996), acerca de este poema, nos dice que “la pubertad como tensiones exacerbadas entre pureza y suciedad” (p. 177). Por otro lado, Mariela Dreyfus (2016) menciona “lo interior se convierte en exterior y sobre la página en blanco se arrojan humores y fluidos, fragmentos y cicatrices del cuerpo” (p. 48). Compartimos las ideas de ambos investigadores.

Con respecto a la visión del mundo, en el poema se cree que desde el primer verso ya podemos dar cuenta sobre lo que el yo poético abordará. Habrá una relación escritura-fluidos corporales (pensamiento y el flujo). La escritura como algo que se gesta dentro del cuerpo del yo poético (cabeza-ideas-pensamiento) y que busca exteriorizarse. El cuerpo, por su parte, concentrará tanto las ideas como los flujos corporales que buscará exteriorizar. De esta forma, el sujeto lírico al hablar de menstruación, orines y excremento buscará una suerte de liberación, que muchas veces suele ser apabullante y difícil; no obstante, intentará librarse de todos esos tapujos que la perseguían en su etapa de pubertad y alejará a esos fantasmas que se alojan en el recuerdo de lo dicho por la madre. Vemos a una voz lírica intentando re(construir) su identidad. Ahora es una mujer que ya no le tiene miedo a explorar y vivir su corporeidad, es decir, que disfruta y se conoce a sí misma. La escritura ha sido una vía y posibilidad para alcanzar su autonomía en cuanto a construirse como mujer-poeta.

El poema, entonces, gira en torno a un sujeto femenino que se siente agotado, pero que busca concebirse como mujer-poeta. Es una mujer que necesita exteriorizar no solo su sentir y sus deseos, sino también traslucir sus fluidos ya sea sobre la página en blanco o sobre el “algodón limpio”. A ella vienen los recuerdos de niña-joven y aquellos dictámenes de la madre que se sostienen sobre ingenuas creencias sobre una dinámica biológica. En su cabeza aún persiste todo ello, pero ya no lo tiene temor. Es un sujeto femenino al que le han hecho concebir la menstruación como una práctica “sucia” que debe ocultar basada en “no hagas esto” y no hagas lo otro. No hay espacio ni posibilidad para una propia exploración sexual, pero conforme avanza el poema, nos damos cuenta de que esta mujer ya no teme y tampoco concibe a la menstruación como algo sucio o prohibido de hablar. Ahora, en cambio, la conoce y también conoce su cuerpo (ovarios, fluidos). Es una voz que nos incita a no tener miedo a la exploración femenina y a dejar de lado los tabúes impuestos por una sociedad tradicional y conservadora.

Conclusiones

Se puede decir que, en *Noches de adrenalina*, específicamente en los poemas que hemos analizado, existe un vínculo entre el quehacer literario, es decir, el acto de la escritura, en relación con lo fisiológico (menstruación, fluidos corporales, acto sexual).

Asimismo, ambos elementos se sostienen y generan en el cuerpo del sujeto. La escritura lo hace en la cabeza, de la cual parten los pensamientos y las ideas; los fluidos corporales, en cambio, se gestan en el cuerpo (órganos) para luego exteriorizarse. Además, la exteriorización de estos elementos permite la construcción de una identidad femenina. Tanto el volcar sobre la página en blanco como poder hablar al sujeto de las “cosas sucias”, le permite construirse y alcanzar una suerte de liberación. Esta última es producida debido a que puede expresarse sin tapujos y sin ataduras. A esto se le agrega el mismo ejercicio de la escritura que le permitirá sostenerse como una mujer-poeta.

Otro punto es el cuestionamiento y reflexión que hace la autora en torno a los cánones de belleza en cuanto a moldes y figuras que una sociedad impone para que la mujer pueda encajar en ellos. A ello no es ajena la belleza artificial de la que se busca hacer uso cuando las partes del cuerpo se encuentran deterioradas. De esta forma, deshacernos de los tabúes e imposiciones permite que el sujeto alcance una identidad propia en base a sus normas y no a los otros le impongan.

Referencias bibliográficas

ARDUINI, S. (2000). *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*. Murcia: Universidad de Murcia.

BERMÚDEZ, S. (1997). “Sobre cuerpos y textos: La escritura un acto de amor y las mujeres poetas de la década de los ochenta”. En *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 23(46), 301-312.

BORSÒ, V. (1998). La poesía del eco en la escritura de los años 80: Blanca Varela, Giovanna Pollarolo y Carmen Ollé. En Kohut, K., Morales, J. y Rose, S. (eds.). *Literatura peruana hoy: crisis y creación*, (pp. 196-217). Madrid: Universidad Católica de Eichstätt.

FRANCO, J. (2016). Introducción a *Noches de adrenalina*. En Dreyfus, M., Huamán, B. y Silva Santisteban, R. (eds.). *Esta mística de relatar cosas sucias. Ensayos en torno*

a la obra de Carmen Ollé, (pp. 111-115). Lima: Latinoamericana Editores & Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar.

HUAMÁN, B. (2007). Las Transgresoras. Poetas de la Generación del Ochenta. En Barrig, M. (ed.). *Fronteras interiores: Identidad, diferencia y protagonismo de las mujeres* (pp. 305-323). Lima: Instituto de Estudios Peruano Ediciones.

_____ (2016). Este cuerpo existe: La poesía de Carmen Ollé. En Dreyfus, M., Huamán, B. y Silva Santisteban, R. (eds.). *Esta mística de relatar cosas sucias. Ensayos en torno a la obra de Carmen Ollé*, (pp.139-150). Lima: Latinoamericana Editores & Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar.

JURADO, R. (1998). “Las poetisas: balbuceo, grito, erotismo y otras cosas peligrosas”. En *Extramuros*, 1, 17-27.

OLLÉ, C. (2014). *Noches de adrenalina*. Lima: Peisa.

POLLAROLO, G. (2011). “El poema como película y viceversa: *Noches de adrenalina y Terciopelo azul*”. En *Artes & Letras*, 10, 50-51.

ROWE, W. (1996). Carme Ollé; mirar y oír. En Viterbo, B. (ed.). *Hacia una poética radical. Ensayos de hermenéutica cultural* (pp. 171-189). Lima: Mosca Azul Editores.

VIDAL, L. (1993). “Carmen Ollé y ese oscuro cuerpo del deseo”. En *Dédalo: Revista de Lingüística y Literatura*, 1, 36-38.

VILLACORTA, C. (2016). Erotismo y espacio en *Noches de adrenalina* de Carmen Ollé: una lectura de Bataille y Bachelard. En Dreyfus, M., Huamán, B. y Silva Santisteban, R. (eds.). *Esta mística de relatar cosas sucias. Ensayos en torno a la obra de Carmen Ollé*, (pp. 175-187). Lima: Latinoamericana Editores & Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar.

WESTPHALEN, Y. (2016). La poética del cuerpo y de la calle. En Dreyfus, M., Huamán, B. y Silva Santisteban, R. (eds.). *Esta mística de relatar cosas sucias. Ensayos en torno a la obra de Carmen Ollé*, (pp. 189-199). Lima: Latinoamericana Editores & Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar.

***NOCHES DE ADRENALINA (1981): DESMITIFICACIÓN Y REENCUENTRO CON
UNO MISMO A TRAVÉS DEL RETORNO A LA INFANCIA
NIGHTS OF ADRENALINA (1981): DEMITIFICATION AND RAPPROCHEMENT
WITH ONE THROUGH THE RETURN TO CHILDHOOD***

Keren Heiddy Sánchez Echevarría
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
kerensane.ks@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-4623-5262>
DOI: 10.36286/mrlad.v2i4.48

Fecha de recepción: 28.6.19/ Fecha de aceptación: 30.11.19

RESUMEN

En este artículo, en una primera parte, haremos un breve análisis del poemario cumbre de la escritora peruana Carmen Ollé, este es, *Noches de adrenalina* (1981); luego, nos centraremos en el poema “Estar lejos de los sitios...” y lo analizaremos valiéndonos de algunos estudios y también en función de otros poemas que conforman el poemario, con el fin de lograr, por medio de un poema, una mayor comprensión del poemario en general. Advertiremos cómo el enunciador lírico sugiere que el erotismo es inherente al ser humano y cómo este aparece desde la niñez. Asimismo, observaremos el retorno a esta niñez como un medio de autoliberación y como una suerte de ruptura con los lazos religiosos y, en consecuencia, un quiebre de la autocensura. Para llevar a cabo nuestro análisis nos valdremos de algunos estudios sobre *Noches de adrenalina* realizados por Carlos Villacorta, Yolanda Westphalen y Biviana Hernández.

PALABRAS CLAVE:

Erotismo, belleza, niñez, privaciones, cuerpo.

ABSTRACT

In this article, in a first part, we will make a small analysis of the poetry collection of the Peruvian writer Carmen Ollé, that is, *Nights of Adrenalina* (1981); then, we will focus on the poem "Be away from the sites..." and analyze it using some studies and also based on other poems that make up the poems, that is, in order to achieve, through a poem, a greater understanding of poems in general. We will notice how the lyric enunciator suggests that

eroticism is inherent to human beings and how it appears from childhood. Likewise, we will observe the return to this childhood as a means of self-liberation and as a kind of rupture with religious ties and, consequently, a break with self-censorship. To carry out our analysis we will use some studies on *Nights de Adrenalina* performed by Carlos Villacorta, Yolanda Westphalen and Biviana Hernández.

KEYWORDS: Eroticism, beauty, childhood, privations, body.

Noches de adrenalina se publica en 1981 en un periodo en el que el panorama de la literatura peruana se estaba abriendo y dejaba entrar corrientes de pensamiento diferentes, ligadas al “feminismo, movimientos homosexuales, movimientos ecologistas y nacionalista, e incluso religiosos, etc.” (López Maguiña, 2016, p. 152). Es en este marco que Carmen Ollé publica dicho poemario.

Una aproximación a *Noches de adrenalina*

En *Noches de Adrenalina* es notable la exploración anatómica del sujeto femenino: el enunciador lírico que se presenta en el poemario lleva a cabo una suerte de análisis del cuerpo y de los fluidos que emana; es decir, se indaga el cuerpo en función de las emociones que puede llegar a producir en el hablante lírico al pasar por las transformaciones que vienen con el paso del tiempo. Yolanda Westphalen (2016), en su artículo titulado “La poética del cuerpo y de la calle”, menciona que hay una búsqueda de identidad, pero esta no es concebida por medio de la mirada del Otro, del sujeto masculino o de la visión patriarcal, sino del propio sujeto femenino, porque por medio de este mirarse a sí misma es que el yo poético puede ubicarse frente al mundo. En tal sentido, solo a través del autoconocimiento es que puede relacionarse con los agentes externos, el entorno social y cultural, y, además, producir un cambio en estos, ya que en este acto de conocerse a sí misma se da lugar a la desmitificación de los deseos eróticos, que suelen ser considerados como propios del hombre y que de intentar vincularlos con las feminidades pasan a ser algo grotesco, puesto que es un tema tabú. Entonces, es mediante esta desmitificación que se puede agrietar una óptica patriarcal impregnada en la sociedad. Siguiendo esta línea, Carlos Villacorta sostiene que:

La identidad cuestionada por Ollé en *Noches de adrenalina* no responde a una búsqueda sencilla. El proceso en cuestión se enfrenta a distintos discursos que enmascaran la identidad del sujeto, sobre todo si éste es femenino. (...) Hacer hablar al cuerpo oculto que nunca ha tenido una voz, mucho menos un discurso, permite destruir esa imagen a través del deseo limitado (2016, p. 185).

Tal como indica la cita anterior, la búsqueda de identidad que se desprende del poemario no es una empresa sencilla de realizar, debido a que hay diversas formas en las que la sociedad condiciona y oprime al sujeto femenino, lo cual se ve representado en varios poemas; por ejemplo, en “Tener 30 años no cambia nada...” se habla de un retorno del yo poético a Lima: “He vuelto a despertar en Lima a ser una mujer que va / midiendo su talle en las vitrinas como muchas preocupada / por el vaivén de su culo transparente.” (1981, p. 7), pero este retorno es mortificante debido a los estereotipos impuestos, pues ella debe conducirse por las calles fiscalizando siempre que está de acuerdo con los esquemas o los estándares implantados (tiene que medir su talle en las vitrinas). Luego, en el mismo poema menciona lo siguiente: “¿Por qué el psicoanálisis olvida el problema de ser o no ser / gorda / pequeña / imberbe / velluda / transparente raquíca / ojerosa...?” (1981, p. 7); es decir, estas cuestiones físicas también tienen poder sobre las emociones, los pensamientos y los sentimientos; pero se dejan de lado: son aspectos que se vinculan en forma directa con el Ser porque el cuerpo es parte de la persona. Por ello, la idea que se tenga sobre este, de alguna u otra manera, impactará en la esfera emocional de la persona.

En “Tat...”, el poema cierra con el siguiente verso: “en Lima la belleza es un corsé de acero” (1981, p. 21), dicho de otro modo, la belleza tiene parámetros muy elevados y quien salga de esos moldes fijados deja de ser considerada bella. La belleza ante la vista del Otro no resulta una cuestión de percepción sino una cuestión de medidas. En “Desde los jardines de la U...” señala: “¿Cómo hay que disimular una cicatriz de cesárea? / O la herida de una ecuación de belleza. / ¿Dónde radica la belleza en la consumación de unos frescos senos o en la felación” (1981, p. 23), en estos versos se denota el ocultamiento de las cicatrices como una necesidad para llegar al punto donde ha sido fijada la “belleza”. Este poema termina de la siguiente manera: “Es un fracaso esta necesidad de estar alerta y de recibir / al visitante con la misma impericia de niña mostrándole / todo lo que creemos ser como si no bastara ya ser” (1981, p. 24), vale decir, ¿qué es lo que alguien cree ser? Una mujer suele ser reducida a lo visible, a lo conocido socialmente como bello o bueno; por ende, el hablante lírico busca

impresionar al visitante por sus partes como lo hacía con sus lecciones de piano cuando era niña, cree que eso es lo que es, pero así como una niña no es solo lo que sabe de piano, una mujer tampoco es sus partes.

Por otro lado, en varios poemas que integran *Noches de adrenalina* se puede notar un viaje al pasado con el fin de lograr un conocimiento del presente; hay un estudio o análisis del tiempo de la infancia y/o adolescencia, una suerte de excavación por los momentos de autocensura. Sobre esto, Carlos Villacorta menciona:

Este reconocimiento del cuerpo escondido es un proceso que debe de remitirse a la infancia pues es sólo ahí donde se produce el abandono de la santidad por el deseo de la adultez. (...) Regresar a la infancia es descubrir ese momento de censura del cuerpo oculto. Es necesario asumir la prohibición como barrera que superar para poder llegar al placer. Desde la adultez, este retorno significa encontrar el primer momento en que se tiene conciencia de las partes escondidas bajo las ropas. Reconocerlas es el comienzo de la fractura pues no se es más un niño sino un adulto (2016, p. 178).

Como menciona Villacorta, el retorno al pasado hace efectivo en el enunciador lírico el reconocer el momento de ruptura entre su niñez y su adultez, y este reconocimiento trae consigo el quiebre de una falsa moral y la apertura de las pasiones inherentes al ser humano que ya no pueden seguir ocultas.

Conclusión

En síntesis, consideramos que *Noches de adrenalina* es un poemario que busca la desmitificación y la ruptura de las estructuras impuestas sobre lo considerado como bello y lo no bello. En muchos momentos se emplea un lenguaje que podría tomarse como brusco o poco refinado, ya que no sugiere y más bien nombra a las cosas como lo que son. A su vez, existe una especie de poetización del cuerpo, aunque no en el sentido de ensalzar la corporeidad por las medidas, como ya lo hemos visto, sino como este factor o agente por medio del cual también se interiorizan emociones, sensaciones y placeres como una parte del Ser.

Análisis de “Estar lejos de los sitios...”

“Estar lejos de los sitios...” es uno de los veinticinco poemas que articula *Noches de adrenalina*; está compuesto por cuarenta y tres versos, y lo hemos dividido en tres segmentos que luego detallaremos.

Estar lejos de los sitios donde transcurrió parte de nuestra vida los envuelve de atónita dulzura. La nostalgia es feroz ah parques baldíos playas y bares de cuya consistencia me arranco	5
el temor a encontrarse de nuevo frente a ellos es el miedo a lo irreal nada permanece intocable lo irreal era nuestro a pesar de la consumación de los sitios y las cosas.	10
De niña la sensación de ser buena dirigía mis actos de día alargaba una limosna al sol invitaba de mi <i>sandwich</i> un bocado después de masturbarme quería llorar de miedo y de vergüenza	15
tenía el tic de la señal de la cruz las misas de difuntos eran el coro que necesitaba la miseria de mi adolescencia oh bondad de ti no queda más que la veleidad	20
de haberte sentido.	
Toda la soledad la hilaridad el vértigo de los detalles de recordar me aburre y me seduce siento como si abrazara algo ambiguo como delinquir por exceso de lujuria	25
en un baile de creyentes la solidaridad con el pasado.	
Estar sola me enloquece de alegría perversa como en las noches de Navidad inundadas de júbilo mi cabeza estalla intoxicada de tabaco.	30
No hay nada sustancial y nada es insustancial en el descubrimiento de lo acabado si solo pudiera reproducir las imágenes en las que fui	

suplicante	
una noche me deslizaba en busca de mi hermano	35
estoy obsesionada por esta imagen	
el origen de toda huida ha de ser voluptuoso	
imagino cuando voy sobre el lecho cómo camina el universo	
perdido entre mis pensamientos	
la transfiguración de las imágenes es el brillo de	40
nuestra fantasía	
No temer a imaginarlo todo	
la ley alcanza lo real o no existe.	

