

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

Nº 9

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

DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.123>

Metáfora llega a su noveno número y ya se encuentra incluida en *Scopus*. Esta nueva entrega trae un *dossier* dedicado a la obra de Antonio Cisneros, uno de los grandes poetas peruanos de los años sesenta y preclaro representante de la poesía conversacional en América Latina. Obtuvo el Premio Casa de las Américas en 1968 en mérito a *Canto ceremonial contra un oso hormiguero*. En este *dossier*, está el artículo de Alejandra Apaza que desarrolla el tema del recuerdo y la nostalgia en *Crónica del Niño Jesús de Chilca*. Por su parte, E. Mijaíl Avalos se sustenta en la noción de campo retórico y aborda el tópico de la memoria en *El libro de Dios y de los húngaros*. En cambio, el enfoque de Willians de Lao se fundamenta en la idea de violencia simbólica de Pierre Bourdieu para examinar la figura de la ballena en *Canto ceremonial contra un oso hormiguero*. Distinta es la perspectiva de Sandra Durand, quien estudia el acto dialógico en la poesía de Cisneros a partir del abordaje de los campos figurativos y de las técnicas argumentativas. También Michell Jimenez emplea el marco teórico de la Retórica General Textual para analizar la memoria histórica y la deshumanización en *Comentarios reales*. Dicho poemario es también el objeto de estudio de César Osorio, quien señala la desmitificación como procedimiento predilecto del poeta peruano y luego realiza una comparación entre un texto de Antonio Cisneros y otro de Marco Martos.

En lo que concierne a la sección miscelánea de *Metáfora*, damos a conocer una contribución de Luis Acevedo Zapata, quien se enfoca en el análisis de uno de los personajes de *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño: Juan García Madero, quien ha sido dejado de lado por la crítica especializada. Por su parte, María Lourdes Gasillón aborda la revista argentina *Barcelona* en función del empleo del humor; para ello, la autora utiliza categorías como las de paratextualidad, intertextualidad y parodia en tanto herramientas de análisis para probar su hipótesis. Disímil es la perspectiva de Ileana Kleinman, quien estudia la novela *La casa de los conejos* de Laura Alcoba que está situada en el contexto marcado por la violencia acaecida durante la dictadura militar argentina de finales del siglo XX. También interesada en la narrativa, Carmen Vidaurre Arenas aborda el célebre cuento “Continuidad de los parques” de Julio Cortázar a partir de una óptica semiótica que privilegia el análisis minucioso de los actantes y la escena del desenlace del relato. Los demás artículos se centran en la literatura peruana. Por

ejemplo, Anfer Toledo y Alejandra Guillermo analizan el arte poética del escritor modernista José Santos Chocano partiendo de la hermenéutica y subrayando el análisis métrico y rítmico del verso dodecasílabo. Otro investigador que evidencia una predilección por la poesía peruana es Sandro Castillo Cruz, quien indaga por las metáforas orientacionales y la posición periférica del locutor en la lírica de Carlos Germán Belli, autor de la generación del cincuenta. Así como Belli, Javier Sologuren también fue miembro de dicha ilustre generación de escritores y pergeñó *Otoño, endechas*, poemario que es analizado por Camilo Fernández sobre la base de la noción de motor metafórico, formulada por Tomás Albaladejo.

Esta nueva entrega de *Metáfora*, además, trae una entrevista a Marcel Velázquez Castro, director de la Escuela de Literatura de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, quien diserta sobre el papel del intelectual en un mundo globalizado y sobre cómo resulta imprescindible incentivar la investigación en el campo de las humanidades. Finalmente, hay dos reseñas en este número de *Metáfora*: la primera está dedicada a *Migración china y orientalismo modernista. Análisis en la revista Variedades (1909-1919)* de Daisy Saravia; y la segunda, a *Ecos críticos de las vanguardias en América Latina*, volumen elaborado bajo la coordinación de Cecilia Eraso.

LA ELECCIÓN DEL DIARIO PERSONAL COMO FORMA DE ESCRITURA LITERARIA EN *LOS DETECTIVES SALVAJES* DE ROBERTO BOLAÑO

THE CHOICE OF THE PERSONAL DIARY AS A FORM OF LITERARY WRITING IN *LOS DETECTIVES SALVAJES* BY ROBERTO BOLAÑO

Luis Alejandro Acevedo Zapata
Facultad de Pedagogía e Innovación Educativa
Universidad Autónoma de Baja California
aluxeacevedo@hotmail.com | luis.acevedo.zapata@uabc.edu.mx
<https://orcid.org/0000-0003-1773-7386>
DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.124>

Fecha de recepción: 24.05.22 | Fecha de aceptación: 26.06.22

RESUMEN

Una parte significativa de los estudios centrados en la novela de Roberto Bolaño (1953-2003), *Los detectives salvajes*, enfoca su atención sobre todo en los personajes principales de la novela: Arturo Belano y Ulises Lima, transfiguración literaria del propio autor y del poeta mexicano Mario Santiago Papasquiaro, según la crítica al respecto. Sin embargo, el narrador de dos terceras partes de la novela es Juan García Madero, un joven poeta de 17 años que es quien narra en su diario personal las aventuras vividas al lado de quienes considera sus maestros de vida y que lo inician en el camino de la poesía al hacerlo formar parte de un grupo de poetas con sensibilidades afines. Este artículo se propone revisar la importancia que tiene este personaje para la articulación de la trama y de la ficción novelesca que entraña autobiografía y autoficción.

PALABRAS CLAVE: Diario personal, autobiografía, autoficción, Roberto Bolaño, Juan García Madero.

ABSTRACT

A significant part of the studies focused on the novel by Roberto Bolaño (1953-2003), *Los detectives salvajes*, focuses its attention above all on the main characters of the novel: Arturo Belano and Ulises Lima, literary transfiguration of the author himself and of the Mexican poet Mario Santiago Papasquiaro, according to the criticism on the matter. However, the narrator of two thirds of the novel is Juan García Madero, a young 17-year-old poet who is the one who narrates in his personal diary the adventures lived alongside those who he considers his life teachers and who initiate him on the path of poetry by making him part of a group of poets with similar sensibilities. This article intends to review the importance of this character for the articulation of the plot and the novelistic fiction that autobiography and autofiction entails.

KEYWORDS: Personal diary, autobiography, autofiction, Roberto Bolaño, Juan García Madero.

INTRODUCCIÓN

Lo que Juan García Madero¹ calla en su diario personal —hablo, por supuesto, del que conforma dos terceras partes² de la quinta novela de Roberto Bolaño, *Los detectives salvajes*— acaso sea más importante que lo que dice: la muerte de sus padres, su niñez, sus primeros amores (si los hubo), los estudios que realizó previamente, la educación que le brindaron sus tíos en casa, la relación que estos tenían con sus padres. Sus abuelos. Sus primeros libros. Sus enfermedades o accidentes infantiles, etc. Todo eso no lo dice. Y no lo dice porque el personaje principal y narrador de la novela escribe un diario personal desde el momento en que ingresa a un grupo de poetas conocidos como los real visceralistas, trasunto literario de los infrarrealistas,³ “un movimiento que se proclama contra todo un sistema de poder literario y cultural” (Medina, 2014, p. 21). El autollamado Jinete de Sonora⁴, quien

¹ Carmen de Mora (2011) dice sobre el diarista ficcional: “En cierto modo, García Madero es una especie de *alter ego* de Bolaño: la utilización de la primera persona y la forma de diario invitan a tomar en cuenta esta hipótesis”. Sin embargo, más adelante dice que García Madero está “inspirado en Juan Esteban Harrington: productor audiovisual chileno que en la época del Infrarrealismo tenía 15 años” (p. 173). Aunque parezca contradictorio, no será la única que verá en Juan García Madero tanto un trasunto de Harrington como un posible *alter ego* del autor.

² La primera parte se intitula “Mexicanos perdidos en México (1975)”, y abarca 60 entradas diarísticas; la segunda parte titulada “Los detectives salvajes (1976-1996)” reúne una colección de voces de 54 personajes y es la sección más extensa de la obra; la tercera parte intitulada “Los desiertos de Sonora (1976)” consta de 46 entradas diarísticas, y es la más breve. Hablamos en total, entonces, de 106 entradas.

³ Yanet Aguilar Sosa (2014) dice: “México permeó la obra literaria de Roberto Bolaño porque fue una nación fundamental en su vida; aquí se forjó como escritor y como lector voraz, y aquí también dio sus primeros pasos como poeta. En México publicó su primer libro, *Reinventar el amor*, en 1976, cuando tenía 23 años, y aquí también encabezó a un grupo de poetas ‘beligerantes’ conocido como los infrarrealistas” (p. 8). Desde este punto de vista, la novela se escribe en clave autobiográfica; uno de sus centros son el grupo de poetas infrarrealistas, que en la novela son los realvisceralistas o, como también menciona en su diario ficcional García Madero, “viscerrealistas e incluso vicerrealistas como a veces gustan llamarse” (Bolaño, 2009, p.13), por lo que la denominación exacta, en realidad, no parece importar mucho. Más adelante, el diarista amplía: “En claro no saqué muchas cosas. El nombre del grupo de alguna manera es una broma y de alguna manera es algo completamente en serio” (Bolaño, 2014, p. 17). Más allá de esta ambigüedad, en el universo extratextual el grupo fue realmente importante como lo demuestran las antologías *Pájaros de calor, ocho poetas Infrarrealistas*, publicada en 1976 y *Muchachos desnudos bajo el arcoíris de fuego. Once jóvenes poetas latinoamericanos*, publicada en 1979. Y más recientemente la antología *Perros habitados por las voces del desierto. Poesía infrarrealista entre dos siglos* (2014), compilada por Rubén Medina, cuyo estudio introductorio “El Infrarrealismo y el callejón sin salida de la ética-estética” es fundamental hoy en día. A partir de este momento, todas las citas de *Los detectives salvajes* remitirán a esta edición.

⁴ En la entrada del 10 de noviembre, Juan García Madero dialoga con una mesera con la cual simpatiza; leemos: “También le pregunté de dónde era ella. Del mero DF, dijo. ¿Y tú? Yo soy el jinete de Sonora, le dije de golpe y sin venir a cuento” (Bolaño, 2014, p. 27).

narra en forma de diario sus experiencias al lado de Arturo Belano y Ulises Lima, quienes buscan a la poeta perdida Cesárea Tinajero por los desiertos de Sonora, da inicio a su aventura personal cuando engrosa las filas del realvisceralismo. Por razones de espacio no me extiendo aquí sino en la observación únicamente de las primeras entradas del diario personal⁵ y con el fin expreso de situar la importancia del joven diarista en la ficción novelesca de Roberto Bolaño.

De entrada, el escritor chileno elige para contar una «historia de su juventud»⁶ la forma del diario personal.⁷ Quizá la respuesta tenga relación con las características que el propio diario personal posee dentro de la amplia gama de los géneros autobiográficos con sus dificultades, cruces entre un género y otro, posibilidades y limitaciones. El diario como género autobiográfico se caracteriza por exponer mediante la escritura del día a día un aspecto de la intimidad del yo que lo produce. El yo del diario es un yo que hace de su oficio la intimidad. Bolaño utiliza las reglas del género para subvertir esta supuesta intimidad que, en sentido estricto, pertenece al ámbito de lo íntimo, es decir, de lo que concierne a la zona espiritual reservada de alguien, con el fin de entablar con el lector la ilusión de una relación más cercana pero asimismo para elaborar una ficción de lo íntimo en el plano concreto de eventos y sucesos encadenados unos con otros.

Para el número indeterminado pero numeroso de lectores que rondan la obra del escritor chileno, con una fascinación, y quizá hasta devoción, nunca antes vista desde los

⁵ La obra puede ser considerada sin problema como una novela-diario dado que reúne las suficientes características para caer bajo esta denominación; por ejemplo, su carácter fragmentario o el énfasis en la experiencia del yo, amén de la utilización de fechas concretas para narrar la aventura realvisceralista.

⁶ Uno de los rasgos que comúnmente se repiten al hablar de esta obra, es que trata de un capítulo de la juventud de Bolaño en México. Paula Aguilar (2014) dice al respecto: “En esta novela, (el autor) repasa los diferentes momentos que conforman su autoficción donde reelabora la llegada a México con su familia, su viaje a Chile en los meses previos al Golpe, la experiencia de la dictadura, el regreso a México, los primeros años en Barcelona. La novela ficcionaliza particularmente la etapa infrarrealista en la que un joven Bolaño se va haciendo poeta” (p. 98).