(*Noches de adrenalina*, 1981, pp. 55-56).

El poema se divide en tres segmentos: el primero de ellos abarca desde el primer verso hasta el décimo, y hemos considerado nombrarlo “Nostalgia del pasado” debido a la forma en que el hablante lírico se expresa al recordar lo vivido y/o los lugares transitados. De esta manera, es posible identificar cierta añoranza en sus palabras, empero, más que una nostalgia del enunciador lírico, es una suerte de explicación de por qué se tiende a echar de menos el pasado.

El segundo segmento lo integran los versos que van desde el décimo primero hasta el vigésimo séptimo, y lo hemos nombrado como “Reconocimiento del pasado” porque el hablante lírico hace una suerte de análisis de dicha etapa, dejando a un lado ese velo nostálgico. En ese sentido, lo evalúa objetivamente y reconoce las acciones y los sentimientos que tuvo cuando era niña y luego adolescente, los cuales estaban cubiertos por una suerte de tinte religioso que no le permitía ser ella misma al restringirla o reprimirla en muchos aspectos.

El tercer segmento corresponde desde el verso vigésimo octavo hasta el cuadragésimo tercero, y lo hemos designado con el nombre de “Aceptación del presente”; sin embargo, esta aceptación no es en un sentido de resignación, sino en un sentido de asumir el pasado que la llevó a un presente liberador en el que puede ser ella misma sin condicionamientos religiosos que la limiten.

En los tres primeros versos podemos observar que esa distancia temporal con el pasado, por un lado, y espacial respecto a los lugares que remontan a un individuo a un tiempo anterior, por otro lado, hace que se tienda a idealizar. Asimismo, en estos versos señala que dicha distancia espacio-temporal ocasiona que uno endulce los recuerdos. Habla de una

“atónita dulzura”, es decir, de una dulzura petrificada, que se ha quedado impregnada en la memoria del sujeto.

Posteriormente señala que la nostalgia es feroz; no obstante, podría ser una ferocidad en el sentido en que transfigura un pasado que bien podría ser malo o represivo como en este caso, y lo termina dulcificando y convirtiendo en añorable ante los ojos de quien está recordando. La nostalgia empaña la visión objetiva de lo que se ha vivido.

Sobre los lugares que remontan a tiempos pasados, en el quinto verso menciona: “de cuya consistencia me arranco”, es decir, el yo lírico teme estar frente a ellos precisamente por la nostalgia que pueden producir en ella. Es el miedo a encontrarse con estos lugares que pueden llevarla a ese tiempo pasado, que es visto como lo irreal, ya que no es su presente, su ahora, su realidad. En el noveno y décimo versos se manifiesta que “lo irreal era nuestro a pesar de la consumación de los sitios y cosas”; al decir “era nuestro” hace referencia a alguien más, a un alocutario que no es identificado, pero con el cual tiene recuerdos.

Dentro del segundo segmento, en el décimo primer verso (“de niña la sensación de ser buena dirigía mis actos”) deja entender que en un presente ya no es así. Siguiendo la secuencia, se manifiesta lo siguiente: “de día alargaba una limosna al sol”, donde el sol se podría percibir como una metáfora de Dios, considerado el ente máximo de la religión judeo-cristiana, así que podemos decir que su conducta era guiada por sus creencias religiosas, pero era niña, motivo por el cual estas creencias religiosas eran promovidas por alguien más.

El yo lírico afirma que “después de masturbarme quería llorar de miedo y de vergüenza/ tenía el tic de la señal de la cruz”. Es perceptible esta suerte de autocensura de sus actos más bajos si lo vemos desde la óptica de la religión; y ella lo veía así, por eso, se persignaba instantáneamente luego de hacerlo, pues era visto como malo y reprobado. Necesitaba de esas plegarias de las misas de difuntos para sentirse restaurada por el acto ruin que acababa de hacer. “La miseria de mi adolescencia” habla de una adolescencia miserable debido a que sus placeres eran reprimidos y no podía liberarse de los reproches que su concepción religiosa le hacía tener. Al respecto, Biviana Hernández sostiene que:

La necesidad compulsiva de articular un relato de la experiencia conforme la mirada introspectiva de un yo-mujer que quiere captar, en busca de su plan, las grietas por las cuales ha transcurrido el devenir de su existencia en un espacio-tiempo marcado por el aprendizaje del cuerpo en la disyunción limpieza/suciedad, resulta clave entender su trama simbólico-discursiva como manifestación o exaltación del gesto de escribir, mas no desde la sugestión de un sujeto a un lenguaje (2016, p. 117).

Lo dicho por Hernández es ostensible en el poemario, debido a que hay una especie de muestreo sobre los momentos eróticos o de placer, así como también de los fluidos o las zonas que han sufrido dolor. El locutor habla de aquello que no se suele hablar y más cuando está ligado a la feminidad. En el poema que estamos analizando, “Estar lejos de los sitios”, dicho momento de placer que se descubre es dado por el acto de masturbación, pero en otros poemas sí se llega a hablar de las experiencias sexuales o de las partes irritadas; por ejemplo, en “Tat...” se menciona: “Anoche besaba a mi hombre le suplicaba una nueva pose / descontada la excitación me faltaba un poco de aire (...) la manera de constituirse en “los de arriba” o “los de abajo” / hombres-giba-senos colgantes-orificios dentales” (1981, p. 20), mientras que en “Frágil ante lo inmundo...”, el yo poético indica: “y mis partes están irritadas con fluidos verduscos / como tonos impresionistas” (1981, p. 28), donde se es explícito en cuanto a los fluidos; en otros términos, no se oculta nada precisamente porque el fin es conocer, evaluar, y esto solo es posible mediante un proceso de revelamiento, de un acto de sacar todo a la luz.

De otro lado, advertimos que el ego poético, al hacer un análisis de su infancia, llega a dar con ese momento de represión; esto puede notarse en el verso catorce (“después de masturbarme quería llorar de miedo y de vergüenza”), en el que luego señala lo de la señal de la cruz. Es un momento de angustia donde se autocensura, pero también constituye un momento de goce. Ese reencuentro con su pasado o, mejor dicho, ese análisis que hace de su pasado la lleva a un estado de ambigüedad, ya que, por un lado, desde su visión puede tomarse como un pasado negativo toda vez que estuvo reprimida; y, por otro lado, es algo bueno para ella en el sentido de que puede contraponerlo con su presente y notar que ahora tiene toda la libertad para ya no contener sus deseos al no estar reprimida. Villacorta, al respecto, señala que:

Al indagar por la identidad a través de la mirada hacia el pasado y del cuerpo oculto, descubre el momento de quiebre entre esta infancia mística y la adultez erótica de la que habla Bataille. En la experiencia interior de encontrar la identidad se encuentra con la adultez erótica que no es otra cosa que encontrar el deseo ilimitado (2016, p. 179).

Sin duda, Villacorta sugiere que este viaje al pasado ayuda al yo poético a contraponer su realidad presente con su realidad pasada; en ese sentido, le es posible al hablante lírico advertir que antes estaba totalmente restringido por dogmas religiosos, por normas sociales y

por lo políticamente correcto; sin embargo, en su presente ya no es así, pues al dar ese vistazo al pasado se da paso a la liberación y, además, a una percepción distinta de esos deseos que ahora ya no están limitados ni censurados.

Me doy cuenta de que aún persisto en la búsqueda
de unión de dos tiempos:
el adolescente y el ahora
como un detective
un perfil que se esfuma (1981, p. 60).

Asimismo, como podemos avizorar en el fragmento citado, que pertenece a otro poema de Carmen Ollé de *Noches de adrenalina*, este acto de regresar al pasado y tratar de vincularlo con el presente es una constante en sus poemas. El enunciador lírico del poemario presenta esta idea de que solo mediante el retorno y el análisis “como un detective” es que puede dar con las respuestas.

En el marco del tercer segmento, advertimos que el ego poético destaca su condición de soledad: “Estar sola me enloquece de alegría perversa” (1981, p. 56), donde ese alocutario que se mencionó en el primer segmento ya no se encuentra y la soledad la llena de alegría. Carlos Villacorta indica que “Al mirarse en el yo del pasado, ella, que no sabe quién es en el presente, emprende el mismo proceso de reconocimiento-desconocimiento de su yo anterior. Es gracias al recuerdo que aprende a mirarse” (2016, p. 179). Gracias a este recorrido por su infancia, logra ver que está sola, pero que dicha soledad no es mala ni la llena de nostalgia, como tal vez en un primer momento sí lo hizo debido a esta falta de reconocimiento de su verdadero pasado, ya que lo veía todo a través de un lente idílico.

En los siguientes versos: “si solo pudiera reproducir las imágenes en las que fui suplicante, una noche me deslizaba en busca de mi hermano” (1981, p. 56), se puede decir que da la impresión de representar una imagen incestuosa (ella buscaba a su hermano). A continuación añade: “estoy obsesionada por esta imagen / el origen de toda huida ha de ser voluptuoso / imagino cuando voy por el lecho cómo camina el universo / perdido entre mis pensamientos / la transfiguración de las imágenes es el brillo de nuestra fantasía.” (1981, p. 56). Consideramos que, al decir que quiere reproducir esas imágenes, es como un deseo de volver a esa instancia; además, el ser suplicante es visto como algo negativo, por lo que ansía regresar a ese pasado y cambiar dicha imagen que la tiene obsesionada. Sin embargo, lo

único que le queda es transfigurar esas imágenes, es decir, tratar de cambiarlas; esa es su fantasía.

Observamos que cuando dice “la transfiguración de las imágenes es el brillo de nuestra fantasía” otra vez menciona la palabra “nuestra”, lo que permite incorporar a alguien más en sus oraciones, que posiblemente sea el alocutario de un inicio. Respecto al alocutario, creemos que el enunciador lírico al mencionar en el noveno verso: “lo irreal era nuestro a pesar de la consumación / de los sitios y las cosas” (1981, p. 55), y en los versos cuadragésimo primero y segundo: “la transfiguración de las imágenes es el brillo de / nuestra fantasía”, involucra a un colectivo, debido a que no habla específicamente de una persona que estuvo con ella. En lugar de ello, generaliza la situación de modo que convierte esta búsqueda que en un primer momento pudo ser percibida como individual, en una cuestión colectiva, vale decir, se transforma en asunto “nuestro” para el cual ella brinda una potencial solución por medio de la operación: ir al pasado, analizarlo, descubrir los cambios para dar con el punto de ruptura y llegar a la liberación.

En cuanto a la estructura que presenta “Estar lejos de los sitios”, notamos que se configura mediante un símil, puesto que existe una comparación entre su tiempo pretérito y su presente, que se puede constatar en la secuencia de los versos al igual que la delimitación que posee cada parte: primero se plantea el análisis del pasado y luego se lo confronta con el “ahora”.

Conclusión

En el poema que hemos analizado en esta sección se ha podido percibir cómo este retorno a la infancia se configura como un mecanismo de autoliberación. Solo mediante el descubrimiento de un verdadero pasado y dejando de lado las cuestiones idílicas que se generan como consecuencia del distanciamiento temporal es posible llegar a la plena liberación y al reconocimiento de un presente sin censuras. De otro lado, también hemos avizorado cómo el locutor no se pone restricciones al momento de hablar y juzga la censura de un pasado opresivo no solo por medio de increpaciones sobre este, sino también con su propio lenguaje al hablar sobre la sexualidad, el cuerpo y todo lo que atañe a ello, incluso en lo que podría considerarse grotesco y tal vez no poético.

Referencias bibliográficas

HERNÁNDEZ, B. (2016). *Noches de adrenalina*, abyección y narcicismo. En Dreyfus, M, Huamán, B. y Silva Santisteban, R. (eds.). *Esta mística de relatar cosas sucias. Ensayos en torno a la obra de Carmen Ollé* (pp. 117-137). Lima: Latinoamericana Editores y Centro de Estudios Antonio Cornejo Polar.

LÓPEZ MAGUIÑA, S. (2016). *Noches de adrenalina* de Carmen Ollé: cuerpo femenino y migración. En Dreyfus, M, Huamán, B. y Silva Santisteban, R. (eds.). *Esta mística de relatar cosas sucias. Ensayos en torno a la obra de Carmen Ollé* (pp 151-160). Lima: Latinoamericana Editores y Centro de Estudios Antonio Cornejo Polar.

OLLÉ, C. (1981). *Noches de adrenalina*. Lima: Peisa.

VILLACORTA, C. (2016). Erotismo y espacio en *Noches de adrenalina* de Carmen Ollé: una lectura de Bataille y Bachelard. En Dreyfus, M, Huamán, B. y Silva Santisteban, R. (eds.). *Esta mística de relatar cosas sucias. Ensayos en torno a la obra de Carmen Ollé* (pp. 175-187). Lima: Latinoamericana Editores y Centro de Estudios Antonio Cornejo Polar.

WESTPHALEN, Y. (2016). La poética del cuerpo y de la calle. En Dreyfus, M, Huamán, B. y Silva Santisteban, R. (eds.). *Esta mística de relatar cosas sucias. Ensayos en torno a la obra de Carmen Ollé* (pp 189-199). Lima: Latinoamericana Editores y Centro de Estudios Antonio Cornejo Polar.

**EL FETICHISMO DE LA IMAGEN Y LA NUEVA ESTÉTICA VOYERISTA.
UN ANÁLISIS DEL ACTO DE MIRAR EN *NOCHES DE ADRENALINA* (1981),
DE CARMEN OLLÉ**

**THE FETISHISM OF THE IMAGE AND THE NEW AESTHETIC IN *NIGHTS
OF ADRENALINA* (1981) BY CARMEN OLLÉ**

Jian Marco López Pizarro
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
jian.lopez@unmsm.edu.pe
<https://orcid.org/0000-0002-4496-0009>
DOI: 10.36286/mrlad.v2i4.49

Fecha de recepción: 29.6.19/ Fecha de aceptación: 05.12.19

RESUMEN

En este artículo abordaremos el poemario *Noches de adrenalina* (1981) de Carmen Ollé desde la óptica del análisis estético, y específicamente trataremos el Acto de Mirar en “Mi mente se hipnotiza...” e “Imagino lo que no existe para mí...”, que son los poemas donde nos parece se plantea más notoriamente la cuestión de la Imagen y el *voyeurismo* como parte de una nueva experiencia estética des-humanizada. Evidentemente, recurriremos a una serie de marcas distribuidas por el poemario y algunos de los análisis realizados por críticos y ensayistas sobre la obra de Ollé, esta vez desde la visión estética de Lipovetsky, Groys y Benjamin.

PALABRAS CLAVE: Ollé, *Noches de adrenalina*, estética, imagen, neo-vanguardia.

ABSTRACT

In this paper we will approach *Nights of Adrenalina* (1981) by Carmen Olle from the perspective of aesthetic analysis, and specifically we will treat the Act of Looking at "Mi mente se hipnotiza..." and "Imagino lo que no existe para mí...", which are the poems where we think the question of Image and voyeurism is most notorious as part of a new de-humanized aesthetic experience. Obviously, we will resort to a series of brands distributed by the poems and some of the analyzes made by critics and essayists

about the work of Ollé, this time from the aesthetic vision of Lipovetsky, Groys and Benjamin.

KEYWORDS: Ollé, *Nights of Adrenalina*, Aesthetic, Image, Neo avant-garde.

¿La estética nos salvará?

A través de las décadas, y particularmente en el último siglo concluido, hemos asistido a una transformación radical y radial de las formas de crear, difundir y recibir el arte que nos ha transformado a nosotros mismos. Es decir, que el desarrollo de las técnicas y tecnologías ha redefinido la Producción, la Reproducción y la Recepción del arte, y por ende ha modificado para siempre nuestra forma de acercarnos y entenderlo y de entendernos a nosotros mismos como parte de un proceso estético total.

Desde los impulsos de los ansiosos movimientos de vanguardias que —sorteando las vicisitudes de dos conflagraciones de dimensiones inéditas que por un lado cercenaron parte de su creación a cambio de imbuir con una fuerza catastrófica a la sobreviviente— imprimieron una firma espiritual y política renovadora que transmitía la contradicción de su época y en distintas ramas artísticas; pasando por el crecimiento exponencial de los sistemas de ocio y recreación —las Industrias Culturales, en suma— que apostando por rédito económico y reputación (capital económico y simbólico), acercaron las artes a las masas en unas simbiosis exuberantes de consecuencias todavía incuantificables; y hasta finalmente llegar a una renovación de todos los ámbitos de la vida, de los más íntimos hasta los más públicos, ahora indiscutiblemente intervenidos por la ficción y mediados por nuestra relación con los materiales de soporte y consumo, la estética ha multiplicado sus expresiones, desordenado sus cualidades, enrevesado sus estándares y expandido su campo de acción como nunca antes.

En este recorrido nos acompañan Lipovetsky y Serroy (2013), que a nuestro parecer han realizado uno de los análisis más completos sobre la condición de la estética en la actualidad. En su texto encontramos la contextualización de hipermodernidad, entendida como el tiempo en el que el desarrollo de la industria y sus técnicas ha insensibilizado al hombre a la vez que se ha acercado la vida —en una actitud casi que

paradójica— a una cantidad infinita y constante de formas sensibles: “Después del arte para los dioses, el arte para los príncipes y el arte por el arte, lo que triunfa ahora es el arte para el mercado” (p. 16).

Vivimos en una “estetización ilimitada a la vez que desprovista de unidad y de criterios consensuales” (Lipovetsky y Serroy, 2013, p. 7) que ha abandonado el escenario clásico del artista para pasar a ocupar el lugar que la religión o la política ocuparon en su momento: “[...] el proceso de estetización hipermoderna desborda las esferas de la producción, ha conquistado el consumo, las aspiraciones, los modos de vida, la relación con el cuerpo, la imagen del mundo” (2013, p. 17). Esta constante búsqueda de un placer estético a través de estas nuevas posibilidades y estos confusos estándares define una forma inédita de economía, sociedad y arte, en la que, no obstante, las personas viven en la ilusión de la realización, constantemente enfrentando la decepción y el fracaso en contraste con los logros idílicos de la publicidad. Así, ambos autores sostienen que:

[...] las estéticas comerciales que triunfan no ambicionan en modo alguno ponernos en contacto con un absoluto en ruptura con la vida cotidiana. De lo que se trata es de una estética de [...] experiencias consumistas, lúdicas y emocionales, aptas para divertir, para procurar placeres efímeros, para aumentar las ventas. [...] un accesorio sin más finalidad que animar, decorar, sensualizar la vida corriente: el triunfo de lo inútil y lo superfluo (2013, p. 20).

En esta suerte de *entropía estética*, no igual en todas las partes del mundo y no equivalente en las distintas latitudes, la estética —entendida en este aspecto como Filosofía del Arte— se ha hecho no solo un conocimiento necesario, sino que hasta obligatorio para poder interpretar el cada vez más caótico mundo que nos rodea y encontrar plataformas de acción y renovación. Enfrentar aquella estetización comercial de valores hedonistas con una estetización que permita un enriquecimiento existencial y un mejor disfrute de la vida. Y poéticas que escapen al afán devorador del mercado, como las de Carmen Ollé, que logra infiltrarse en trincheras enemigas para minar su autoridad desde la ironía y la ambigüedad, adquieren un valor imprescindible en ese macro-proyecto como obra que reflexiona tempranamente sobre la obsesión del Mirar. La lucha en la esfera de lo simbólico, o los continuos rescates del Archivo cultural no deben confundirse con la inacción intelectual. Para nosotros el Arte no resulta una

evasión, sino un reencuentro, y la Filosofía del Arte es entonces la forma de pensar y lograr ese *recuperarnos a nosotros mismos*.

Carmen Ollé vista por la crítica

Carmen Ollé publicaría *Noches de Adrenalina* en 1981, a puertas de un periodo convulso marcado por una escalada en la violencia por la imposición de un proyecto de identidad nacional. Tan importante como esta, era la identidad sexual y social de la mujer de la época que empezaba a arrancarse las restricciones, y el poemario, desde su lenguaje descarnado y formulación casi onírica, causó sorpresa a los inquietos, desconcierto a los desprevenidos y polémica en los conservadores. Como diría Giovanna Pollarolo (2015) en un todavía reciente artículo de *Buensalvaje*, el poemario:

asombró y desconcertó a críticos y lectores, causó tal revuelo, sorpresa y polémica en el ambiente cultural limeño que nadie sabía muy bien qué hacer con esos poemas que hablaban del cuerpo, de la enfermedad, de Lima y de París desde un yo poético que construía una voz inédita de una mujer (p. 35).

Eduardo Chirinos, en enero de 1982, reseña el estilo de Ollé en *La Prensa* como “duro y directo, lírico y narrativizado, algunos ecos de la poesía Beat de los sesenta se hacen presentes” (p. 19) y lo separa del panfletarismo y la astralización, dos extremos de las tendencias literarias. Álvarez Chacón, ese mismo año, lo definió como un “libro denso, de múltiples lecturas, que sin embargo no necesita justificarse ante una tradición pues el afán universalista y la madurez que lo respaldan le eximen de tal exigencia” (1982, p. 224). La intervención de Santiago López Maguiña en *El Diario marka* (1983) es de mayor resalte:

Los textos [...] revelan al lector aspectos del sujeto en otras circunstancias silenciados. Dicen lo no dicho. Lo que otros discursos excluyen o prohíben decir. Lo que oscurecen y colocan en lo bajo. Se refieren a lo imperfecto, defectuoso, desequilibrado, inestable del cuerpo y de aquello que aún se llama alma o espíritu (p. 7).

Con los años, la recepción fue agudizándose ideológicamente y expandiéndose regionalmente. Freyre (1994) la considera una obra que sinceró a la literatura femenina, y Ricardo González Vigil (1994) la pone en la punta del desarrollo poético femenino y la sintoniza con las vanguardias europeas. El poemario marca una pauta de irrupción al

presentar una voz femenina libre, que “fue, y sigue siendo, una voz insolente, nueva, una voz que se revela y que increpa, también una reflexión que asume el hecho físico de ser mujer” (Barcellos, 1995, p. 231). Una “bofetada de cruda realidad” (1993, p. 16) en palabras de Yolanda Westphalen.

Sin duda, es Susana Reisz una de las más asiduas investigadoras sobre Ollé, y no es de extrañar que en *Voces sexuadas: género y poesía en Hispanoamérica* de 1996, dedicara varios momentos a Ollé, a quien califica como de las narradoras “menos complacientes en el panorama de las letras peruanas actuales [...] por la independencia y la osadía de sus textos más íntimos con citas fragmentarias, estilizaciones y ecos levemente auto-paródicos” (p. 73), y más adelante califica su técnica como *recia*, donde se expresa una sexualidad desinhibida, en constante lucha y centrada por pulsiones libidinales, todo alrededor de la psique femeninas y las necesidades de la mujer.

Con reediciones constantes, la poética de Ollé es en sí prosaica y no exenta de lirismo. Ha sido calificada repetidas veces como una poética desvergonzada, radical, de lo sucio, lo escatológico, en la que por primera vez una voz femenina exhibe las intimidades naturales en un tono cínico y descarnado, aspecto que nos parece está bien concentrado en el artículo de Biviana Hernández (también presente en *Esta mística...*), *Noches de adrenalina, Abyección y Narcisismo*¹.

En noviembre de 2016 Latinoamericana Editores y el CELACP dan a luz a *Esta mística de relatar cosas sucias: Ensayos en torno a la obra de Carmen Ollé*, probablemente el más intenso e importante libro reciente que recopila estudios, reseñas y ensayos sobre la poeta peruana, editado por Mariela Dreyfus, Betshsabé Huamán Andía y Rocío Silva-Santisteban. Aquí están reunidos algunos de los críticos y ensayistas antes citados, y están presentes algunos de los trabajos que direccionan este artículo, especialmente el de William Rowe sobre el *mirar*, y un texto más de Susana Reisz: “¿Transgresión o negociación?”

¹ Existe una versión anterior de este artículo, llamado *Las cosas del cuerpo en Noches de Adrenalina de Carmen Ollé*, publicado originalmente en *Letras* 85.122 (2014), 165-184, que fue el que consultamos en un principio.

Estas miradas recogidas, resaltan, cómo no, la representación del cuerpo y sus funciones como análogo al mundo y sus conflictos, a través del tiempo, la memoria y el arte. Resulta evidente la fijación intelectual sobre la relación de la palabra escrita y la acción que despliega (es decir, la relación estético-política), asunto que la misma Ollé trabaja y tiene como centro de reflexión en su obra narrativa. Y esta vez queremos dedicarnos a un tema que si bien posee una incidencia menor, forma parte de la visión poética total de forma ineludible. Es el Acto de Mirar como configuración de una nueva estética del *voyeur*, que busca y se encierra el fetichismo de las imágenes para el goce, y que tiene implicancias no solo en el plano de lo artístico sino también de lo político y social.

Neo-vanguardia y nueva estética: El Acto de Mirar

En 1917, en la Exposición de la Asociación de Artistas Independientes que tenía lugar en New York, Marcel Duchamp presentó *Fuente de miradas*, una obra que escandalizó y fascinó por partes iguales. Un urinario echado y firmado, que aunque no llegó a ser expuesto realmente —y hoy se sospecha de su “autoría”— es sin duda un hito trascendente en el arte. La recepción fue en un tono similar al conseguido por Ollé 64 años después con *Noches de adrenalina*, dentro de la renovación estética de la poesía peruana conocida como neo-vanguardia, y específicamente como “integral e integradora” (Iubini, 2015, p. 78). No es en sí de extrañar esta filiación y evolución, y alrededor de ella desenvolveremos la línea investigativa presente.

Es el nombre con el que Duchamp (probablemente) bautizó su avezada obra el que funge como clave lectora. *Fuente de miradas* es una indicación flexiva sobre la posición que ocupa el arte en nuestra sociedad, siendo esta la del objeto hecho para ser mirado. Posteriores teorías han ahondado en este fenómeno de la relación quien-mira y lo-mirado como el sustento de la experiencia estética. Esto inauguraba una era en la que el arte, junto al cine, la televisión y ya la literatura, tiende a la mirada como legitimadora.

Giovanni Sartori, en su clásico *Homo videns* (1998) se refiere al *ictu oculi* (acto de ver) como la acción que domina nuestra actividad social a fines del milenio. Las “Sociedades Tele-dirigidas”, como las denomina, están caracterizadas por el empobrecimiento de la capacidad cognitiva gracias a la predominancia de los medios audio-visuales que nos eximen de la necesidad de retener información o pensar abstractamente. Pero Lipovetsky (2013) asegura que el hiperconsumidor actual “no es menos poseedor de una mirada estética, no utilitaria, sobre el mundo” (p. 18), capaz de encontrar cuadros en los paisajes ya que todo adquiere su respectivo Valor de Exhibición, trayendo a colación el término que Walter Benjamin trabajase en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1989).

Es un hecho que la apertura y triunfo de los Museos significa en sí el triunfo del Valor de Exhibición sobre el Valor Ritual, y si bien los Museos modernos están abocadas a la función de *permitir ver el Arte* a las masas, y constituyen parte importante de la institucionalización de las vanguardias (papel que las plataformas audio-visuales y las propias campañas comerciales han tomado ya) la literatura sigue poseyendo el principal Valor de Exhibición institucionalizado en el mundo del arte, y no es ajeno a la lógica del mercado.

No es desconocido, y Susana Reisz (2016) nos lo recuerda, el *boom* de autobiografías en los que individuos del mundo del espectáculo (que Lipovetsky (2013) llamaría ya hoy hiper-espectáculo, y Groys (2014) a sus miembros directamente *personajes auto-diseñados*) exponen sus vidas. No es de extrañar tampoco el triunfo de programas donde famosos (sin ningún talento en particular) narran sus vivencias más íntimas ante el juicio público (y un linchamiento mediático —sacrificio simbólico— que es necesario cada cierto tiempo) recibiendo un tratamiento estético por parte de la cámara y sus filtros para llegar y reemplazar lo real en nuestros televisores, aparatos que han asumido un rol formativo. Todo este proceso constituye apenas una parte de la estetización del mundo y la vida a través de los valores del consumo que critica tan fuertemente Lipovetsky, pero al que se le adelantó Ollé en un poemario contestatario que pone estos y más elementos de manifiesto, como por ejemplo:

y me pierdo en el scherzo delicioso de ser el que mira
y el doble placer de ser el objeto que se mira (1992, p. 24).

Es la mirada como experiencia estética uno de esos temas principales tratados en *Noches de adrenalina*, siguiendo a William Rowe en un texto publicado originalmente en 1996 pero recogido en *Esta mística...* del 2016:

[...] la cuestión de mirarse a sí mismo / ser visto. En términos de comunicación, la cuestión de quién está viendo (quién está siendo visto se transforma en quién habla / quién es el interlocutor a / quien se habla y cuáles son sus posiciones [...]) La necesidad de mirarse a uno mismo contra la mirada fija del otro (madre, médico y hombre amante, son los principales agentes) es dramatizada varias veces, con el espejo como parte central de la acción (pp. 87-88).

Es importante señalar nuevamente el punto de nexo entre el plano visual y el plano literario. Esta tensión entre palabra-imagen es análoga a la relación político-estética, ya que entendemos que la lectura es un acto visual-cognitivo que nos remite a un mundo ininteligible, así como el *hacer* remite al *diseño*. La solidez histórica con la que se sostiene esta relación está cimentada en el estrecho acercamiento que las letras han establecido con lo visual desde los *Caligramas* de Apollinaire y el paisajismo urbano en Baudelaire, entre otros exponentes franceses. Se trata de dimensiones en constante retroalimentación y que hoy están hermanadas, por lo que ya no constituyen una contradicción modernista en la inaugurada etapa hipermoderna.

La anotación autobiográfica no es gratuita. Ollé exploró este género en sus posteriores novelas, y aun así una de sus obras más *sinceras* es la misma *Noches de adrenalina*, donde asume el enajenante pero liberador camino, cargado de ironía y cinismo, por el cual un artista pasa a ser su propia obra de arte (Groys, 2014), más vehementemente: “[...] el artista deja de ser un productor de imagen y se vuelve él mismo una imagen” (p. 39) y se somete a la mirada radical del público, siempre escéptico sobre lo que ve, porque conoce bien el juego mostrar-ocultar. Pero Ollé decide exponer *la suciedad*, (Hernández, 2016, p. 125), el *levantarse la falda*, colocar lo obscuro o lo censurable en el punto de observación, hacer del cuerpo un nuevo Museo, poetizar el WC y de esa manera rechazar las revelaciones conservadoras que sirven para construir una imagen idílica e irreal del sujeto y construir una sinceridad no artificiosa². “Escribir es buscarse en la sonrisa de la fotografía” (p. 36) “La suciedad llegar a ser el

² Por supuesto, puede ponerse en duda realmente cómo es *producida* esa sinceridad, si asumimos el lenguaje (especialmente el poético) como un discurso ficcional, de estructura artificial y que corresponde al ocultamiento más que a la exposición. La sospecha se convierte en el recurso imprescindible de todo lector contemporáneo.

capítulo de mi existencia” (p. 46). Esa reacción (que puede entenderse como Contra-Cultural) es la misma que Walter Benjamin opera al oponer a la estetización de la política, la politización de la estética, y a su vez, es análoga a la esperanza de Lipovetsky de romper con la estetización comercial y buscar una trascendente.

Carlos Villacorta, en el texto que ya es todo un clásico en los estudios de Ollé, *Erotismo y Espacio...* publicado originalmente en *INTI* N°. 67/68 (2008, pp. 117-126), pero también recogido en *Esta mística...* (2016), plantea la ruptura de la imagen de la mujer representada, una falsedad de imagen, como mecanismo de una, llamémosle, Exhibición Sincera³. “¡CRAC! / y ¡CRAC!: rotura / de la imagen” (Ollé, 1992, p. 27) es el golpe de cierre de la primera parte del poemario, donde ha defenestrado los discursos dominantes —sus miradas— a cambio de exponerse y relacionar un cuerpo enfermo como una ciudad decadente. “Este regreso al pasado significa regresar al momento en el que la imagen de la identidad se quiebra, y cuyo reconocimiento al mismo tiempo duele y produce el goce” (Villacorta, 2016, p. 179). Un dolor y un goce que es compartido, ya que “[s]u propia poesía sitúa a sus interlocutores-lectores en la doble posición de ser agentes de la opresión de las mujeres y de padecerla” (Rowe, 2016, p. 90).

En palabras de Groys (2014), “[...] somos capaces de ver las cosas como realmente son solo cuando la realidad que está detrás de la fachada muestra ser dramáticamente peor de lo que alguna vez habíamos imaginado” (p. 42, subrayado nuestro). Ollé, con el acto de ver y ser mirado (convirtiéndose en un espejo, de función identitaria) decide convertirse en un reflejo de su mundo: El abierto acto de exteriorizar lo interno que los otros ausculten solo para descubrir su irremediable reflejo. Es una suerte de parodia poética, que resulta trágica y verdadera (ya que la sinceridad es la capacidad para transmitir la verdad).

³ Puede entenderse como el Grado Cero del Diseño que plantea Groys, aunque debemos prestar atención a que el GCD es a su vez una formación de producción artificial que funge de mediación con la sospecha y la sinceridad.

Imágenes eternas y voyeuristas ocultos

Con el auge del consumo, somos testigos de una vasta estetización de la percepción, de la sensibilidad facticia, de una especie de fetichismo y de voyeurismo estético generalizado

Lipovetsky, 2013, p.18

Siguiendo con Villacorta (2016), podemos interpretar que la pérdida de un diente por nuestro sujeto poético es entendida como la pérdida de la imagen que debe diseñarse para la satisfacción de “las miradas dominantes” (p. 88). Por ello, queremos primero detenernos en los cuatro últimos versos de la página 12, el poema “Las relaciones con las partes de mi cuerpo...”.

Perder los dientes y no perderlo todo
Perderlo todo y no perder la vida
Conservar la vida y criogenizar el arte
Perder la vida industrializar la muerte

A nuestro parecer, son estos cuatro versos los que contienen y condensan con una fuerza casi sin precedentes toda una visión del cuerpo, la vida, el mundo y el arte. El silogismo, sostenido en una serie de contraposiciones, una especie de tira y afloja entre uno y el mundo, desliza un sentido potente sobre la desolación de la vida y la pérdida de un sentido del arte frente al incremento masivo de una industria que paradójicamente asume el arte como una de sus banderas simbólicas.