⁷ Esta no es la primera vez que Bolaño piensa en términos de «diario personal». Como antecedentes tenemos el relato “Diario de bar”, escrito a cuatro manos con Antoni-García Porta e incluido en la primera novela de ambos: *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce* (1984), pero en su edición de Editorial Acantilado de 2006, y la novela *El tercer Reich*, escrita en 1988 pero publicada en 2010, siete años después de la muerte del escritor. Además, en el libro *Archivo Bolaño. 1977-2003* (2013), se exponen numerosas fotografías de los cuadernos del escritor y uno de ellos, perteneciente al año de 1980, exhibido en la página 54, da cuenta del siguiente título: “Diario de vida. Poemas cortos. Volumen III”, lo que sin duda arroja luz sobre la importancia que tuvo la palabra diario, con toda su semántica, para el escritor chileno. No dudo que en algún momento se editen sus diarios personales, ya sean completos o como parte de un proyecto integrado.

tiempos del Boom Latinoamericano de los años sesenta, la ilusión de cercanía que procede de la forma de escritura que adopta la novela debe su eficacia, precisamente, al recurso elegido para dotar a la narración de una continuidad que avanza consecutivamente (esto es, horizontalmente) e interiormente (es decir, verticalmente). El diario opera como una forma narrativa que el autor escoge para sacar provecho de una construcción de la intimidad que se expone con sus túneles, desvíos y recovecos propios de toda escritura elaborada «al calor de los hechos». Como explica Florence Olivier (2015):

La forma del diario, que consigna su veloz aprendizaje, da cuenta de la poca distancia que media entre la teoría y la práctica, pues entre dudas adolescentes y complejos de virgen García Madero parece actuar sin cálculo y elegir puntual e infaliblemente, lo nuevo, y por consiguiente, lo riesgoso e incluso lo peligroso (p. 34).

El libro logra conectar de este modo con su lector, quien desde las primeras páginas asume que está frente a una novela que tiene también algo de confesión, y donde no se excluyen episodios sexuales ni de carácter privativo (piénsense en los encuentros sexuales del diarista con Brígida, la mesera del Encrucijada Veracruzana o con María Font). De aquí que para el autor haya sido conveniente la decisión de contar «una historia de su juventud» por medio de un género atípico, aunque con cierta tradición de procedencia extranjera, en las letras contemporáneas latinoamericanas⁸.

Las investigaciones existentes sobre el diario personal⁹ dan cuenta de numerosos aspectos que señalan, sobre todo, su carácter privado y revelador de una psique que se construye simultáneamente bajo las reglas del calendario. Este elemento, la calendarización, que a decir de Maurice Blanchot (1996) funge a manera de «demonio», por cuanto limita espaciotemporalmente cada entrada; de «inspirador», por cuanto el diarista cede al influjo de cumplir con la síntesis de su día vivido en el transcurso de sus veinticuatro últimas horas; de «compositor», en cuanto a que el diarista «compone», es decir, escribe su diario bajo la regla propia de los días que inician y acaban y sin una forma concreta de referir tal o cual asunto

⁸ El diario personal, dentro de la literatura de occidente, es decir, como recurso literario, tiene sus primeros ejemplos en la literatura francesa sobre todo en la primera mitad del siglo XIX. Trevor Field (1989) explica que la primera novela-diario correspondería por sus características a *El pintor de Salzburgo*, de Charles Nodier, aparecida en 1803, sin dejar de referir que un antecedente embrionario sería la obra *Valérie* (1803) de Mme. de Krüdener.

⁹ Uno de los estudios imprescindibles sobre el diario personal es el que publicó la *Revista de Occidente* en 1996. De allí a la fecha los estudios se han incrementado, aunque el peso de los estudios abarca más bien el hecho autobiográfico en sí más allá o más acá de sus diversas modalidades.

sino encontrando la forma (léase, el énfasis, el estilo o la intencionalidad) en el transcurso de la propia escritura; y de «provocador» y «guardia» dado que un día vivido es suficiente acicate para revivir en lo textual, y aunque supuestamente no ocurra en apariencia nada importante, aquello que, a su vez, no debe desbordarse hacia los linderos que lleven al género al plano de las memorias o de la autobiografía en sentido general.

Por otro lado, no puede olvidarse que un diario personal funciona, en la vida de un escritor, sobre todo o específicamente de un escritor de literatura, como parte de un proyecto literario más grande, muchas veces uno que acompaña el seguimiento o la elaboración de una o varias obras literarias en concreto, y a veces suplanta la misma obra literaria obteniendo así, el diario personal, un lugar móvil dentro de la labor continua del escritor. En el plano de lo personal, el diario no se escribe para mostrárselo a los demás, y mucho menos en el instante mismo de su escritura. Por lo tanto, es doblemente privado en este sentido: primero porque el destinatario o receptor de su escritura es el diarista mismo, y segundo porque el autor de un diario escoge para escribir un momento del día en el que nadie está a su alrededor.

Pero el hecho de que el diario pueda ser ficcional o no ficcional reconfigura su lugar en el ámbito de la cultura no sin ciertas problematizaciones. En definitiva, la escritura de un diario personal *ficticio* no reúne las mismas condiciones que la escritura de un diario personal *no ficticio*. De hecho, la escritura de un diario ficcional para una persona que no se dedica a la creación literaria, resultaría algo bastante extraño. El escritor de un diario personal no ficticio sí necesita del aislamiento o de la soledad propios de la escritura diarística porque el diario no ficticio se distingue por ser un espacio de intimidad entre el sujeto y el objeto¹⁰; pero el diario personal de un escritor, digamos, profesional, no se distingue por ser un espacio de intimidad sino por ser un lugar de construcción textual o de simulación de un yo que no es él, que no es el autor material de ese diario, sino otro, un yo hecho a la medida de los propósitos del escritor (en el caso de que elija el género para escribir una novela, como en este caso). El diario es un asunto de una intimidad relativamente cuestionable; en este sentido, cuando es ficticio, por supuesto, su destinatario cambia: ya no es, como en el caso del diario

¹⁰ Este es uno de los argumentos que esgrime Hans Rudolf Picard (1981) cuando dice que el diario no ficticio es a-literatura en el sentido de que este, en un principio, “no era un género comunicativo, mientras que la Literatura era, y es, un expediente del entendimiento intersubjetivo y público” (p. 115).

no ficticio, el autor del mismo diario, sino otro, alguien que leerá ese diario porque ese es precisamente el propósito del escritor de un diario ficcional¹¹.

Cuando el diario forma parte de una estrategia novelesca, el lector sabe, de antemano, que lo que lee no pertenece en concreto al ámbito de lo privado o de lo íntimo, sino que simula pertenecer a dichos ámbitos; y, sin embargo, dicha simulación no excluye que el autor se transfigure en otra entidad o en otro yo que se exprese con una laxitud que en otros casos sería arriesgada, u obedecería a otros propósitos, en el personaje que *narra* en el diario. Como recurso, este género de lo íntimo posibilita cruces entre la realidad y la ficción bajo la consigna de que lo que se lee pertenece al universo novelesco, pero a su vez inquietante del mundo de lo posible que trasciende, de hecho, la página física. Veámoslo más claro con la primera entrada del diario de Juan García Madero perteneciente al 2 de noviembre: “He sido cordialmente invitado a formar parte del realismo visceral. Por supuesto, he aceptado. No hubo ceremonia de iniciación. Mejor así (Bolaño, 2014, p. 13).