(NO) Dientes (SÍ) Todo
(NO) Todo (SÍ) Vida
(SÍ) Vida (S/N) Arte
(NO) Vida (S/N) Muerte

La cuestión del *Diente* como marca indefectible de la descomposición del cuerpo en un proceso natural, enfrentada violentamente contra las exigencias estéticas de un mundo mercantil, superficial y narcisista “-los dientes han subido- me avisa con firmeza / -¿también los esqueléticos?-” (Ollé, 1992, p. 17), está ahora presentada como parte constitutiva de la vida social. Los dientes, la sonrisa, son una marca, y la marca es una imagen que debe mantenerse a toda costa. La *Vida*, mencionada 3 veces, se defiende 2,

mientras que *Todo*, lo material, lo radialmente social, puede ser sacrificado, ofertado o vendido.

Sin duda hay una relación entre *no perder* y *conservar*, pero este segundo término tiene también connotaciones industriales, relacionado con técnicas de preservación de alimentos o de obras artísticas, que se intensifica con el término *criogenizar*, un acto de alta tecnología aplicado a cuerpos orgánicos, esta vez impuesto a la esfera artística. La criogenización induce a un estado en el que un cuerpo no está ni vivo ni muerto, está presente como ausente, y propio pero ajeno, y se nos presenta en su forma, pero sin sustancia. Cuando esta es la condición del Arte, la misma Vida ha perdido su valor, pero no hay un escape ni estético ni social, ya que la misma *Muerte* está industrializada, está sometida a los mecanismos del mercado, está reproducida y estetizada (como en los noticieros o en los filmes bélicos, melodramas e incluso acción familiar).

Aquí volvemos a conectar el primer y el último punto. Habíamos mencionado la pérdida del diente como parte del proceso natural de envejecimiento, es decir, del camino hacia la muerte. Que los dientes están comercializados es un detalle pequeño pero crucial de que la muerte está industrializada. Todos los procesos, etapas y momentos de la vida sufren esta estetización que en sí constituye el gran negocio del mundo: vender e instalar fantasías. El camino hacia la muerte está paleado de deudas y sueños.

De esa forma, llegamos al primero de los poemas que queremos analizar. Leamos:

Imagino lo que no existe para mí:
una taberna
y ser desnudada
que mi cuerpo gire entre el estallido
de la lujuria la convulsión de ser
oh, los que no tienen nada que perder
¡la suerte es de ellos!
estrujo mi escepticismo
si miro = soy

la voyeur abre su alma enlatada la desnudez de los otros
y me alejo del país donde la beatitud
es risible.

La dificultad para perderme en el acto de amor
consiste en no poder desfallecer sin algo

que próximo a ser verdadero rompería el lúgubre
placer cotidiano
para quien ve su propia iniciación
la pubertad es un jardín de subversiones humildes
o controladas pero destinadas al placer.

un estremecimiento ronda en torno a mí
en la tarde soleada bajo la vigilancia de los parientes
he asumido el riesgo del amor
con los ojos repletos de lágrimas
la desdicha desplaza la sumisión
la verdad de la intimidad consistía entonces
en gozar con la imagen como con un objeto natural

(*Noches de adrenalina*, 1992, p. 45).

Una poeta como Ollé que abre el caldero de los grillos metafísicos y viscerales de su interior para el escrutinio público es plenamente consciente de que convierte su ser en objeto, su poesía en mercancía, pero aquella, como ya hemos ido adelantando, sería una lectura descuidada y dejaría de lado varias aristas importantes.

La fórmula centrada *si miro = soy*, establece la relación identitaria (“=”) que marca la igualdad de conceptos. Esta vez, el acto (aunque en marca condicional) de mirar (el *ictu oculi*) está igualado a la marca del ser. Uno pasa por el acto para validar su ser, funde hacer-ser y se vuelve también partícipe de la anomia colectiva que impone un valor estético visual al mundo. *El artista hace para que otros vean*, podemos decir con Groys, *y ahora el artista se hace para que lo vean*, ya que paradójicamente requiere la validación social para que su arte adquiere un valor que no posee en sí.

Recordemos los versos: *la voyeur abre su alma enlatada la desnudez de los otros*
/
y me alejo del país donde la beatitud / es risible. Ollé no solo se coloca a sí misma en la palestra, como objeto de observación, sino que nos coloca a todos en esa posición, digamos que *democratiza* el punto de vista y nos desvela a nosotros mismos en nuestra actitud voyerista, y lo hace con tal precisión que la revelación de la hipocresía compartida es sutil. Somos verdugo y víctima.

Con estos elementos expuestos es imposible no aplaudir el remate preciso y consistente del poema en su última estrofa, en la que precisamos los 4 últimos versos:

“con los ojos repletos de lágrimas / la desdicha desplaza la sumisión / la verdad de la intimidad consistía entonces / en gozar con la imagen como con un objeto natural” (Ollé, 1992, p. 45). Los ojos, bañados o limpiados por las lágrimas, como metáfora de la aclaración de los cristales con los que vemos el mundo, pero a la vez como figura directa del rostro quebrado por el llanto ante una verdad que es cruda, dura y directa. Ya no hay simple dominación por ignorancia, sino la tragedia del conocimiento. Y aquella tragedia que marca al poeta como un sujeto habituado a *ser sincero* (nuevamente volvemos a Groys) no es más que la extracción del goce (y en el sentido lacaniano el Goce es a su vez el sufrimiento del sujeto) a través de la estetización del mismo cuerpo.

Completemos la lectura con fragmentos del poema inmediatamente anterior “Estar lejos de los sitios...”, donde se reconstruye un allí a través del recuerdo y se instauro la necesidad —enfermiza en cierto sentido— del placer en las imágenes de la memoria. “Si solo pudiera reproducir las imágenes en las que fui / suplicante / una noche me deslizaba en busca de mi hermano / estoy obsesionada por esta imagen [...] la transfiguración de las imágenes es el brillo de / nuestra fantasía” (Ollé, 1992, pp. 43-44). El sujeto imagina, construye aquellas imágenes, para enfrentar las imágenes conservadoras que las miradas dominantes buscan e imponen. Su capacidad creativa se convierte en un arma, es su posibilidad de estetización trascendente. “¡oh! no temer a imaginarlo todo / la ley alcanza lo real o no existe”⁴ (1992, p. 44).

Para continuar, estableceremos la filiación de la imagen con el cine, y no gratuitamente para fines de trabajo. El arte cinematográfico ha ido desinhibiéndose a través de los años. Desde la introducción del bajo mundo y el erotismo fatal en el cine Noir de los 40 y 50, la efervescente exuberancia de los 60 y 70, y sorteando la reacción conservadora de estas décadas, es un hecho que para los 90 y comienzos del 2000 la violencia explícita y los desnudos sugerentes se habían naturalizado. Hoy en día, la exposición y el alcance de numerosos tipos de violencia, cada cual más explícita que el anterior, ha conducido a la insensibilización. Más aún, como es nada novedoso afirmar, junto a Deleuze o Baudrillard, que el cine, desde aquella proyección donde obreros se

⁴ Es imposible negar la fijación de Ollé, o cuando menos su tendencia, a los asuntos psicoanalíticos, llegando a apropiarse de una retórica muy seductora y que sin duda daría pistas interesantes para la lectura de su poemario, pero consideramos que la Exhibición Sincera en Ollé puede llegar a nulificar los efectos de un análisis lacaniano. Todo está dicho.

veían a sí mismos salir de una fábrica, ha cambiado nuestra forma de entender lo real, y de cierta forma el obturador de la cámara ha capturado ideológicamente aquello que recibimos y aceptamos como real.

*ACTRIZ DRAMÁTICA INTERPRETA SU MEJOR FILM
EN LA VIDA REAL* (Ollé, 1992, p. 17).

El acercamiento de Ollé a lo cinematográfico está lejos de ser un episodio anecdótico o un mero detalle. En *Noches de adrenalina* suele pasar desapercibido *DAMAS AL DOMINÓ*, que no es otra cosa que un guion experimental, con descripciones poéticas y donde una serie de personajes curiosos interpretan una surreal conversación llena de matices y referencias culturales y “uno de los principales temas es la apariencia física” (Rowe, 2016, p. 87). Por supuesto, tanto el género teatral como el arte cinematográfico comparten la base del guion, pero en el poema (que abarca desde la página 28 a la 32) hay una incidencia constante en marcar el cuadro, dígame qué tanto puede “ver” el lector. Por ejemplo: “...UN VOLUMEN DE SIMONE AL LADO [...] LA MISMA ESCENA EN UN MARCO BUCÓLICO [...] (*la yerba era fina*)” (Ollé, 1992, p. 31).

No obviamos el aparentemente superficial elemento de los *Hombres apiñados ante un televisor*, televisor que está, si analizamos la estructura de la escena-cuadro, a los pies de una Estatua de Inca que a su vez está en el centro de un círculo de cemento del parque. Es decir, que el televisor está en el centro focal de la toma, configurando una analogía con la pantalla que nosotros deberíamos estar viendo. Somos de esa manera introducidos en la escena por un efecto de inmersión tan sutil como potente.

Es decir, que hay un trabajo consciente sobre el punto de vista porque fue pensado y organizado como la base de un proyecto audiovisual. Este, sin duda, es un poema que por sí solo ameritaría todo un trabajo de análisis equiparable a una Tesis, pero en esta ocasión nos interesa más como *performance* que hace evidente la actitud voyerista de la que está formando parte el lector.

El segundo de los poemas es anterior, se ubica en la página 37 de la misma edición, y es el siguiente:

Mi mente se hipnotiza
como si del cuello la sentaran en un rincón
como si ella tan pulcra y esmerada para un logaritmo
no soportara el hedor en los pañales
se posa, calla y si la mueve me quemo
o hago tripas este corazón

la fantasía exige algo más
un tratamiento brusco en las nalgas
la pornografía extrae del sufrir el placer

cuando nadie nos mira la indiferencia es una
forma de dominio
y estos sentimientos de coleccionista
rabia desesperación celos
la timidez es como el bien

nadie hace caso del bien
el mal tan pop como una vedette

yo la sodomizo sin desgarramiento sin crueldad
sin dolor
sólo presiono su espalda
mi pequeña almeja no da para más
(tampoco la sobriedad)

andrógino en otro cielo otra piel.

(*Noches de adrenalina*, 1992, p. 37).

Consideramos que de esta forma hay mejor exposición de los elementos tratados. En principio, volvemos a encontrar el acto de mirar, y esta vez marcado por el signo del poder. Es decir, que es preferible ser visible, *estar en la toma*, aunque sea de una forma programada o subordinada, a ser obviado por la cámara del mundo, ya que lo real es lo capturado, y lo que está fuera no existe. Nadie quiere quedar fuera, y estar fuera es signo de timidez-Bien, mientras que los ojos buscan la exposición-Mal.

[El Bien = Timidez / El Mal = Expuesto]

El Mal, no como un abstracto necesariamente, ni como un maligno, sino como una seducción, que es *tan pop como una vedette*. Se trata, básicamente, de la representación del mundo del espectáculo, en el que cada uno crea una imagen de sí mismo (y cuanto más canallesca, en los entendidos de Groys, mayor genialidad) con la que comerciar. Se remarca entonces la intensa relación entre el Ser y el *ictu oculi*, la

constante retroalimentación, como parte de la construcción de una imagen, un imaginario colectivo que está representado en la estructura de una fantasía.

Podemos entender que el ingreso masivo de la pornografía en la vida íntima de las personas es una consecuencia lógica de la dominación de la imagen y el narcisismo de nuevo cuño. Y la pornografía debe ser entendida como la mercantilización estética máxima (hasta el momento) del cuerpo humano y de la relación sexual, otrora sacra y protegida por los velos de las instituciones religiosas o civiles. Lo antes reservado para el claustro interno, ahora es expuesto en alta definición. El detalle es lo que importa, el acercamiento y el goce. Los cuerpos están operativizados para sublimarse en mero placer coital. Es la representación más directa y cínica-cinematográfica del artista por convertirse en su arte y por tanto someterse a la mirada del otro.

Nace un problema a superar entonces, un problema que es más como una trampa de arena. Groys (2014) lo definiría de esta manera: “en lugar de cambiar el mundo, el arte lo hace lucir mejor” (p. 37). El encierro en la esfera simbólica imposibilita cualquier efecto del arte en la sociedad, ¿cómo es posible entonces escapar a esa endogamia que enajena? Para empezar, la cuestión está siendo planteada erróneamente, o tardíamente.

Reisz (2016) y Niño de Guzmán (1995) comparten en cierto grado un planteamiento que deriva en preocupación. Es la cuestión a acerca de cómo determinadas obras se presentan como *Transgresión* (como discurso marginal) pero terminan recluidas como *Transacción*. Esto es, que los valores de rebeldía o desafío o desacato de una obra en su plano temático o formal, que en principio le granjearon una atención cautelosa o una seña negativa, pasaron a ser valores positivos, de fuerte atractivo para los fines del mercado editorial. Más aún, se refiere a una suerte de negociación sobre ciertas reivindicaciones (en un sentido extenso) para que estas aparezcan visibilizadas siempre y cuando pierdan su verdadera cualidad.

Ya no existe una condición libre del artista, así como todas sus formas contestatarias han sido asumidas y desvirtuadas. Pero esto supone no solo un escenario menos propenso para la “libertad artística”, sino un giro en la actitud de los artistas, más conscientes de su nueva condición y puede que con mejores armas para enfrentarse a

ella. La modernista dicotomía entre el Poeta Puro (entregado a los fines elevados de la poesía y solo a ellos) y el Poeta Comprometido (que instrumentaliza su obra para servir a fines políticos-sociales), está superada. O mejor es decir que este binomio ya está desfasado, ya no es aplicable. La actitud del nuevo poeta (que podría ser entendido como un sujeto intelectual postmoderno), oscila entre la Transgresión y la Transacción: se desplaza de uno a otro forjando recorridos marcados de irreverencia o cinismo.

Ollé reacciona contra esa búsqueda obsesiva del placer estético que impone la gran producción, y que en nuestra época no ha hecho sino incrementarse exponencialmente. Su poética, como nos detallan tantos críticos y comentaristas a través de las décadas, subvierte las expectativas de belleza, y denuncia el cinismo de unos cánones de perfección inalcanzables y que nos sumen —en términos psicoanalíticos— en una neurosis social, y estados de constante frustración.

Desde ese punto de vista, Ollé nos habla desde una posición profundamente comprometida. Comprometida con desmoronar este sistema de imágenes engañosas y denunciar los oscuros deseos del mundo, desde el compromiso de su cuerpo, su texto y su contexto, donde la Bio-política se impone con una lógica inédita. Y para ello recurre al *sacrificio simbólico* (Groys, 2014), convertir su cuerpo en el festín que el público debe degustar, solo para morir envenenado al descubrir que prueba su propia carne.

Ollé utiliza lo sucio, lo fisiológico y lo escatológico para presentar una versión *más sincera* del cuerpo humano desde una *performance* que puede ser interpretada de sospechosa porque busca la elevación de lo mundano, pero no es ni elevado ni mundano, denuncia un mundo narcisista a la vez que participa en su orden discursivo, nos arroja ante el tremendismo de lo auténtico-natural a través de figuras artificiales. A ello, Pollarolo (2015) nos responde que Ollé no es una escritora de categorías o casillas. La actitud de otorgar nomenclaturas puede identificarse con el rol de un Otro que armado con la razón segmenta y disecciona el mundo, una crítica conservadora que solo puede estar tranquila cortándole las alas al mosquito, mientras que Ollé reacciona desde la ambigüedad, el frontierismo, la acción del cruce, el movimiento, el lugar de la enunciación esquivo y cambiante y extraño, y por supuesto, desde la actitud de no

saberse libre del mundo que denuncia, desde la tragedia ser parte del corrompido sistema (orgánico o social) que ha revelado.

Terminando

Tras este análisis, que definitivamente no cumple con las más altas expectativas, podemos barajar un grupo de ideas a modo de conclusiones.

En principio, identificamos la existencia de un nuevo escenario de la esfera artística. El desarrollo de las técnicas de producción y reproducción (más o menos acelerada, más o menos sincronizada en amplias partes del mundo) ha conllevado a una transformación de nuestras experiencias estéticas y ha influido a su vez en la conciencia del artista, haciendo que redefina, y a veces indefina, su papel y sus objetivos en el nuevo mundo. Este escenario recibe el nombre de Hiper-modernidad y está marcado como la Era Trans-estética, que requiere una actualización de los estudios de Estética.

Esta nueva condición está marcada por la predominancia de lo Visual como pauta para medir, transmitir y recibir el valor estético. La extensión *ad infinitum* de las redes mediáticas, la evolución del lenguaje cinematográfico, el Aceleracionismo de la vida cotidiana, y la fusión-absorción de las formas artísticas de vanguardia o rebeldes por el modelo capitalista imperantes para paliar sus debilidades espirituales, ha devenido en la desacralización del Arte, y la misma humanidad ha pasado a ser objeto artístico que aprecia a su vez una realidad cada vez más fantásica y desprovista de sustancia.

Una voz tan descarnada y directa como la de Carmen Ollé supo intervenir y marcar con una fuerza inusitada estas cuestiones. Centrándose en el cuerpo, Ollé reflexiona e ironiza sobre los ideales de belleza narcisistas que dominan la esfera pública y privada —con nefastas consecuencias en ambas⁵— y a cambio se convierte ella —como mujer, como poeta y como intelectual— en un objeto artístico que escudriñar revelándonos en el proceso que participamos, incluso de manera inconsciente, de esta actividad voyerista.