Estas cuatro frases, escritas en primera persona, de tan transparentes que son permiten entrar al universo discursivo por la puerta grande. Son una notoria toma de conciencia sobre las posibilidades de la escritura acentuadas mediante el subrayado de la fecha en negritas, como consta en las ediciones del libro; se construye como el registro de un hecho memorable: la entrada al grupo de los realvisceralistas. La carga simbólica, por otra parte, no se debe soslayar. La entrada del diario de García Madero, personaje de 17 años en la Ciudad de México, coincide con el último día de celebración de las fiestas del Día de Muertos o, mejor dicho, del Día de los Fieles Difuntos y Todos los Santos. No es casual, sino que es producto del artificio, el hecho de que la primera entrada del diario de García Madero coincida con el último día de la celebración de las fiestas a los difuntos¹². La novela se apega a las leyes del diario personal tradicional, situación que le permite a Bolaño incursionar en el territorio de

¹¹ Esto, desde luego, no excluye que un diario personal no ficticio piense siempre en un tercero en el horizonte, es decir, en un probable lector; ha ocurrido que los herederos del autor de un diario real esconden o deliberadamente destruyen esos escritos por la carga tan íntima o personal que entrañan.

¹² Existe otra correspondencia entre las fiestas del Día de Muertos y la novela de Malcolm Lowry, *Bajo el volcán* (1947), donde se cifran las actividades populares del México de la época y la relación con la muerte en el personaje principal, un ex cónsul británico con problemas de alcoholismo. Bolaño incluso utiliza un epígrafe de Lowry para abrir su novela, por lo que no es coincidente que el diario de García Madero inicie justo el 2 de noviembre.

la intimidad y, al mismo tiempo, relatar una historia sin concesiones ni restricciones desde la interioridad de un personaje construido deliberadamente a modo para ello.

Es como si el autor confeccionara, antes de escribir su historia, una especie de avatar o caballo de Troya desde el que dirige la focalización de su personaje: Juan García Madero, y presenta a decenas de personajes que, poco a poco, sinérgicamente, producen la trama. La obra se escribe en función de los designios que persiguen los personajes para hacerse uno con ellos. De esta forma, el autor queda oculto para ceder la importancia de la narración al acto de vivir como poeta; por ejemplo, articulando su personaje, mediante un mecanismo similar al de las marionetas, con el fin expreso de hacerlo vivir o de enfrentarlo a las numerosas consecuencias que surgen a raíz de su ingreso a un grupo que, incluso, le niega la ceremonia de iniciación. Pero este ocultamiento del autor precisa de un conjunto operacional de signaturas que la autoficción explica en términos de vínculos y de transfiguración.

ROBERTO BOLAÑO Y LA AUTOFICCIÓN

Para Manuel Alberca (2007) el fundamento de las autoficciones consiste en la “identidad visible o reconocible del autor, narrador y de personaje del relato” (p. 31), identidad que tiene que ver con un “hecho aprensible directamente con el enunciado, en el cual percibimos la correspondencia referencial entre el plano del enunciado y el de la enunciación, entre el protagonista y su autor, como resultado siempre de la transfiguración literaria” (p. 31). Sin embargo, en el caso de Roberto Bolaño, la identidad visible de su transfiguración literaria recae sobre el personaje Arturo Belano, que es, como explica Zofia Grzesiak (2016), declinación del nombre de su autor. Sin embargo, Arturo Belano no es el narrador del relato sino uno de los personajes principales que es presentado desde el yo de otro personaje, el diarista ficcional, vale decir, Juan García Madero, quien es narrador y personaje del relato, pero de entrada no transfiguración literaria del autor.

Grzesiak (2016) explica las distintas autoficcionalizaciones de Bolaño mediante los postulados teóricos de Ryszard Nycz; este habla de la relación entre el sujeto empírico y el sujeto textual en las narrativas producidas durante el siglo XX y aísla cuatro tipos de sujeto: el simbólico, el alegórico, el irónico y el siléptico. Este último es el que nos interesa:

[L]a silepsis, término procedente de la retórica clásica, es un ‘tropo que consiste en usar a la vez una misma palabra en sentido figurado y recto’ [...]. Nycz la utiliza para describir

el ‘yo’ que es ‘a la vez verdadero y falso, empírico y textual, auténtico y ficticio-novelesco’” (p. 760).

Este sujeto siléptico, que es la vez verdadero y falso, sin ser contradictorio en sus partes, es semejante al sujeto de la autoficción:

La crisis del sujeto profundo, seguro de sí mismo, produce el sujeto compuesto de las influencias mutuas del ‘yo’ que escribe y el ‘yo’ escrito, que no son la misma persona, pero contribuyen a la composición o figuración de la persona del autor (p. 760).

Grzesiak encuentra relación entre este sujeto siléptico y las distintas declinaciones que surgen del nombre de Bolaño, constituyéndose en personajes, tanto en su forma común (Bolaño, palabra usada en sentido recto) como en sus formas alternas (Arturo Belano, como en este caso, utilizado en sentido figurado; o Juan García Madero, como un doble del doble, digamos, una extensión de Arturo Belano o un otro yo de Bolaño como autor).

La segunda entrada del diario de Juan García Madero, correspondiente al 3 de noviembre, es deliberadamente más extensa. Está compuesta de 9 párrafos, 3 intervenciones dialógicas (una de ellas del propio García Madero) y varias frases y enunciados compuestos. Ya dijimos que el diario de Juan García Madero es la novelización de la historia e historias principales de la novela: forma parte de una estrategia novelesca. Aunque aparentemente la trama se ciña a las condiciones del diario, el narrador de la historia escribe *novelescamente* sobre lo que le va ocurriendo día con día, de tal modo que el diario personal, además de un artificio literario elegido previamente por el autor, es vehículo que no impide la realización de una novela en un plano de satisfacción que no se restringe al «momento vivido», sino que expone, con notable elasticidad, aspectos que abren la trama mucho más allá de lo estrictamente ocurrido durante el día datado.

La novela exhibe, a decir de Rafael Lemus (2011), “los principios capitales de las vanguardias: el desprecio por la creación burguesa, el elogio de la acción, la voluntad de traspasar las tapas del libro y participar en la vida” (p. 89); todo ello, por supuesto, al nivel del plano del contenido, enmarcado por un conjunto de peripecias narradas cronológicamente y en donde una serie de personajes determinados se desenvuelven en un universo común, el del “mundo pospoético” (p. 90). Porque la novedad estilística que posee la novela de Roberto Bolaño radica, como se ha dicho, en el *qué* se narra y en el *cómo* se narra. Sobre este último

punto, Jorge Von Ziegler (2001) nos arroja luz sobre la novela como género literario; para él esta:

es un género sólo en la mente de los lectores y los escritores. Sin saberlo, llaman novela a una manera de leer un libro cuya forma puede ser la historia, la crónica, la carta, la conversación o el reportaje. La piensan como una forma narrativa, derivación de lo que para los griegos fue la poesía épica. Como todos los géneros épicos, su modo de ser es la descripción del acontecimiento, la acción, que se produce en el tiempo. Es, en suma, la Historia, la descripción de algo que ocurre entre las gentes, pero a diferencia de ella, con la posibilidad de referirse al presente y al futuro, y siempre en el orden de la ficción (p. 767).