⁵ Véase *La industria de la vagina* (2011 [2009]), Sheila Jeffreys.

De esa forma, así como la nueva época ha dejado obsoleta la oposición arte-industria, quedan desfasados los encontronazos entre los Poetas Puros y los Poetas del Compromiso Social, ya que Ollé consigue superar aquella dicotómica trampa, y encontrar terrenos desde los cuales enunciarse, si bien la persigue la sombra de una realidad condenada a la repetición o un deseo sublimado hasta la desaparición. La tragedia del poeta consiste en haber dejado una pista tras de sí que otros seguirán.

Ollé ha renunciado conscientemente a continuar escribiendo poesía, quizás como último acto de compromiso como esta, como *suicidio simbólico*. Al ya haber explorado lo necesario, hasta el punto de la escarbada, y dicho lo que debía decir, con la violencia y el cinismo que lo enmarca todo en el tono de la auto-denuncia, tan solo restaba sellar la muerte simbólica de la propia poeta, un suicidio voluntario asumido con la irreverencia de un signo fúnebre desacralizado. Es la consecuencia máxima de los preceptos trabajados en el poemario, la repercusión del arte en lo social, la estética pasando a ser ética.

Referencias bibliográficas

- ÁLVAREZ CHACÓN, E. (1982). Reseña de *Noches de Adrenalina*, de Carmen Ollé. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 8(15), 224-226.
- BARCELLOS DE ZARRIA, C. (coord.) (1995). *Antología poética. Peruanas del siglo XX*. Lima: Ediciones G. A. P.
- BENJAMIN, W. (1989). “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. En *Iluminaciones, Discursos interrumpidos I* (pp. 15-57). Madrid: Taurus.
- FREYRE, M. (10 de marzo de 1994). La paradigmática creación literaria de Carmen Ollé. En *Gestión*, 21.
- GONZÁLEZ VIGIL, R. (6 de marzo de 1994). Aportes femeninos a la literatura peruana. En *Suplemento Dominical de El Comercio*, 23.
- GROYS, B. (2014). *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja Negra.
- HERNÁNDEZ, B. (2016). *Noches de adrenalina, Abyección y Narcisismo*. En M. Dreyfus, B. Huamán Andía y R. Silva Santisteban (eds.), *Esta mística de relatar cosas sucias. Ensayos en torno a la obra de Carmen Ollé* (pp. 117-139). Lima: Latinoamericana y CELACP.
- IUBINI V, G. (2015). *Noches de adrenalina* de Carmen Ollé como poesía integral neovanguardista. *Estudios Filológicos* 55, 77-92.

- LIPOVETSKY, G. y SERROY, J. (2013) *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico*. Barcelona: Anagrama.
- LÓPEZ MAGUIÑA, S. (29 de enero de 1983). “El cuerpo en la poesía peruana”. En *El Diario marka*, p. 7.
- NIÑO DE GUZMÁN, G. (14-15 de enero de 1995). “Los deseos oscuros: ni tan marginal ni tan reciente”. En *El Mundo*. p. 4D.
- OLLÉ, C. (1992 [1981]). *Noches de adrenalina*. Lima: Lluvia Editores.
- POLLAROLO, G. (junio-julio de 2015). “Como un toro indomable. Sobre la obra de Carmen Ollé”. *Buensalvaje*, 34-35.
- REISZ, S. (1996). Poéticas femeninas en el fin del milenio. En *Voces sexuadas. Género y poesía en Hispanoamérica*. Lérida: Universitat de Lleida.
- _____ (2016). “¿Transgresión o negociación?: Sexualidad y homoerotismo en la narrativa peruana reciente”. En M. Dreyfus, B. Huamán Andía y R. Silva Santisteban (eds.), *Esta mística de relatar cosas sucias. Ensayos en torno a la obra de Carmen Ollé* (pp. 233-245). Lima: Latinoamericana y CELACP.
- ROWE, W. (2016). “Carmen Ollé. Mirar y oír”. En M. Dreyfus, B. Huamán Andía y R. Silva Santisteban (eds.), *Esta mística de relatar cosas sucias. Ensayos en torno a la obra de Carmen Ollé* (pp. 79-105). Lima: Latinoamericana y CELACP.
- SARTORI, G. (1998). *Homo videns. La sociedad teledirigida*. Buenos Aires: Taurus.
- VILLACORTA, C. (2016). “Erotismo y Espacio en *Noches de adrenalina* de Carmen Ollé: una lectura de Bataille y Bachelard”. En M. Dreyfus, B. Huamán Andía y R. Silva Santisteban (eds.), *Esta mística de relatar cosas sucias. Ensayos en torno a la obra de Carmen Ollé* (pp. 175-189). Lima: Latinoamericana y CELACP.
- WESTPHALEN, Y. (13 de junio de 1993). Acerca de la obra poética de Carmen Ollé. En *Suplemento Dominical de El Comercio*, 16.

ENTREVISTA A MIGUEL ÁNGEL HUAMÁN: “RESULTA ESENCIAL PLANTEAR UN RELANZAMIENTO DE NUESTRA PRÁCTICA HUMANISTA”

María Alejandra Mory Rosas

alejandramory@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-8789-3678>

Sergio Luján Sandoval

sergiomdc9@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-4612-4899>

DOI: 10.36286/mrlad.v2i4.50

Miguel Ángel Huamán Villavicencio es docente principal del departamento de Literatura en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, donde también realizó estudios de pregrado y posgrado. Ha sido acreedor del primer premio Desco por su trabajo sobre la poesía de José María Arguedas, que luego se publicó bajo el título de *Poesía y utopía andina* (1988), así como la obtención de una mención honrosa en el Premio Copé de Poesía en 1991. También ha dictado cursos, conferencias y ha participado activamente en distintos eventos culturales y literarios en diferentes ciudades del país promoviendo una descentralización del conocimiento, a saber: Piura, Lambayeque, Chiclayo, Trujillo, Chimbote, Huaraz, Ica, etc. Asimismo, varios artículos de su autoría han sido publicados en revistas nacionales e internacionales de reconocida trayectoria. Dentro de su producción podemos mencionar los siguientes títulos: *Literatura y cultura: una introducción* (1993), *Problemas de teoría literaria* (2001), *La formación humanista: fundamentos y desafíos* (2012), *Diálogo de sordos en la crítica peruana* (2017), *El discurso poético: un manual* (2018) y, ahora último, *Sin medias palabras. Ensayos de humanismo crítico* (2019). Actualmente dispone de un canal propio en *YouTube*.

Metáfora. Revista de literatura y análisis del discurso, 4, 2020, pp. 1-13.

Doi : 10.36286

1. De acuerdo con sus escritos, asistimos a una época marcada por una revolución informática y digital que modifica las prácticas culturales, artísticas y académicas. ¿Considera que la formación humanística, los estudios literarios y la crítica literaria están en crisis?

Actualmente atravesamos una nueva fase del capitalismo. Esta economía globalizada ha convertido la cultura en espectáculo, como señaló muy bien Guy Debord¹, lo que ha significado un constreñimiento de los espacios académicos y la reducción en general de la actividad artística a lo meramente inmersivo o evasivo. La gente se sumerge en eso, pues hay un empobrecimiento de la vida cultural y obviamente se percibe, gracias a estos aparatos tecnológicos cada vez más amables, el crecimiento invasivo de un gran número de gente profana que está permanentemente haciendo actividades o prácticas culturales, literarias, artísticas; sin embargo, eso ha conllevado, más que nada, a la generalización y al predominio de lo mediocre, de lo espontáneo. En ese sentido, atravesamos una crisis aguda que, de algún modo, como he dicho en algún trabajo, ha expropiado el lugar de la crítica. Ahora se entiende a la crítica en un sentido de mera oposición, de estar en contra de todo lo que se diga sin entender ni analizar los argumentos, o simplemente como aquella que halaga y acompaña la preocupación de los autores por el mercado; es decir, se ha favorecido con esta cultura del espectáculo el asumir un sentimiento superficial que resulta funcional al consumo. Como dice Mario Perniola², más importante que el conocimiento en esta época es el sentimiento, el sentirse parte de algo; experiencias no de la indagación ni de la exploración (como en los sesentas los *hippies* buscaban), sino ser parte de la imagen del *rockero*, del hombre famoso. Sueñan con eso.

Obviamente todo esto ha significado que se haya socavado paulatinamente lo institucional en las prácticas artísticas culturales y que se hayan vuelto comparsa nada más del mercado. Aspecto vinculado evidentemente con la privatización de la educación universitaria, que se ha reducido a una instrucción para el mercado de trabajo, lo cual, evidentemente, ha impedido que se tome conciencia de esta realidad. Como decía muy

¹ Debord, Guy (1976). *La sociedad del espectáculo*. Madrid: Miguel Castellote.

² Perniola, Mario (2008). *Del sentir*. Valencia: Pre-Textos.

bien Terry Eagleton³: esta es la época que más necesita una conciencia crítica y es lo que menos hay. Entonces, todo esto tiene que ver con un sistema educativo al que no le interesa una formación integral, pues dicho sistema se ha convertido en una instrucción para el mercado de trabajo y el consumo. Por ello, la crítica cultural y artística funciona en relación a las ventas, ha perdido legitimidad y se percibe que no tiene mucha función crítica.

Así, el mundo cultural se ha convertido en un factor esencial del nuevo modelo económico que ha incursionado en valores y productos espectaculares, pero en el plano de lo cultural y de los bienes intangibles. Además, la era posindustrial ha reducido el valor del arte y la literatura al consumo, que está inversamente proporcional a su sentido crítico, a su visión de una posibilidad de un mundo diferente; es decir, estamos ante el crecimiento constante de lo banal, de lo egocéntrico y de lo ligero, como diría Lipovetsky⁴. Lo ligero domina ahora casi toda la vida. En ese sentido, vivimos una crisis profunda en el ambiente académico cultural, la crítica literaria —y no solo en el Perú, sino a nivel mundial—, pues se ha olvidado lo que tal vez nuestra tradición, con nuestros maestros anteriores, —empezando con Mariátegui y llegando hasta Cornejo Polar— siempre habían remarcado: el vínculo inevitable con lo social, con lo cultural; requisito indispensable en la forja de una identidad camino hacia una nacionalidad que articule la pluralidad de nuestro ser social. Y, obviamente, este proceso que podía haberse encaminado en el siglo XX hacia una resolución, más bien, se está diluyendo, y en el siglo XXI parece haberse olvidado de esa perspectiva por estar anclados en una visión cosmopolita y globalizada que, en realidad, es enajenante. No es evidentemente casual que esta cultura se relacione con un crecimiento del capitalismo globalizado y que signifique, en el fondo, un modo de vida que encarna una desigualdad cada vez mayor. Socialmente el mundo está constantemente más polarizado y, sumado a ello, la intensificación y el predominio absoluto de ese modo de vida frenético, consumista y contaminante está generando profundos cambios en el planeta y una serie de problemas serios para la vida. Entonces, creo que los propios involucrados en los fenómenos mencionados no tienen ninguna noción de la importancia que tiene lo humano, y ello

³ Eagleton, Terry (2005). *Después de la teoría*. Barcelona: Debate.

⁴ Lipovetsky, Gilles (2015). *De la ligereza*. Barcelona: Anagrama.

demuestra que hemos perdido nuestra capacidad de diálogo en ese entorno. Esa es la naturaleza real de nuestra crisis. Nos hemos encerrado en cuatro paredes y estamos como en aquella escena de la película del Titanic, donde el barco se estaba hundiendo mientras los violinistas seguían tocando, lo cual es una imagen que a mí me parece bastante crítica y que, además, no es mía ni de *Titanic* sino de Hans Magnus Enzensberger —poeta austriaco-alemán muy bueno—, pero es la imagen, sobre todo, de lo que es nuestra crisis: preocupados del método retórico, de las obras, cuando en realidad hoy día es cuando más se necesita de una visión radicalmente humanista para recuperar sentido crítico frente a la vida.

2. ¿Cómo se manifiesta dicha coyuntura en el caso del Perú?

Bueno, en la periferia de la periferia, como es el caso del Perú —porque estamos al margen del margen—, nuestra tradición vive siempre ucrónicamente, es decir, con un tiempo que es un poco a destiempo. Hay un sentimiento de avance y de crecimiento que es falso y puramente aparental; en realidad, el Perú está en crisis permanente. El último proyecto que ha fracasado es el de la «república empresarial», con la figura de Kuczynski que hacía de presidente de todos los peruanos y después de representante de las transnacionales —nada más se cambiaba de lugar en la mesa—, lo cual pone en evidencia que nos encontramos en una situación alarmante. Esto resulta paradójico porque aparentemente puedo decir “¡qué bien que estamos!”, pues hay nuevos espacios culturales que han aparecido institucionalmente en los últimos años, a saber: el Ministerio de Cultura, el Ministerio de Integración, la Casa de la Literatura, es decir, existe un activismo frenético (ferias de libro, publicaciones, concursos, nuevos formatos que aparecen en diferentes espacios). Y si la educación creció por una demanda que no se cubría —y no teníamos la mejor educación de América latina, sino la peor—, situación similar es la que acontece paradójicamente en el terreno cultural-literario en la coyuntura de esta crisis: el Perú vive esa paradoja. Así como hay una oferta educativa en varios niveles en aspectos que no son reales, hay también muchas prácticas institucionales (talleres, seminarios, espacios en la web o en el *YouTube*), que son funcionales a la cultura del consumo y al espectáculo. Crecimiento no es desarrollo del espacio y la actividad artístico-literaria, y menos de la crítica. No vemos un auge —un

acontecimiento para celebrar—, sino, por el contrario, vemos un empobrecimiento, una decadencia; así como en las instituciones tutelares (Poder Judicial, Poder Electoral) se muestran grandes falencias, igual sucede con la cultura y con la creación artística. Se trata, más bien, de una pérdida no solo del espacio institucional, sino también del diálogo y de la capacidad de acción entre los seres humanos.

Ahora bien, la mejor forma de ver eso es cómo simultáneamente a dicho crecimiento, en el terreno de las letras y humanidades, la literatura se ve como algo inútil y que ha perdido valor e importancia. El curso de Literatura, por ejemplo, desapareció y se volvió parte del área de Comunicación y ahora parte de lo que sería el Plan Lector. Esto nos conduce a afirmar que cualquier aspecto humanístico pasa a un segundo plano. La verdad es que el abandono del ámbito cultural de las letras en lo institucional y en lo formal resulta, evidentemente, lo más claro de nuestra problemática. Se trata de la sustitución por el mercado y a que los intereses del consumidor son los que han devenido más importantes, lo cual conlleva al abandono de lo institucional —por ejemplo, no hay una institución literaria seria en el Perú—; y, además, al hecho de que se haya debilitado esa capacidad crítica. Por ello no es extraño observar el protagonismo de los artistas que expresan sus artes poéticas y sus convicciones continuamente, pero dichas ideas son muy personales y no necesariamente son socialmente refrendadas en algunos casos. Entonces, yo creo que, tal como Boris Groys⁵ ha dicho muy claramente, esta tendencia hacia lo nuevo generada por el hiperconsumo y la sociedad consumista, conduce a que nos demos cuenta de que no precisamente lo nuevo es innovación; de hecho, podríamos decir que lo nuevo da ilusión, pero lo que realmente importa es una innovación, y esta solo puede ser medida cuando se relaciona con la tradición: la literaria o la artística, por ejemplo. Y muchos de los que son nuevos “desconocen mayormente”, como dicen, la tradición de su práctica artística. Por lo tanto, no es una innovación ni un proceso que podemos entender como dialógico con lo que está sucediendo, sino más bien uno evasivo y que refuerza eso. Hay, pues, una evaluación que en realidad es muy concesiva con el consumismo y no se observa lo que es la gran tradición crítica que siempre mantienen el arte y la práctica

⁵ Groys, Boris (2005). *Sobre lo nuevo. Ensayo de una economía cultural*. Valencia: Pre-textos.

literaria. La mayoría de los creadores, en forma profana, accede a la destreza y habilidad que los aparatos ofrecen sin conocimiento de los marcos discursivos del género o los autores previos, y creen que están descubriendo la pólvora, mientras los que fungen de crítica en los medios hacen comparsa porque tampoco tienen la información. En tal sentido, sin ningún tipo de poética, sin ningún pensamiento denso sobre la literatura, el arte o sobre la vida, del quehacer del ser humano, se logra vender y hacerse notar. Todos publican ahora, todos ganan premios, todos tienen concursos y circuitos para sus gustos —la verdad es que eso ha crecido bastante—, pero son poco críticos con el propio sistema consumista. Crecen las ferias, pero no crece la lectoría: la lectoría está en crisis. Y así como se celebra lo nuevo, realmente no se sabe qué es porque se ha perdido el horizonte. Ese es el rostro particular de la crisis internacional y nacional en el caso del Perú.

3. Si ingresamos al campo de los estudios literarios en San Marcos, se puede afirmar que no existen trabajos que discutan problemáticas actuales, lo cual sería “lógico” porque lo que nos piden, al menos en una tesis de pregrado o posgrado, tiene un anclaje con “lo literario”. Pero, al parecer, muchas veces perdemos de vista u olvidamos que “lo literario” se engarza innegablemente con el plano cultural y social. Asimismo, tal vez se esté aportando con nada al momento de discutir sobre temas trillados, creyendo que solo basta con el respaldo de una utilería teórico-conceptual “en boga” y casi siempre importada. Frente a esta situación, cabría realizarnos dos preguntas: ¿qué analizamos realmente? ¿Qué relación guarda dicha actividad (nuestro quehacer literario) con lo que está sucediendo en el mundo?

Bueno, los estudios literarios (o la llamada crítica literaria peruana) adquieren un estatuto epistemológico propio tardíamente en nuestra tradición: a fines del siglo XX, cuando se incorporan los cursos de teoría y métodos de análisis orientados hacia la explicación del funcionamiento textual del uso literario del lenguaje con intención estética. Es decir, eso mismo que en el mundo empezaron los formalistas a postular a comienzos del siglo pasado, nosotros, acabando el mismo siglo, recién impusimos aquella visión en el plano de la universidad. Curiosamente coincide su aparición en un

país periférico como el Perú, con el cambio hacia la economía global que estoy mencionando y a la expansión evidente de la multimedia y de la telemática hacia esa cultura del espectáculo que impone a la conciencia crítica una función poscolonial, es decir, la de ser anuente con la ideología consumista y con el crecimiento capitalista: “hay que legitimar lo que está pasando”. Antes, la mirada del hombre de letras y de los críticos era una mirada cuestionadora. La imagen que tenemos de los maestros anteriores (empezando por Mariátegui, por ejemplo) era la de un crítico que miraba de una manera diferente, y no sé cómo hemos convertido al crítico en la comparsa del nuevo escritor, en el que participa en ferias, etc. Evidentemente eso no es casual, pues le impide al crítico y al joven dialogar con el momento de lo que está sucediendo.

Así como la educación ha convertido a las carreras académicas de humanidades en carreras profesionales —porque ahora tienen que ver cuál es su inserción en el mercado o en el trabajo—, se nos ha hecho creer que siempre debemos pensar en el mercado, en las publicaciones, en la imagen, en el currículum, etc. Lamentablemente es un momento también maravilloso en otro aspecto: en el campo del desarrollo de las nuevas visiones de la ciencia. Esa actitud de las humanidades y de la crítica, encasillados en ciertos roles tradicionalistas y esa visión poscolonial y anuente con el sistema, le ha impedido dialogar en el momento que ha nacido una nueva concepción de la ciencia de raíz interdisciplinaria, la cual se orienta hacia los sistemas inestables, los fenómenos complejos, los modelos probabilísticos; es decir, una mirada que deviene articuladora y que supera la visión positivista, mecanicista y la separación absurda entre Letras y Ciencias, pues todo requiere del lenguaje y de la imaginación. E, incluso, pudiendo en este momento reivindicar, los estudios literarios que se acaban de formar, ese nuevo estatuto que es interdisciplinario y que dialoga, contrariamente más bien se vuelven una cosa disciplinaria cerrada. Entonces, los estudios literarios del siglo XXI potencialmente pudieron orientarse hacia eso, pero siguen de espaldas a los procesos sociales, a los cambios y, sobre todo, a las ciencias. Lo que ocurre es que su práctica analítica, formativa y valorativa ha perdido la atención en lo básico, que es la práctica literaria y artística y que, además, obvia su voluntad de crítica, de disidencia y de imaginar un mundo diferente. Se han preocupado, más bien, en ser un escribano o un

notario de cómo se usa, de cómo se vale, de cómo se divierte; en suma, se ha banalizado el discurso crítico. No hay, por lo tanto, ni ápice de algo que va consustancial a la práctica humanística o a la práctica literaria, como es la problemática de la identidad nacional o del proyecto que uno quiere construir de una república democrática y plural. Lo que diferencia a esta crítica de la anterior es su metalenguaje: ahora usan términos más complicados, pero no es una retórica la que hace el cambio en una perspectiva crítica. Yo sentí eso en algún momento cuando, en los cursos que se dictaban, la gente comenzó a hablar de lo que antes nunca se hablaba: de narratología, de semiótica, de deconstrucción; sin embargo, seguían haciendo la misma crítica lastrada por una falacia biográfica o referencial. Es decir, nos encontramos ante una paradoja: tú escuchas y hablas diferente, pero no estamos mejor sino peor que las visiones críticas anteriores. Hemos pasado, como diríamos metafóricamente a propósito de un texto mío que escribí, de la crítica del gusto —que es la que predominaba en un momento dado— a la crítica del susto, porque lo único que se ha hecho es renovar el lenguaje (el metalenguaje, es decir, las palabritas complicadas) y, por ende, asustar a la gente; pero sigue siendo la misma crítica del gusto (impresionista y subjetiva)⁶. Creo que debemos recuperar la ecología del saber humanístico, que implica que todo saber humanístico o científico, en general, tiene que dialogar con su entorno y promover una suerte de interacción crítica permanente que ayude al diálogo interno en una formación social, en una tradición que, también en nuestro caso, espera hace tiempo esa contribución para tal vez articular un proyecto nacional diferente.

4. Recogiendo lo que comenté sobre la interdisciplinariedad, sobre todo con respecto a esta suerte de construir puentes de diálogo entre distintas disciplinas, la actual malla curricular de la escuela académico profesional de Literatura en San Marcos, por poner un ejemplo, ha sido aplicada el año pasado, es decir, el 2019, desplazando el plan antiguo del 2014. No obstante, lo que se reclama en contextos como al que ahora nos enfrentamos son enfoques interdisciplinarios antes que afincados en una sola parcela (léase como un mecanismo monológico). Desde su

⁶ Huamán Villavicencio, Miguel Ángel (2001). Contra la “crítica del gusto” y la “tradición del ninguneo”. *Alma Mater*, 20, 91-112.

experiencia como docente en dicha Universidad, ¿cómo evalúa este cambio?; además, ¿se apuesta realmente hacia una verdadera interdisciplinariedad?

El peso que tenemos es que el surgimiento tardío de la literatura o los estudios literarios —como disciplina humanística—, en nuestra tradición académica-cultural, ha inducido de manera casi corporativa a la defensa de los predios disciplinarios recién ganados. Esto se nota porque a mediados del siglo pasado y hasta antes de la reforma de los años 70, los hombres de letras eran, cada uno, un señor feudal. Hasta discutían quién salía o quién entraba en un salón porque al de más prestigio tenía que darle salida o pase al más antiguo. Evidentemente, ahora estamos en una situación en la que, como ya formamos parte de las Ciencias Humanas, cada quien quiere defender y no perder su parcela; por lo tanto, los lingüistas no hablan con los literatos, los literatos no hablan con los filósofos, pero no saben (o no se dan cuenta) que todos ellos hablan sobre la misma materia que es el lenguaje, el pensamiento, las obras, la escritura, etc. Entonces, hay una respuesta ante los nuevos retos que, en lugar de transitar hacia lo interdisciplinario o lo transdisciplinario —como ocurre en todas partes—, refuerza los elementos disciplinarios, los cierra y les pone cuatro llaves. Esto de encerrarse en la especialidad se refleja, curiosamente, en formular un plan flexible como el que se hizo, pero no flexible hacia otras disciplinas, sino que ahora el estudiante tiene más opciones para escoger dentro de su propia disciplina. El plan flexible, cuando surgió, significaba que se podía llevar, por ejemplo, un curso de Sociología en Ciencias Sociales o un curso de Lenguaje en Psicología. Sin embargo, acá, la flexibilidad es abrir más cursos para quien quiera leer solamente lo que le gusta; dicho de otra manera, es una dinámica concesiva evidentemente a ese crecimiento sin ningún sentido. De hecho, eso ha generado en algunos estudiantes (no pocos) una confusión, porque ellos quieren venir a encontrar un orden, un sistema, un metadiscursio que les ordene sus intenciones y sus buenas ganas de aprender, pero se encuentran con que la universidad es más confusa que lo que existe afuera.

Personalmente he formulado de forma reiterada la propuesta de variar hacia un enfoque interdisciplinario de conformidad con lo que está ocurriendo hoy día en varios campos y en varias prácticas académicas universitarias. La producción científica hoy día

es interdisciplinaria, la investigación y los problemas no piden permiso e involucran a varias disciplinas. Esta postura se ha visto con desconfianza porque desconocen el nuevo terreno que implica lo interdisciplinario. He señalado, a pesar de todo, que esto no es automático, sino que es un cambio en proceso que el profesor o joven lo puede ir desarrollando en su propia dinámica. Es algo normal porque se trata de una asimilación progresiva de una nueva epistemología, pero en lugar de impulsar eso no hacen más que reforzar lo que yo he denominado como una epistemología autista: se tiene un autor, un tema, una metodología y lo demás no importa. No se puede hacer una comunidad de humanistas con gente autista que solo se dedica a una sola cosa: eso es absurdo. Yo pienso que el origen de todo esto es que a pesar de haberse planteado —porque acá no hay nada que inventar—, hay evidentemente un cambio porque se han cambiado los nombres, pero no los enfoques. Supuestamente se ha abandonado el enfoque historiográfico, pero en realidad en lugar de llamarle Literatura Griega o Latina, se le denomina “Antiguas”. Por otro lado, pudiendo haberse articulado determinados temas transdisciplinarios como problemas, por ejemplo, pensemos en el romanticismo, la vanguardia o el barroco, que son temas que abarcan muchas cosas y que no se los puede incluir en la historiografía como un período porque eso permanentemente está volviendo al igual lo clásico, no se ha hecho.

Otra propuesta que en algún momento planteé es que, en realidad, lo que nosotros debemos buscar son modelos explicativos y no hermenéuticos, es decir, buscar no sistematizar el gusto, sino generar comprensión de los textos y su funcionamiento. De ahí que la interpretación no sea nuestro punto fuerte y sí el análisis del discurso. Los cursos complementarios a los de teoría deberían ser análisis del discurso, pero no de interpretación. Lo que sucede es que la interpretación te da más facilidad para incluir métodos, como a mí me enseñaron —y muchos de nosotros hemos tenido profesores que tenían su propio análisis interpretativo; ellos hacían su hermenéutica, su esquema exegético—, pero ya no es esa época porque se tienen modelos de análisis que deben conocerse. No es que vas a aplicar uno, es el texto el que te exige y tú tienes que conocerlos todos. No se trata, tampoco, de que defiendas tu visión hermenéutica. La gente gusta de la literatura y basta saber leer. No se va a exigir que todos vayan a

estudiar en la Universidad para opinar de una obra porque la Universidad no se centra en eso y la formación no se orienta hacia la discusión de lo que cualquier persona lee. Hay que buscar reconocer que existen nuevos campos que se están desarrollando en otro lado y que acá (en San Marcos) son desconocidos: la ecocrítica, las humanidades digitales o la crítica poshumanista son aspectos que ya se encuentran en varias partes; en cambio, acá todavía seguimos pensando en cosas que, no digo que estén mal, pero no podemos quedarnos en eso, tenemos que ir más allá. Obviamente eso significaría enfocar el horizonte nuevo, que es lo que nos falta. ¿Por qué? Porque lo que ahora se está haciendo es, más que nada, mantener lo que había antes y eso, en realidad, es una política académicamente errada.

5. Finalmente, profesor Huamán, habida cuenta que la literatura no tiene por teleología la búsqueda y establecimiento de verdades sino de propuestas que promuevan el diálogo y alienten el debate, ¿a dónde consideraría apuntar las prácticas humanísticas y los estudios literarios en adelante?

Ahora estoy en una campaña para encontrar justo una respuesta a lo que me acaban de plantear. No creo que sea individual, sino grupal y desde la propia comunidad de literatura y la propia comunidad humanística de San Marcos (aunque no solo de San Marcos), así como la de todo el país para dialogar con el mundo. En una época marcada por un capitalismo salvaje, depredador y contaminante, que vende una cultura del espectáculo que oculta las profundas y cada vez mayores desigualdades sociales, resulta esencial plantear un relanzamiento, una refundación de nuestra práctica humanista. No podemos mantenernos al margen de ello, pues estamos ante la necesidad de que esa conciencia crítica, que es la materia básica de nuestra praxis, comience a jugar un papel importante para salvar al planeta de la extinción, por ejemplo. Precisamente todo el problema del calentamiento global se está generando porque la gente no toma conciencia de este modo de vida que manipulan los grandes grupos de interés económicos y que condena a la gran mayoría al hambre, a la miseria y a vivir las consecuencias del cambio climático. Cada vez hay más ricos y cada vez es mucho más grande la diferencia entre los poquísimos que tienen mucho y los muchísimos que no tienen casi nada. Por ello, hoy más que nunca, cuando el verdadero problema de la vida

y de la existencia radica en la deshumanización que se da todos los días y que socava valores intangibles en los seres humanos —me estoy refiriendo a lo que nosotros siempre hemos defendido como el arte y la cultura—, necesitamos recuperar un horizonte diferente que puede estar en la lucha ecológica actual, es decir, regresar al sentido original de la existencia humana basado en una propuesta ecológica de diálogo y armonía. No tenemos por qué estar enfrentados contra la naturaleza: somos parte de ella. Nosotros somos, seremos seres vivos que debemos dialogar y respetar a las otras formas de vida; primero entre nosotros mismos, porque lo que existe es un segregacionismo, una política de agresión y usamos el lenguaje —porque así nos han inducido— no para articular, cooperar, sino para pelear y confrontar. Eso es un absurdo. El momento actual exige la necesidad de que nosotros seamos la palanca de construcción de esa conciencia crítica que permita la defensa de la vida, de la existencia humana y de todos los seres vivos de este planeta; y que se recupere en esa lucha, en ese horizonte, además, los valores —que son los que hemos dejado de lado, preocupados por el mercado y por el consumo— como la solidaridad con la madre naturaleza, con los seres humanos, con los animales, y la cooperación, porque no podemos salir de este problema sin cooperar como hicimos cuando crecimos y fuimos la especie que dominó todo. Estos son valores esenciales para el futuro de la humanidad que no requiere de capitales, sino de humanistas que lideren la movilización —evidentemente de los jóvenes, sobre todo— hacia una sistemática desobediencia civil camino al cambio del modo de vida dominante y el retorno hacia un desarrollo sostenible, ecológicamente viable, a un nuevo proyecto económico que sea más humano y que evite esas grandes divisiones e injusticias y, por supuesto, que no permita que problemas como la pobreza y la desigualdad sean invisibilizados. Estamos en condiciones —la humanidad—, por los desarrollos tecnológicos de la ciencia, de superar eso. Con lo que han ganado nada más en la última década los millonarios de los millonarios, se podría haber eliminado tres veces el hambre en el mundo; asimismo, con lo que cuesta una ojiva nuclear o un avión súpercaza se podría haber superado la mortandad infantil de todo el mundo.

Entonces hay que imaginar una humanidad sobre la base de un enfoque humanístico, que es lo que más necesitamos ahora. Lamentablemente los humanistas

estamos dispersos, confusos y no nos damos cuenta de que tenemos el poder para hacerlo, que es la palabra, los valores, el arte, la literatura y la conciencia crítica. Yo me imagino que tarde o temprano vamos a tener que levantarnos todos y liderar esa desobediencia civil para usarla por la paz y por el bienestar de la humanidad. Creo que esa es la tarea de los humanistas: organizar la conciencia disidente y convertirla en un factor de defensa. Para mí, ese es el futuro: desarrollar la solidaridad con la madre tierra, con nosotros mismos, con los seres vivos (animales y humanos); y eso es, por decirlo de algún modo, el *End game*, solo que quienes van a luchar no son esos superhéroes imaginarios, sino los hombres corrientes de todos los días liderados por seres más sensibles y cuestionadores que somos los humanistas. Lo malo es que no tenemos el apoyo de Hollywood, pero sí tenemos el apoyo de personajes famosos que están en todas partes y en la historia de la humanidad como Vallejo, Arguedas, pues ahí todos son iguales y contribuyen para crear un mundo diferente. Esa es la verdadera batalla por delante. ¿Ustedes qué van a hacer? ¿De qué lado se van a poner? Cuidado que las fuerzas del lado negro y oscuro siempre tienen cosas para convencerlos, pero espero que, como jóvenes que son, tengan capacidad de decisión ética.

García-Bedoya, Carlos. *Hermenéutica literaria. Una introducción al análisis de textos narrativos y poéticos*. Lima: Cátedra Vallejo [y] Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2019, 475 pp.

DOI: 10.36286/mrlad.v2i4.51

De acuerdo con el diccionario virtual de la Real Academia Española, una de las acepciones de “manual” es la siguiente: “libro en que se compendia lo más sustancial de una materia” y, en efecto, *Hermenéutica literaria...* ofrece una mirada panorámica y, al mismo tiempo, exhaustiva sobre los estudios literarios desde un enfoque hermenéutico. Específicamente, se centra en la exégesis estructuralista de textos narrativos y poéticos de la tradición clásica y contemporánea. Asimismo, cabe indicar que si bien se mencionan e interpretan algunas obras francesas e inglesas, el material de trabajo por antonomasia corresponde a la literatura hispánica. El libro está dividido en seis capítulos, explicados sumariamente por García-Bedoya en el prólogo; sin embargo, desde nuestro punto de vista, también es posible su articulación en tres grandes segmentos.

El primero busca plantear las nociones más elementales —pero no por ello menos importantes— de la disciplina: ¿qué estudia?, ¿en qué se diferencia de otros discursos?, es decir, ¿cuáles son sus características, sus componentes, sus tipos o géneros literarios? El autor es consciente de que, más allá de los textos escriturales, existen también las literaturas orales u *oraturas*, que no serán incluidas dentro de su trabajo por razones de delimitación temática. De igual manera, observa las particularidades de la comunicación literaria, en comparación con la puramente lingüística, y se detiene, con especial atención, en ciertas categorías elaboradas ampliamente por Gérard Genette, tales como architextualidad, metatextualidad, intertextualidad, paratextualidad, entre otras.