De acuerdo con Ziegler, un diario ficcional no tiene inconveniente en prestarse al servicio de la novela como lugar de ficcionalización y de innovación textual. Y el hecho de que leamos la novela como una contigüidad de sucesos encadenados unos con otros, al menos de manera lineal en las dos terceras partes que son las que corresponden, en realidad, al diario personal, se da por descontado, pero asombra que se prescindiera de teorizar sobre las posibilidades y limitaciones del diario personal como género de lo íntimo y de lo autobiográfico, en este caso, dentro de la ficción hispanoamericana. Veamos los rasgos más sobresalientes de la segunda entrada:

No sé muy bien en qué consiste el realismo visceral. Tengo diecisiete años, me llamo Juan García Madero, estoy en el primer semestre de la carrera de derecho. Yo no quería estudiar Derecho sino Letras, pero mi tío insistió y al final acabé transigiendo. Soy huérfano (Bolaño, 2014, p. 13).

Juan García Madero da sus generales a su propio diario personal: adelanta su nombre, su edad y condición vital: juventud, orfandad. Este modo de presentación del personaje, en primera persona, resulta óptimo para contar una historia anclada en la información biográfica del autor, que no es su personaje pero que se muestra, de modo sesgado, a través de él. Acto seguido, García Madero menciona a Ulises Lima (después de referirse a Julio César Álamo¹³); y quien le estrecha la mano y canta con él una canción ranchera, como veremos en la cita de abajo, es Arturo Belano. Ulises Lima y Arturo Belano son los fundadores, en la novela, del realismo visceral, y se corresponden, como se dijo, con el poeta Mario Santiago

¹³ No evito dar la referencia de este personaje que, como señala Carmen de Mora (2011), sería trasunto del poeta Juan Bañuelos (Chiapas, 1932), perteneciente en su momento al grupo La Espiga Amotinada, compuesto por los poetas mexicanos Eraclio Zepeda y Óscar Oliva, entre otros.

Papasquiario y con el propio autor, lo cual indicaría que Arturo Belano es una declinación del nombre del autor en su sentido figurado, según Nycz citado por Grzesiak.

Esta dupla, acompañada de García Madero, constituye uno de los centros de acción más importantes, por no decir el más importante de la novela, ya que sobre ella se centran gran parte de los acontecimientos narrativos. Y más que dupla, convendría hablar de triada. La novela es, de alguna forma, la historia extendida de una relación triangular entre Lima, Belano y García Madero. El propio Roberto Bolaño (2013), en una nota recuperada para el libro recopilatorio de sus artículos y discursos, dice que *Los detectives salvajes* es también “la transcripción, más o menos fiel, de un segmento de la vida del poeta mexicano Mario Santiago, de quien tuve la dicha de ser su amigo” (p. 327). De aquí la posibilidad de pensar la novela, entre otras lecturas, como la descripción literaria de las aventuras tanto de Mario Santiago Papasquiario, transfigurado en Ulises Lima, como de Roberto Bolaño, transfigurado en Arturo Belano y de Juan García Madero, como una transfiguración semi-encubierta del autor (una especie de autoficción transversal) o como una conjugación de ficción y biografía que se decanta por la exhibición de una vida interior completa (sobre todo en lo que compete a la *intensidad* de lo experimentado) y vivida bajo los parámetros de una ética particular; esta persigue un objetivo cuyas intenciones exceden el territorio de lo puramente literario cuya vinculación se cifra en la figura del lector.

Las entradas mantienen una cronología, pero en algunas de ellas el contenido está en retrospectiva. Por ejemplo, la primera entrada, donde el diarista ficcional expresa que fue invitado a formar parte del realismo visceral, no se corresponde con la siguiente, la del 3 de noviembre, donde relata cómo llegó a formar parte del realismo visceral. García Madero sigue una cronología, pero solo al nivel de las entradas del diario, no del contenido, ya que este se encuentra en función de la ficción novelesca y no de los hechos sucedidos en sí mismos bajo las limitaciones del calendario. Esto explica por qué la entrada del 3 de noviembre cuente cómo fue aceptado en las filas del realismo visceral y en la entrada del 2 de noviembre, un día antes, solo deje registro de su aceptación. Si se tratara de un diario personal no ficticio, García Madero hubiera optado, ante la idea de registrar los movimientos al calor de los hechos, o al menos, dentro de la inmediatez posible, por mencionar primero cómo conoció a los infrarrealistas y después cómo aceptó unirse a sus filas, pero no sucede

así sino al revés, ya que primero registra su aceptación al grupo, reservándose detalles, y después describe de qué manera se dieron los acontecimientos cuando decidió ingresar al grupo:

Uno de ellos, Belano, me estrechó la mano, dijo que ya era uno de los suyos y después cantamos una canción ranchera. Eso fue todo. La letra de la canción hablaba de los pueblos perdidos del norte y de los ojos de una mujer. Antes de ponerme a vomitar en la calle les pregunté si éstos eran los ojos de Cesárea Tinajero. Belano y Lima me miraron y dijeron que sin duda yo ya era un real visceralista y que juntos íbamos a cambiar la poesía latinoamericana (Bolaño, 2014, p. 179).

La segunda entrada del diario muestra una situación incómoda entre el grupo de poetas que pertenecen al ámbito de Julio César Álamo y Belano y Lima como una especie de intrusos; García Madero toma parte en la discusión a favor de estos últimos y queda deleitado al escuchar la lectura de un poema de Lima; traba de inmediato relaciones directas con ambos poetas, quienes le hablan acerca de Cesárea Tinajero, personaje simbólico que incurre en la ficción novelesca solo hasta el final de la tercera parte. Juan García Madero estrecha la mano de Arturo Belano, personaje de ficción que es a la vez entidad de la autoficción y la declinación del propio nombre del autor, según se convino:

Bolaño, Arturo Belano, Arturo B., B., Bibiano O’Ryan, incluso Amalfitano, son las formas flexivas de la persona del autor empírico-textual. La investigación o lectura de una autoficción en general, y de los textos de Bolaño en particular, consiste en una dialogo interactivo con las huellas y el cambiante nombre del escritor, representado en el texto, entre otros, por su ‘firma’ (Grzesiak, 2016, p. 763).

La declinación del nombre del autor no guarda en todos los casos una relación heteronómica o parónima con él. Sería el caso de Óscar Amalfitano —personaje de la novela 2666 (2004), la última a la que dedicó todos sus esfuerzos el escritor chileno—. Si este procedimiento de develaciones y ocultamientos del yo del autor, revestido con los trajes de las diferentes modalidades discursivas y de los simulacros de persona, es decir, de los personajes que adopta a lo largo de su obra, obedece a “experimentar el ‘yo’ como otro” (Grzesiak, 2016, p. 758), no es menos cierto que para narrar el fin de las ilusiones, digamos, las que acompañaron la ruptura que se propusieron las vanguardias hispanoamericanas¹⁴, la

¹⁴ Para Rafael Lemus (2011) uno de los méritos de la novela, por lo que respecta a las vanguardias latinoamericanas, consiste en que si bien “esta o aquella pandilla de radicales puede fracasar” (p. 89) en realidad “la pulsión vanguardista no muere con ellos, así como desaparecen los autores clasicistas pero no los hábitos clásicos. Que si la obra de Bolaño sobresale no es porque se haya desprendido de todo aliento vanguardista sino justamente porque discute con las vanguardias y está en tensión con ellas” (p. 89).

intimidad de un yo en transición y en declive, como el de Juan García Madero principalmente, resulta en un acierto tanto al nivel del discurso como al nivel de una despersonalización que apunta a una especie de invitación que trasciende los límites de la página impresa. En mi opinión, la resistencia a observar la conducta de García Madero, a la luz de los postulados teóricos que se tengan en cuenta para el análisis de la obra, obedece al fenómeno literario que se suscitó tras el recibimiento del Premio Herralde de Novela 1998 otorgado por la editorial Anagrama a la novela y al surgimiento y consolidación de un mito, como el de Roberto Bolaño, que no excluye las estrategias del mercado ni la presencia de la crítica norteamericana a raíz de la traducción de sus obras en Estados Unidos, que nace con mayor presencia, si cabe la expresión, a raíz de su muerte acaecida en Barcelona el 15 de julio de 2003.

El fin de este artículo no es sostener únicamente que García Madero opere como otro *alter ego* de Roberto Bolaño en *Los detectives salvajes*, sino reconocer en principio su importancia y situar sus funciones dentro de la trama novelesca sin desvincular del todo las coincidencias existentes entre obra y autor en el plano extratextual. Yanet Aguilar Sosa (2014), por ejemplo, describe cómo el escritor chileno se entregó de tal modo a la literatura durante sus primeros años de juventud que incluso decidió abandonar “para siempre el colegio” (p. 8). Este rasgo lo comparte, en efecto, con el diarista ficcional, quien a sus 17 años abandona sus estudios de derecho y se dedica a escribir poemas y a participar de las actividades de los realvisceralistas. En cuanto a Arturo Belano, *alter ego* canonizado del autor, resulta claro que, además de ser uno de los personajes principales de *Los detectives salvajes*, participa de la autoficción como la entiende Manuel Alberca: transfiguración literaria, visible y reconocible del autor, aunque no se trate de una autoficción en el sentido más clásico: correspondencia entre autor, narrador y personaje en el plano de la enunciación ficticia.

El personaje de Arturo Belano se nos muestra a través de la mirada de Juan García Madero. Por ello, el método de presentación que utiliza el autor, es decir la modalidad discursiva de la que hace uso, es un modo de hacer autoficción desde el yo del otro. Si Arturo Belano es el yo autoficcional de Roberto Bolaño, Juan García Madero es el yo ficticio por medio del cual se constituye el yo autoficcional de Roberto Bolaño. Por lo tanto, se puede

hablar de una doble autoficción: la que integra episodios biográficos de la vida del autor en la construcción del personaje de Juan García Madero a través de su diario, y la que despliega al *alter ego* de Bolaño: Arturo Belano, desde la mirada del propio Juan García Madero, una manera muy interesante de autoficcionalizarse oblicua o transversalmente.

Dicho todo lo anterior, cabe suponer que García Madero, si bien se vincula con el autor, en realidad, y soterradamente, busca el verdadero vínculo con el lector. El cruce entre biografía y autoficción que deviene en la construcción de su participación activa en la trama permite decir que el fin de las ilusiones se leen a partir de las vivencias del propio personaje enfrentado directamente a ello. El lector experimenta desde la intimidad del personaje lo que significa pagar el precio por seguir, construir y mantener el último reducto de una vanguardia que se propuso, incluso por encima de escribir, resistir a los embates propios de una juventud que se diluye a pedazos¹⁵; no en balde la espacio-temporalidad de la novela se cifra en los tiempos post-Masacre o Matanza del 2 de octubre de 1968 en la Plaza de las Tres Culturas de Tlatelolco, situado en la Ciudad de México.

De hecho, de este aliento, el de las consecuencias de un mundo que se cerró y que no se sabe muy bien hacia dónde o cómo abrirlo o volverlo a abrir, es que se impregna la poética autorral que subyace a la novela. La última vanguardia latinoamericana: la de los realvisceralistas es el nombre que recibe el último impulso prácticamente vitalista de los verdaderos infrarrealistas de los años setenta (los de la *vita activa*, retomando parte del epígrafe de Karl Weintraub que abre este trabajo).¹⁶ La elección del diario personal como forma de escritura literaria permite al autor articular las referencialidades históricas, esconderse deliberadamente y asomarse en sus propias fabulaciones, caracterizándolas de tal

¹⁵ “En el contexto social, el Infrarrealismo emerge durante el proceso de masificación de la educación superior en México a partir de 1968, la politización de la cultura latinoamericana durante los setenta, temporalmente dividida en varios sectores sociales entre el rock y el canto nuevo, la euforia por la revolución cubana y la crítica de la herencia estalinista, la creciente concientización de las capas medias y los grupos subalternos desencantados de la modernidad local, del cosmopolitismo de alcoba de sus escritores [...] y de la complicidad profesional de la izquierda oficial” (Medina, 2014, p. 14).

¹⁶ José Rosas Ribeyro (trasunto de Roberto Rosas en la segunda parte de la novela), miembro activo del Infrarrealismo durante los primeros años de su conformación, refiere en entrevista lo siguiente: “Pues sí, mira, yo llego a México en el año 75. Si te pones a pensar, 68 y las masacres y todo eso está muy cerca. Y se vive con esa historia. Y se va a Tlatelolco y se siente casi la voz de los muertos. [Respira] Sentía los muertos ahí” (Acevedo, 2019, p. 294).

modo que *Los detectives salvajes* es una de las ficciones autobiográficas mejor pensadas de la literatura hispanoamericana.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACEVEDO ZAPATA, L. A. (2019). *El jinete de Sonora: el diario como forma de escritura literaria en Los detectives salvajes de Roberto Bolaño*. [Tesis de doctorado, El Colegio de San Luis]. <https://colsan.repositorioinstitucional.mx/jspui/handle/1013/718>

AGUILAR, P. (2014). *Libros de arena, desiertos de horror: La narrativa de Roberto Bolaño*. [Tesis de doctorado, Universidad Nacional de La Plata]. <https://memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.984/te.984.pdf>

AGUILAR SOSA, Y. (2014). México, los años de formación. *Confabulario*, 8-9.