Esta presentación sintética de ideas se complementa con numerosos ejemplos de la literatura occidental y, en menor medida, andina y oriental, lo cual ameniza la lectura. En este primer segmento se enuncia cuál es el enfoque teórico —y el motivo del título— que el libro sigue: la hermenéutica literaria, que consiste en el diálogo de distintas disciplinas o aparatos teóricos que “no aspira a sustituir o desplazar a otros modelos interpretativos” (p. 15). Esta vocación dialógica, no obstante, es limitada, pues no incluye los aportes de la teoría posestructuralista, ahora muy en boga, como la teoría psicoanalítica (freudiana o lacaniana),

Metáfora. Revista de literatura y análisis del discurso, 4, 2020, pp. 1-4.
Doi : 10.36286

la teoría de género, la teoría sobre el poder, los *animal studies*, entre otros; en su defecto, se emplean ciertas nociones freudianas, tales como el «principio del placer» o la «pulsión de muerte», aunque no son presentadas y explicadas adecuadamente en el análisis.

En el segundo segmento, por su parte, se plantean las pautas para interpretar los textos poéticos y narrativos, desde la versificación y la estilística hasta las modalidades del discurso diegético y mimético. Se trata, pues, de explicar el estrato superficial e intermedio del texto y, al igual que en la sección anterior, recoger —y, en ocasiones, matizar— los fundamentos o ideas más importantes de otros teóricos americanos o europeos, sin obviar los ejemplos que esclarecen su exposición.

En el tercer y último segmento, se subraya el ejercicio aplicativo de la teoría anteriormente presentada. Dicho de otra manera, una vez examinadas las herramientas teóricas, García-Bedoya propone un análisis total, en el que se engarzan tanto el plano estructural como semántico del texto (sea este un poema, una obra dramática o un cuento). Aquí se podrían incluir los capítulos finales del libro: “La explicación. Análisis del estrato profundo” y “Hacia la comprensión”; sin embargo, consideramos que existe un desequilibrio entre este último apartado y aquellos dedicados a la explicación (a saber, los análisis de los estratos superficiales, intermedios y profundos). ¿Por qué dedicarle únicamente tres interpretaciones —de índole temática— a esta sección? Tampoco queda claro cuáles son los criterios de selección, por parte del autor, de los textos analizados: dos obras teatrales y un cuento.

Ahora bien, se debe tener en cuenta que las 475 páginas que conforman *Hermenéutica literaria...* son el fruto de las casi dos décadas de docencia que Carlos García-Bedoya ha ejercido en los cursos de Interpretación de Textos Literarios, dictados en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Esta información me parece elemental por dos motivos: por un lado, el autor sistematiza su experiencia pedagógica y la desglosa en un lenguaje claro, sencillo y ordenado, ya que su intención es ser comprendido tanto por el estudiante de Literatura como por el lector no especializado en la disciplina. Este es, sin duda, uno de los mayores méritos del libro: su didáctica y su capacidad de explicar conceptos teóricos complejos a través de un léxico accesible, motivo por el que también se vale de ejemplos que ilustran ciertas categorías teóricas y retóricas (como la transtextualidad o el *ordo artificialis*, respectivamente), organizadores visuales y datos anecdóticos sobre la vida y la obra de un

determinado escritor. Estos recursos se complementan con una selección de textos poéticos y narrativos, ubicados en la sección de los anexos, para que el lector pueda seguir la interpretación propuesta y, más adelante, los analice por su propia cuenta. Asimismo, cabe mencionar que dicha selección no solo responde a criterios formales de los textos (breve extensión), sino que también brinda un panorama amplio y diverso sobre la literatura hispánica, desde las comedias españolas de la Edad de Oro hasta los poemas vanguardistas del siglo XX.

Por otro lado, la existencia del curso Interpretación de Textos Literarios —y de un libro de esta naturaleza— nos parece sumamente necesario en la formación académica del estudiante, dado que le brinda las nociones y herramientas básicas para desentrañar los sentidos posibles de una égloga, un cuento o una comedia nueva, por mencionar algunos casos que el mismo autor plantea. Entonces, ¿por qué *Hermenéutica literaria...* debería leerse hoy en día?

Identificamos tres motivos: en principio, porque es un manual imprescindible para aquellos que pretendan iniciarse en el estudio crítico de la literatura. Inspirado en el pensamiento de Paul Ricœur, el docente sanmarquino adopta un enfoque hermenéutico que tiene como objetivo “guiar un proceso riguroso de aprendizaje introductorio en nuestra disciplina” (p. 15) a través de la revisión y el diálogo de diversos enfoques teóricos (la semiótica, la narratología, la poética y la retórica aristotélicas, etc.). De esta manera, García-Bedoya, además de recopilar y sintetizar los fundamentos de estos aparatos teóricos, expone su propia postura sobre un determinado debate asentado en la academia sobre aquellos. En segundo lugar, los análisis desarrollados son exhaustivos porque se toman en consideración el plano semántico y estructural de los textos, es decir, se subraya la importancia y la necesidad de estudiar la fonética, la versificación y el estilo, sobre todo en los textos dramáticos y poéticos, puesto que intervienen en el proceso de generar o reforzar sentidos a la obra. Por último, el libro se inserta en una tradición de manuales o estudios introductorios sobre la exégesis literaria que puede rastrearse desde *Interpretación y análisis de la obra literaria* (1948), de Wolfgang Kayser, hasta *Principios de análisis del texto literario* (1985), de Cesare Segre. Ahora bien, es pertinente señalar la necesidad de estudios más contemporáneos y locales sobre el tema, como la *Guía de investigación en Letras y Ciencias Humanas*,

Literatura (2019), de Alexandra Hibbett y María Gracia Ríos, que explora, desde otra lógica, el estudio crítico de los textos literarios.

En conclusión, *Hermenéutica literaria...* resulta un libro fundamental para iniciarse en el estudio estructuralista de los textos literarios. Por medio de un lenguaje asequible para el público no especializado o en proceso de formación, el autor elabora un recorrido histórico sobre los orígenes y los derroteros de la crítica, la teoría y la interpretación literarias, explicando y dosificando los postulados más importantes de determinados aparatos teóricos (como la semiótica, la narratología o la poética aristotélica) sin perder el rigor y el diálogo académicos. Esta información se complementa y entiende a cabalidad con el estudio formal, estilístico y, en menor medida, temático de los textos poéticos y narrativos ubicados en las últimas páginas. Sin duda alguna, es una guía que todo estudiante de Literatura, especialmente aquellos que cursan los primeros ciclos universitarios, debería leer.

Sha Sha Gutiérrez

Pontificia Universidad Católica del Perú

ssgutierrez@pucp.pe

<https://orcid.org/0000-0001-8829-8275>

Huamán Villavicencio, Miguel Ángel. *Sin medias palabras. Ensayos de humanismo crítico*. Lima: Dedo Crítico [y] Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2019, 208 pp.

DOI: 10.36286/mrlad.v2i4.52

El estudio y la difusión de la producción literaria en el Perú son dos campos en los cuales la reflexión humanista se interesa, sin dejar de lado el rol que desempeña la enseñanza de la lectura desde el nivel escolar. El libro *Sin medias palabras. Ensayos de humanismo crítico*, última entrega del destacado docente sanmarquino Miguel Ángel Huamán, se compone de un conjunto de doce ensayos que despliega y pone en entredicho el panorama reciente de la literatura en nuestro país. De esta manera, los temas son variados, pues van desde la reorientación de los estudios sobre la obra de Gamaliel Churata hasta una periodización de la crítica literaria de izquierda, pasando, además, por aquellos centrados en la pedagogía, la historia de la crítica y la narrativa peruana última.

El trabajo inicial se titula “Churata y la crítica postcolonial: dialogismo intercultural y estética de la utopía en *El pez de oro*”, en el que se observa un interés constante que atraviesa al libro: el estado de la crítica literaria en el Perú; asimismo, el trabajo en cuestión también reconoce problemas que hemos arrastrado desde el pasado y que nos aquejan aún en la actualidad: el colonialismo y el centralismo, por ejemplo, son dos claros indicadores de ello. En tal sentido, el presente no nace *ex nihilo*, sino que es producto del desarrollo histórico; de allí que, a la par con la crítica que realiza a los estudios poscoloniales, periodice una historia de las ideas dominantes desde la colonia y dialogue con la obra de Churata, reconociendo en esta su composición a manera de retablo y la importancia del humor.

Desde otra arista, resulta innegable que la era informática significó la aparición de plataformas para la literatura y, por ende, para nuevos lectores. Esta es la idea que se toma para iniciar y enmarcar el segundo ensayo: “El humanismo en la globalización informática: desafíos y perspectivas”, donde se compara el Perú del presente con el mundo distópico de la novela *Fahrenheit 451* (1953), de Ray Bradbury. Miguel Ángel Huamán no duda en resaltar, por un lado, los errores que atenazan a la educación actual

Metáfora. Revista de literatura y análisis del discurso, 4, 2020, pp. 1-5.

Doi : 10.36286

(la escolar y la universitaria), así como tampoco vacila en esbozar, por otro lado, una crítica contra el utilitarismo, concebido como valor de esta época. Sin embargo, la actitud que el autor asume no solo estriba en la mirada aguda y atenta que permite revelar un sistema decadente, sino que, además, propone una salida: la resistencia cultural como ética del humanista.

Tras haber sintetizado estos dos trabajos que abren el libro, se pueden observar dos grupos en los cuales se organizan los textos. El primero, constituido por cinco ensayos, correspondería a aquellos que tienen como eje central la pedagogía, motivo por el que se emplea un lenguaje sencillo, didáctico y de fácil acceso a un lector no especializado. En este bloque se encuentra: “El humanismo en la globalización informática: desafíos y perspectivas”; “El lenguaje como pedagogía”, donde se critica la figura de una educación autoritaria que impone sus ideas como verdad y se postula, más bien, el diálogo como método de cooperación en el aula. También “Recuperar el futuro: criterios para una reforma de la Educación Superior”, que tiene como contexto el debate de la nueva ley universitaria durante el 2013, por lo que se presenta propuestas para el desarrollo sostenible de la educación. En “Los Estudios Literarios en el Perú del siglo XXI”, el autor realiza una historia de la crítica con el fin de actualizar el enfoque pedagógico de la carrera de Literatura, y, finalmente, en “La lectura y el desarrollo cognitivo: una orientación pedagógica humanística”, exhibe las deficiencias del Perú en la lectura y su comprensión, pero no solo se queda en la crítica, sino que expone la labor ética que debe seguir el maestro a fin de educar al hombre del futuro.

El segundo grupo, en cambio, concentra a los siete ensayos restantes y corresponde a los que remiten tanto a la crítica literaria como al empleo riguroso de la teoría contemporánea. Por ello, se ha preferido optar por un lenguaje académico que si bien por momentos puede ser intrincado para quienes se inician en los estudios literarios, cada uno de estos trabajos mantiene y apuesta por el interés hacia un diálogo saludable, toda vez que las argumentaciones, ya sean a favor o en contra, van siempre dirigidas hacia las posturas de un autor, como señala enfáticamente el propio Huamán sobre su estilo: “discuto ideas, no a personas” (p. 10). Este bloque está conformado por: “Churata y la crítica postcolonial: dialogismo intercultural y estética de la utopía en *El pez de oro*”; “¿Narrar la crisis o crisis del narrar?: Una lectura de la novela peruana

Metáfora. Revista de literatura y análisis del discurso, 4, 2020, pp. 1-5.
Doi : 10.36286

última”, donde se analizan obras de la década de los años 90 enfocándose en las similitudes que comparten autores como Higa Oshiro, Reynoso o Bellatin; “¿Existe una narrativa «light» en el Perú?”, en el que se acusa el mal uso del término: “Las obras que buscan o pretenden un efecto de evasión o entretenimiento no son triviales o ligeras por ello, sino porque, al margen de continuar siendo ficciones escritas, son defectuosas, intrascendentes y pasajeras, es decir, mala literatura” (p. 89). A estos textos les siguen “¿Decadencia o renovación de la literatura actual?”, que es el ensayo más reciente y problematiza sobre la concepción de lo literario y sus aristas contemporáneas y “Las Literaturas Regionales y la identidad nacional”, que tiene como idea central rechazar el centralismo y abogar por una inclusión cultural. Finalmente, completan la lista “¿Literatura de la violencia política o política de violentar la literatura?” y “La crítica literaria de la izquierda peruana: una oportunidad perdida”, los cuales serán desarrollados a continuación.

Uno de los ensayos a resaltar del segundo bloque es “¿Literatura de la violencia política o la política de violentar la literatura?”, que parte de la lectura del libro *Toda la sangre. Antología de cuentos peruanos sobre la violencia política* (2006), de Gustavo Faverón Patriau. Esta publicación se inscribe, como bien señala Huamán, en un grupo de antologías que desde inicios del presente siglo se promueve desde distintos ejes temáticos como la drogadicción, la sexualidad o la violencia política. En su análisis, el catedrático sanmarquino señala que “existe una lectura que ha puesto de relieve el vínculo entre literatura y violencia política *con la intención de conseguir notoriedad*” (p. 153, énfasis nuestros). Desde la tónica de esta aseveración, también se incluyen los estudios de Jorge Flórez-Áybar y de Mark R. Cox. Lo más sustancial puede encontrarse en su crítica a las ideas expuestas por Faverón: de un lado, acusa el uso de la falacia referencial y, de otro, advierte la forzada lectura que realiza de las obras.

Otro de los textos sobresalientes es el que cierra el libro: “La crítica literaria de la izquierda peruana: una oportunidad perdida”, en el cual realiza una historia de la crítica a través de las revistas de izquierda que surgieron en los años 70. El autor reconoce los aportes presentes en publicaciones periódicas como *Marka* (1975) y *Zurda* (1978-1979). Con un fin informativo, señala detalladamente las reseñas o comentarios de críticos literarios de izquierda, como Marco Martos, Antonio González Montes, Roger

Metáfora. Revista de literatura y análisis del discurso, 4, 2020, pp. 1-5.
Doi : 10.36286

Santiváñez y Alfredo Bryce. De igual manera, participa también el maestro Antonio Cornejo Polar a través de artículos y, lo que resaltaré Huamán, entrevistas a propósito de la aparición *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, que fundó en 1975 y dirigió hasta el año de su lamentable fallecimiento en 1997. El ensayista contrasta los lineamientos de Cornejo Polar con los de la actual RCLL y critica duramente el posicionamiento alejado, tanto geográfica como ideológicamente, del defendido por el autor de *Escribir en el aire*.

En este orden de ideas, los doce ensayos comparten una visión optimista del futuro, puesto que presentan soluciones que, a veces, podrían parecer utópicas. Huamán no duda en enumerar, por ejemplo, al final de “Las Literaturas Regionales y la identidad nacional”, las condiciones que considera necesarias para la revaloración de la literatura regional (comúnmente referida como provinciana). Situación parecida es la que ocurre en los ensayos pedagógicos, pues su objetivo se focaliza en la preparación ideal del humanista comprometido con su entorno. No obstante, una observación que podemos deslizar es la desactualización de aquellos que componen el primer grupo, dado que el más reciente data de enero de 2017 y a finales de ese mismo año la Cámara Peruana del Libro y el CERLAIC publican *Estudio diagnóstico del sector editorial del Perú*, texto en el que se actualizan los datos observables del mercado editorial en nuestro país. Asimismo, el actual proceso de licenciamiento a cargo de la SUNEDU genera un cambio de panorama; esto se debe, sobre todo, a la situación que atraviesan ciertas universidades que se han visto obligadas a cerrar, o de otras, en todo caso, que deben cumplir con las normativas y los estándares establecidos para obtener su licenciamiento. Una posible solución hubiera sido articular los ensayos pedagógicos en un trabajo de mayor extensión que muestre al lector las ideas de los diferentes escritos, sin perder de vista la actualización de los datos y el contexto pertinentes.

A modo de conclusión, debemos mencionar el mérito en la rigurosidad, desarrollo y tratamiento de las ideas expuestas; además, porque siempre resulta refrescante y motivador encontrarnos con textos en los que no solo se reflexiona en torno a un problema, sino que se plantea una solución a partir de una posición clara. Por ello, al margen de algunas observaciones realizadas, los juicios devienen sugerentes, reveladores y cumplen el objetivo trazado: promover el debate dentro de nuestra

Metáfora. Revista de literatura y análisis del discurso, 4, 2020, pp. 1-5.
Doi : 10.36286

comunidad. Esta reunión de trabajos publicados en diversas revistas de escasa o poca circulación, de ponencias que nunca llegaron a ser publicadas en actas y de ensayos inéditos que ahora se presentan bajo el título *Sin medias palabras. Ensayos de humanismo crítico*, es un valioso aporte para nuestra sociedad actual. Finalmente, no quisiéramos dejar de acotar que el aliento del libro descansa en la preocupación del autor por el Perú contemporáneo, pues se trata de una posición humanista que no se olvida de la importancia que supone el empleo del aparato crítico.

Christian Bryan Cachay Luna

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

chrisbryancl@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-8781-4389>

Gonzales Fernández, Gissela. *Tengo el color mismo de mi Madretierra: rito andino y decolonialidad en la poética de Efraín Miranda Luján*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar, Latinoamericana Editores [y] Universidad Nacional del Altiplano, 2019, 247 pp.