ALBERCA, M. (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Biblioteca Nueva.

BLANCHOT, M. (1996). El diario íntimo y el relato. *Revista de Occidente*, (182/183), 47-54.

BOLAÑO, R. (2013). *Entre paréntesis*. Anagrama.

BOLAÑO, R. (2014). *Los detectives salvajes*, Anagrama.

DE MORA, C. (2011). En torno a *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño. *América Sin Nombre*, (16), 171-180.

FIELD, T. (1989). *Form and function in the diary novel*. Macmillan Press.

GRZESIAK, Z. (2016). Roberto Bolaño: la declinación del 'yo'. *Castilla. Estudios de literatura*, 7, 756-773.

LEMUS, R. (2011). Bolaño y la vanguardia. *Letras Libres*, (150), 89-90.

MEDINA, R. (comp.). (2014) *Perros habitados por las voces del desierto. Poesía infrarrealista entre dos siglos*. Editorial AIDVS.

OLIVIER, F. (2015). *Poesía + novela = poesía. La apuesta de Roberto Bolaño*. Universidad Veracruzana.

PICARD, H. R. (1981). El diario como género entre lo público y lo privado. Valentín García Yebra, et. al. *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*. Anuario IV (pp. 115-122). Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

WEINTRAUB, K. (1991). Autobiografía y conciencia histórica. *Revista Anthropos*, (29), 18-33.

ZIEGLER VON, J. (2001). Problemas de la novela. En John S. Brushwood, Evodio Escalante, Hernán Lara Zavala, Federico Patán (comp.). *Ensayo literario mexicano* (pp. 757-773). Universidad Nacional Autónoma de México & Universidad Veracruzana/Editorial Aldus.

REVISTA *BARCELONA*: CUANDO EL HUMOR SARCÁSTICO SUPERA LA REALIDAD

BARCELONA MAGAZINE: WHEN SARCASTIC HUMOR OVERCOMES REALITY

María Lourdes Gasillón
Universidad Nacional de Mar del Plata | Centro de Letras Hispanoamericanas (CELEHIS) |
Instituto de Humanidades y Ciencias Sociales (INHUS)
mlgasillon@yahoo.com.ar
<https://orcid.org/0000-0002-1121-0367>
DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.125>

Fecha de recepción: 16.06.22 | Fecha de aceptación: 18.07.22

RESUMEN

El presente trabajo propone un acercamiento a la revista *Barcelona* (2003-continúa) desde una lectura semiótica que involucra la paratextualidad (Genette, 1989; Alvarado, 1994), la intertextualidad (Kristeva, 1981) y la parodia (Jitrik, 1993) de discursos, personajes y hechos de la actualidad. Se analizará la matriz constructiva del semanario, dada en el cruce de diferentes géneros discursivos (Bajtín, 2013) e imágenes de distinta naturaleza, la crítica subversiva, el enmascaramiento y el lenguaje vulgar, transpuestos al plano textual mediante una operación de carnavalización (Bajtín, 1987, 1993). Finalmente, se identificarán las estrategias enunciativas y los procedimientos de connotación (Kerbrat-Orecchioni, 1983; Barthes, 2017) que la revista utiliza para construir una imagen del contexto sociopolítico a partir del concepto de «lo reidero» (Traversa, 2009a), que se pone en funcionamiento si el lector cuenta con las competencias lingüísticas y enciclopédicas adecuadas (Eco, 2013) para desentrañar sus modos de producción de sentido.

PALABRAS CLAVE: *Barcelona*, humor gráfico, carnavalización, paratextualidad, parodia.

ABSTRACT

An approach to the *Barcelona* magazine (2003-continues) is proposed from a semiotic reading that involves paratextuality (Genette, 1989; Alvarado, 1994), intertextuality (Kristeva, 1981) and parody (Jitrik, 1993) of speeches, characters and current events. The constructive matrix of the weekly will be analyzed, given in the crossing of different discursive genres (Bajtín, 2013) and images of different nature, subversive criticism, masking and vulgar language, transposed to the textual plane through a carnivalization operation (Bajtín, 1987, 1993). Finally, the enunciative strategies and connotation procedures (Kerbrat-Orecchioni, 1983; Barthes, 2017) will be identified that the magazine uses to build an image of the sociopolitical context based on the concept of «lo reidero» (Traversa, 2009a), which is put into operation if the reader has the appropriate linguistic and encyclopedic skills (Eco, 2013) to unravel their modes of production of meaning.

KEYWORDS: *Barcelona*, graphic humor, carnivalization, paratextuality, parody.

Todos conocemos a Barcelona, pero a todos nos cuesta sostener una palabra sobre ella. Por eso, comentamos en voz baja el último número (o el anterior, o algún otro), pero no escribimos sobre Barcelona: nos cuesta elogiarla, nos cuesta condenarla, es como si nos costara tomarla en serio (tal vez por eso en los grandes medios tampoco se sostiene verdaderamente una palabra sobre ella). La mencionamos, pero nos cuesta decir si estamos de acuerdo o en desacuerdo con tapas, con sus notas, con su humor. Barcelona molesta, incomoda. Cuando no ofende provoca risa y escándalo. Y enseguida, un sentimiento parecido a la culpa, porque no está bien reírse de los temas que Barcelona trata, como los trata Barcelona.

Mario Carlón (2007)

1. LAS TAPAS DE *BARCELONA*, VIDRIERAS DE UNA REALIDAD ABSURDA

Más allá de los avatares de los primeros años y el cambio del soporte en papel combinado con el digital —al que tiende indefectiblemente—, la revista argentina *Barcelona* constituye una publicación independiente, “contrahegemónica” (Visuara, 2021, s/p), que no hace distinciones entre los destinatarios de su “burla mordaz” cifrada en el “humor negro, bajo, incorrecto para las buenas costumbres y la moral” (Fratlicelli, 2008, p. 117): discursos, instituciones, políticos, periodistas, famosos, deportistas, empresarios, modelos, músicos y cualquier personaje con cierta trascendencia o repercusión actual, a nivel nacional e internacional, puede aparecer en sus páginas irreverentes. A pesar de su formato más cercano al diario, *Barcelona* replica temas de la actualidad difundidos por los medios masivos, pero bajo una lupa sarcástica, heredera de los semanarios argentinos *Tía Vicenta* y *Humor* —si bien no utiliza dibujos ni caricaturas, en general, como sus antecesoras—¹, y cercana al estilo