DOI: 10.36286/mrlad.v2i4.53

Una investigación llevada a cabo durante varios años revela convicción, seriedad y compromiso con el quehacer académico. Por eso, un trabajo paciente, y no solo motivado por inquietudes circunstanciales (léase *lo que está en boga*), casi siempre arriba a un aporte sustancial con relación al objeto de estudio. Definitivamente, ese es el caso de la catedrática sanmarquina Guissela Gonzales Fernández. De hecho, una breve revisión a sus publicaciones y ponencias en la última década pondría de manifiesto su interés por explorar las diversas aristas de la poesía de Efraín Miranda (1925-2015). Y, por fin, todo el esfuerzo desplegado desemboca en la publicación de *Tengo el color mismo de mi Madretierra: rito andino y decolonialidad en la poética de Efraín Miranda Luján*. Como bien se apunta en la introducción, el libro es el primer acercamiento orgánico a la obra del escritor puneño (en particular de *Chozas* y, tangencialmente, *Muerte cercana*), habida cuenta que hasta el momento no existían sino análisis aislados. Valiéndose de un arsenal teórico proveniente del pensamiento crítico latinoamericano, y de un mapeo por el contexto de la aparición de sus dos primeros poemarios (1954 y 1978), la autora se propone demostrar que en *Chozas* se desarrolla una semiosis decolonizadora cuyo objetivo es impugnar las jerarquías impuestas entre la racionalidad occidental y el horizonte de sentido andino. Asimismo, se postula que el hablante lírico ejecuta una *performance* ritual que, anclada en un imaginario andino, procura acabar con la condición colonial e iniciar una etapa histórica caracterizada por la horizontalidad social. A fin de proporcionar una mayor organización al contenido de esta reseña, a continuación elaboraré una síntesis de lo expuesto en la investigación y, posteriormente, ofreceré mis apreciaciones.

El primer capítulo inicia con un firme cuestionamiento al uso del rótulo “Generación del 50”. En congruencia con las ideas de Antonio Cornejo Polar y Carlos García-Bedoya, Gonzales indica que esa denominación es centralista, reduccionista e imprecisa, toda vez que hace referencia únicamente a un grupo de intelectuales limeños que, si bien publicaron en una

misma época y compartieron un clima social en concreto, desarrollaron poéticas muy particulares y distintas unas de otras. Pese a la aplicación práctica y útil que pueda tener el término, no cabe duda de que instaura un peligro subyacente: escamotea las divergencias que emergen en un mismo espacio-tiempo. Debido a que el juicio que emite no se inserta en un terreno inexplorado, la autora indaga en las principales reflexiones al respecto, y aun cuando encuentra pluralidad de posiciones, discute prácticamente todas en aras de su diagnóstico inicial. Pero, en realidad, esta primera acción no es más que el preámbulo para examinar el papel que desempeña la poesía de Efraín Miranda en la literatura peruana de los años 50. Sobre esto, se evidencia que la crítica limeña le fue ajena, y la prueba más flagrante es que de todas las antologías (los medios consagratorios por excelencia) que versan de esos años solo dos mencionan al poeta. Afortunadamente, en Puno la situación fue diferente. No obstante, Gonzales señala que si bien en esa región hubo más entusiasmo por la obra de Miranda, nunca se consolidó ahí una crítica rigurosa. Al margen de las referencias, los datos y las valoraciones comunes, no hubo un análisis detenido que pudiera ponderar las virtudes expuestas y explicar la propuesta estética. De manera que las generalizaciones, el escaso desarrollo teórico y el “impresionismo” no habilitaron un panorama más reflexivo en torno al poeta.

El segundo capítulo postula que entre la ópera prima, *Muerte cercana* (1954), y *Choza* (1978) existe un vínculo de continuidad. La hipótesis, sugestiva en tanto solo había sido conjeturada por algunos pocos, se demuestra cuando la autora explora los elementos de una “sensibilidad” andina en ambas publicaciones. Ciertamente, los estudiosos de la obra de Miranda asumían que su “primera etapa” se caracterizaba por el influjo notorio de la lírica occidental (Rainer Maria Rilke, en particular) y, por eso mismo, se convirtió en un lugar común aseverar que *Choza* encarnó un viraje en su poética. No obstante se soslayó que, más allá de la retórica y el contenido, *Muerte cercana* ya daba visos de una concepción del mundo originada en el imaginario andino (al respecto, conviene advertir el sistema de pensamiento dual relacional tan presente en sus primeros versos). De otro lado, Gonzales anota que el desarraigo y descentramiento experimentados colocan al hablante lírico en una condición similar al del sujeto migrante: no se integra exitosamente a la modernidad (una resistencia a lo occidental) y revela las tensiones de dos universos culturales desiguales. *Choza* representaría entonces la superación de esa situación inicial y constituiría la afirmación de una identidad.

Apoyándose en los planteamientos de Luján Atienza, el tercer capítulo inicia con el esclarecimiento necesario de tres nociones que a menudo suelen confundirse: autor real, autor textual y hablante lírico (juntas configuran el *locus* enunciativo). Fijado el marco conceptual, se sostiene que las tres instancias mencionadas poseen, en *Choza*, un carácter *intersticial*, es decir, que habitan y se desplazan en un “entre-medio” (una zona de contacto, de frontera) producido por el cruce de matrices culturales en conflicto. Cabe destacar que esta peculiaridad no es considerada un elemento adverso; todo lo contrario: permite la emergencia de estrategias destinadas a rebatir las variantes de la colonialidad occidental. Y es precisamente —y no pese a— la capacidad de no reducir su campo de acción a un espacio específico, la que le propicia conocer la lógica de ambas culturas y adquirir una visión crítica. Para Gonzales, en ese sentido, son cuatro las expresiones que pueden ser entendidas como recursos decoloniales: 1) El testimonio y la memoria, pues, desde la narración de la experiencia personal y colectiva, se rescata el *archivo* histórico de su comunidad y se plantea un contradiscurso al falso “progreso” occidental; 2) la oralidad, por cuanto supone una reivindicación de las manifestaciones legítimas de la cultura andina y denuncia las arbitrariedades de la ciudad letrada; 3) la pluralidad de enunciadores, puesto que establece una intervención coral cuyo objetivo es exponer los diferentes ángulos de la dominación colonial y 4) la actitud dialógica, en tanto promueve la comunicación abierta con el otro y deconstruye la modernidad monológica.

Para sentar las bases de la estructura ritual presente en *Choza*, el cuarto capítulo utiliza un concepto de la antropología simbólica: el drama social. De acuerdo con Victor Turner, este término alude a la transformación de un grupo humano que, alterado por una circunstancia problemática, atraviesa un proceso de reconfiguración a fin de instaurar nuevamente un orden concreto. Como todo cambio, aquí se presenta una serie de fases continuas: 1) ruptura de relaciones sociales, 2) crisis extendida, 3) búsqueda de soluciones para reparar la situación y 4) la superación final del conflicto. Para Gonzales, *Choza* escenifica este ciclo a través de un *pasaje de rito*, habida cuenta que el hombre andino no “pretende conocer (en el sentido teórico) el mundo, sino insertarse [simbólica y] míticamente en él” (p. 157). Por ende, se procede a analizar algunos poemas en función de esta recreación performativa. Pese a que lo más sensato sería deducir que todo está destinado a proponer un rechazo y una separación rotundas con los representantes del sistema colonial (la indignación explícita del hablante lírico así lo confirmaría), hacia el final del capítulo se arguye que lo

que procura *Choza* es “mostrar una actitud de apertura, con el objetivo de alcanzar un trato horizontal con el occidental” (p. 187). En otras palabras, el cuestionamiento que opera en varios planos discursivos tiene como propósito central anular las jerarquías, mas no excluir radicalmente al otro.

Por último, el quinto capítulo describe las cuatro características del *locus* enunciativo que le permitirán al hablante lírico esgrimir su prédica decolonial. En primer lugar, la aprehensión simbólica de la realidad afirma una manera distinta de relacionarse con el mundo: no abstrae los objetos sino que une su experiencia vital a ellos. En segundo lugar, el principio de relacionalidad funda un vínculo entre humanos que se sostiene sobre la base de correspondencias y reciprocidades. En tercer lugar, la ética cósmica busca el equilibrio estructural para preservar el orden de todo lo que emite vida. Y, finalmente, la concepción cíclica crea un sentido que se contrapone a la linealidad y el progreso del tiempo en occidente. Con estos fundamentos, Gonzales señala que *Choza* plantea tres ejes decoloniales: 1) la geopolítica del conocimiento, donde se evidencia el “conocimiento en situación”, es decir, las formas en que el otro instituye una verdad antojadiza y coyuntural a partir de los imperativos de la modernidad; 2) colonialidad del saber, en la que se objeta la represión sistemática que ejerció occidente sobre los conocimientos originarios de las comunidades prehispánicas y 3) la colonialidad del poder, que desvela las relaciones asimétricas que se encubren detrás de la noción de *raza*.

El primer rasgo destacable de *Tengo el color mismo de mi Madretierra...* es su permanente diálogo con los autores que conforman el estado de la cuestión. De hecho, varios de los argumentos expuestos nacen de la discusión con las ideas que otros han expresado a propósito de *Choza*. En ese sentido, Guissela Gonzales no duda en señalar los desaciertos e inconsistencias que ha hallado en su investigación y, desde ahí, brinda nuevos enfoques a su objeto de estudio. Por ejemplo, refiriéndose a un célebre análisis de Dorian Espezúa (“EE o demando ser el Otro”), sostiene que “[...] la exaltación [...] y la negación revelan que no se trata de una *demanda de reconocimiento* a quien porta ‘autoridad, poder y capacidad para ello’ (Espezúa Salmón, 2000, p. 129), más bien, es una *increpación* [...] El hablante lírico se niega a rendirse a las ideologías jerarquizantes [...]”. (p. 210; énfasis mío). Desde luego, su observación no solamente plantea un deslinde con lo manifestado por Espezúa. En realidad, propone una manera radicalmente distinta de conceptualizar la identidad de la voz poética; de

modo, pues, que su contraargumento abre un nuevo espacio de discusión. De manera análoga, impugna la hipótesis de un artículo de Edmundo de la Sota Díaz:

Añade Sota Díaz: “Mientras el yo poético anhela ser indio, el autor textual anhela ser reconocido con un nombre propio. El interés del yo poético no concuerda con lo que plantea el autor textual” (pp. 207-2018) [...] Desde mi punto de vista, la contradicción señalada no existe [...] es desde su condición intersticial que el autor implícito establece sus modos de elaboración estética y es esta situación la que le confiere autoridad para dirigirse a dos alocutarios y usar un doble código: el andino, a través de la representación simbólica [...] y el occidental, mediante el empleo del castellano [...] (p. 126).

Sin duda, una de las virtudes de su escritura académica reside en su capacidad de refutar con razonamientos agudos aquello que incluso aparentaba ser una perspectiva novedosa, tal como el caso del texto de Edmundo de la Sota, que ganó el primer puesto en un concurso de ensayos para catedráticos. Por eso no sorprende que también rechace uno de los sentidos comunes más arraigados en la crítica mirandiana: el supuesto indigenismo de *Choza*. En efecto, la autora parte de la premisa de que el indigenismo supone una mirada exterior(ista) y, sobre todo, procura la inserción del indio en el proyecto de nación. Efraín Miranda, por el contrario, en tanto productor textual, no es completamente ajeno al mundo representado y, además, su propuesta constituye una resistencia a las instituciones occidentales del Estado-nación.

Naturalmente, estas reflexiones en torno al estado de la cuestión revelan un trabajo minucioso de pesquisa bibliográfica. Como toda investigación competente, *Tengo el color mismo de mi Madretierra...* pone a disposición de la comunidad académica un repertorio de fuentes muy variadas: artículos, ensayos, libros, reseñas periodísticas, tesis, y hasta testimonios personales. Esto último acaso sea una de sus apuestas más desafiantes, por cuanto implica siempre un riesgo: explicar una parte de la obra en base a las declaraciones y vivencias del autor. Por supuesto, no sería justo indicar que en este caso particular se incurre en un desliz de biografismo. De hecho, las entrevistas que realizó Gonzales al poeta son citadas en el libro (específicamente en el capítulo que se ocupa de *Muerte cercana*) para explicar el carácter ontológico del productor textual. Apoyándose en la tesis formulada por Cornejo Polar acerca del sujeto migrante, entiende que Efraín Miranda despliega un discurso signado por el descentramiento y la retórica del desarraigo. De esa manera, la apelación a los datos biográficos se justifica. No obstante, hubiera sido conveniente que también se utilice fragmentos del poemario para sustentar sus ideas. Efectivamente, desde la página 84 hasta la

89, intervalo en el que desarrolla estas reflexiones, tan solo ofrece una cita de *Muerte cercana*. Todo lo demás se centra en los pasajes de la vida de Miranda y algunas nociones conceptuales sobre la problemática del migrante.

De otro lado, Gonzales Fernández manobra con pertinencia la conjunción de diversas herramientas teóricas. Si bien es cierto, su propuesta de lectura se basa principalmente en los aportes de Walter Mignolo (*semiosis decolonial*), no elude el manejo de los planteamientos de otros intelectuales como Antonio Cornejo Polar (*totalidad contradictoria*) o Aníbal Quijano (*colonialidad del poder*). Así, establece un diálogo creativo entre *Choza* y el pensamiento crítico latinoamericano. Y, pese a la coherencia de estos marcos teóricos, considera necesario incorporar perspectivas divergentes, es decir, aquellos enfoques que refutan los presupuestos básicos de la *opción decolonial*. Lógicamente, el procedimiento no es arbitrario. Inmediatamente después de explicar en qué consisten las controversias sobre lo decolonial, pasa a manifestar sus impresiones y a argumentar por qué no está de acuerdo. En realidad, la estrategia implícita es esgrimir una defensa y una justificación de la validez del andamiaje teórico empleado. Valga de ejemplo lo que afirma respecto a un libro de la socióloga boliviana Silvia Rivera:

Rivera Cusicanqui (2010) realiza un airado cuestionamiento tanto a Aníbal Quijano como a Walter Mignolo [...] Al respecto [...] quisiera señalar que [...] la autora no diferencia entre subalternidad, poscolonialismo y decolonialidad [...] Tampoco presta atención al proceso que ha seguido el pensamiento de Quijano, desarrollos que registran cambios sustanciales, y en los que la dimensión política y económica no queda para nada al margen (p. 27).

No obstante, *Tengo el color mismo de mi Madretierra...* no solo se fundamenta en un enfoque “contenidista”. Una de sus particularidades estriba en la conjugación del pensamiento decolonial con la pragmática literaria, uno de los aparatos metodológicos que más toma en consideración la dimensión formal del discurso lírico; de ahí que, en consonancia con los aportes de Ángel Luján Atienza, frecuentemente refiera al *polo de la emisión* y al *polo de la recepción*. Estos términos demuestran utilidad al momento de examinar las relaciones entre autor real, hablante lírico y alocutarios. Por supuesto, todo ello es dilucidado en función de su hipótesis (la semiosis decolonial en *Choza*), de manera que las teorías no se hallan separadas en parcelas distintas. Por ello, pienso que esta característica es muy provechosa en tiempos donde prima la polarización de los enfoques que muchas veces se traduce en “formalistas” versus “sociologistas”.

Ahora bien, un apunte respecto a la forma específica de análisis. Como se sabe, la aplicación mecánica de herramientas metodológicas al ejercicio hermenéutico genera, regularmente, lecturas muy forzadas. En otras palabras, a fin de ser “escrupuloso” con el trabajo, muchos críticos siguen a pie juntillas un procedimiento en particular y pierden la capacidad de innovar o, cuando menos, de adaptar el método a su objeto de estudio. Afortunadamente, en el presente libro se evidencia una consciencia de estas limitaciones y se opta por una adecuación razonable de criterios e instrumentos. Esto se prueba, por ejemplo, en la elección de no establecer *segmentos* en la interpretación de los poemas, sino más bien *momentos*. Conviene recordar que la segmentación textual es una de las operaciones más frecuentes para la hermenéutica de la lírica en nuestros circuitos académicos (en gran parte gracias a las contribuciones de Camilo Fernández Cozman) y, como tal, se ha convertido en un ejercicio que prácticamente nadie pone en entredicho. Pero, tomando en cuenta que *Chozas* esbozaría una *performance* ritual (hecho que se relacionaría más con un *acto/ejecución* que con la *letra*), lo más idóneo sería concebir una modalidad distinta de abordaje que disponga de nuevos conceptos. Proponer *momentos*, en ese sentido, trasluce signos de originalidad y correlación justificada.

Para finalizar, quisiera subrayar el cuidado de la edición. Las cuatro instituciones implicadas en la publicación de libro han logrado ofrecer una investigación académica con aspectos solventes en diagramación, corrección de estilo, uso de normativas APA y distribución de contenidos. Por añadidura, cabe mencionar también cualidades de otro orden: arte y diseño de la carátula, resistencia del empaste, calidad de las hojas utilizadas, etc. Sin embargo, tengo la impresión de que el mayor mérito del trabajo editorial colectivo de *Tengo el color mismo de mi Madretierra...* lo hallamos en su compromiso por difundir la reflexión sobre la obra de un autor, aunque notable, no inserto en el canon y, para muchos, desconocido. Ahí donde podría vislumbrarse riesgos, se vio la posibilidad de reivindicar responsablemente a un gran “olvidado” y, de esa manera, abrir nuevas rutas de investigación.

Jean Paul Espinoza

Universidad Nacional Federico Villarreal / Casa de la Literatura Peruana

jeanpaulespinozaleon@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-3201-2121>