¹ El 20 de agosto de 1957, Juan Carlos Colombres (1923-2017), conocido como Landrú, inauguró un semanario titulado *Tía Vicenta* (1957-1966), que se alineaba en la “escuela del absurdo” del caricaturista e ilustrador rumano Saul Steinberg (Russo, 1994, p. 12) y en el humor literario, paradójico e irracional de la publicación española *La Codorniz* (1941-1978) (Rivera, 1986). La popular revista presentaba un estilo insólito, novedoso: no tenía secciones fijas, el contenido temático giraba en torno de lo político y lo existencial, el criterio de redacción era abierto y cada número contaba con colaboradores diferentes. *Tía Vicenta* representaba el clima turbulento e inestable que vivía la Argentina en la primera mitad del siglo XX, alejándose del humor gráfico de la década peronista, si bien, al mismo tiempo, manifestaba no demostrar simpatías por una facción política en particular. En sus páginas predominaban el absurdo, la hipérbole, la invención de noticias, los números «bilingües», las caricaturas, el uso de giros verbales y modismos, entre otros tantos mecanismos utilizados para leer en clave humorística el contexto sociopolítico. Por su parte, la revista *Humor registrado* (1978-1999), dirigida por Andrés Cascioli, se caracterizó por mostrar investigaciones periodísticas, reportajes, notas y denuncias contra miembros del gobierno de turno (democrático o de facto), figuras del ámbito de la cultura y

satírico e irónico de *Charlie Hebdo* (Francia), *The Daily Mash* (Gran Bretaña), *El jueves* (España), *The Clinic* (Chile), entre otros.

A continuación, analizaremos algunas estrategias discursivas que la revista pone en funcionamiento para plantear un tipo de humor situado en un tiempo y lugar definidos. Para ello, nos centraremos en la tapa, debido a que anticipa el contenido y el estilo transgresor sustentado en noticias inverosímiles y absurdas, juegos de palabras, imágenes trucadas, entre otros². La portada es un elemento clave para la constitución del tipo de lector que consumirá el medio y acepta el “contrato de lectura” (Verón, 1985) propuesto³. Al mismo tiempo, es un “dispositivo comunicacional autónomo” (Traversa, 2011, s/p), con cierta independencia en cuanto a su diagramación y utilización de procedimientos, que se destaca del conjunto de la revista, pero está vinculado con él. En otras palabras, resulta un dispositivo porque puede pensarse en tanto “operador de separación” entre el interior del tejido semiótico que constituye el medio y el exterior (capacidad de llamar la atención del consumidor posible para “instalarse en la circulación discursiva”) (Traversa, 2009b, s/p). En las tapas aparece un tipo de relación transtextual: la paratextualidad, que involucra los titulares, los subtítulos y las ilustraciones que analizamos, es decir, aquellas “señales accesorias, autógrafas o alógrafas, que procuran un entorno (variable) al texto” (Genette, 1989, p. 11). Son el “primer contacto del lector con el material impreso” (Alvarado, 1994, p. 19), dado que anticipan una información y la modalidad de presentación del contenido; en este sentido, la revista que

los medios de comunicación masiva, jugadores de fútbol y periodistas, de manera paródica y satírica. En sus tapas predominaba un discurso crítico materializado en las caricaturas de personajes públicos de renombre durante esos años (Burkart, 2005). Sobre el linaje textual de *Barcelona*, Fraticelli (2008) afirma: “*nos habla con lenguaje coloquial, pero desde la posición de la ‘objetividad periodística’*. Esa posición la imitó también Tía Vicenta y el suplemento El amarillo de la revista Humor, pero Barcelona la intensificó porque todo en ella es periodístico. El humor costumbrista que había aún en Tía Vicenta, desaparece en Barcelona, al igual que las caricaturas de los parodiados, recurso regular en la sátira gráfica” (p. 123; cursivas del original).

² Entendemos el término «tapa» o cover en el sentido que lo utiliza Traversa: “El lugar donde comienza la revista, más allá de cualquier consideración formal o compositiva” (2009a, s/p); “Un componente gráfico que se da a ver —en sitios diversos, kiosko o conjunto de revistas en el revistero de una peluquería— para dar cuenta (¿anunciar?, ¿indicar?) la existencia de otros no inmediatamente visibles, aquello que se presenta en las páginas llamadas precisamente ‘interiores’”. En suma: las tapas, como parte de una revista, funcionan a partir de la articulación entre técnicas de producción discursivas y técnicas sociales para la llegada pública, lo que permite situarlas en la clase de los dispositivos” (2009b, s/p; cursivas del original).

³ En cuanto al diseño de las tapas de *Barcelona*, Hernán López Winne (2010) señala que hasta el número 41 (11 de junio de 2004), la revista presentaba una configuración muy semejante a la del diario *Clarín*. Luego, desde el número siguiente, se observan cambios en la diagramación que la alejan del «gran diario argentino», si bien, “las noticias que aparecen publicadas mantienen su relación paródica con el contenido de otros medios y con las intervenciones de distintos personajes en el plano público” (pp. 47-48).

elegimos presenta la clase de «tapa signo», dado que incorpora textos («pistas», «instructivo») que adelantan el contenido del número e imágenes sobre esos temas para indicar un recorrido de lectura que podrá seguirse en el interior del número (Cingolani, 2008). Además, ofician a modo de indicadores de la “agenda mediática”, pues mencionan ciertos temas que le interesan a un público determinado, en un momento del año (Traversa, 2009a, s/p). En *Barcelona*, predomina lo que Oscar Traversa (2009a) denomina “lo reidero mediático” (s/p). Desde sus portadas el equipo editorial anuncia al lector que pretende distanciarse de lo serio, suscitar una risa «potencial» en el público, que, en realidad, pone de manifiesto “un juicio crítico respecto de los medios masivos de comunicación y su forma de informar, así como también en relación con sucesos específicos de la agenda mediática/pública” (López, 2010, p. 103). Veamos, a continuación, un ejemplo que muestra los recursos humorísticos y gráficos que definen la estética de la revista.

2. Y DESPUÉS DEL COVID... VIENE EL HUMOR *NEGRO*

En primer lugar, resulta difícil clasificar la revista dentro de un determinado género discursivo (Bajtín, 2013; Steimberg, 2013), con una serie de regularidades enunciativas, temáticas y retóricas. Por el contrario, se trata de un objeto cultural híbrido, pues el formato cambia, no cuenta con un «autor único» y en sus páginas aparecen fotografías y textos diferentes cada semana. Esta combinación de diversos géneros discursivos permite el diálogo entre varios códigos que se complementan.

Sin embargo, a pesar de su naturaleza compleja, puede incluirse en el campo del «humor gráfico», ya que prevalece la conjunción de lo verbal y no verbal para generar un efecto cómico (Levín, 2015). Ahora bien, como dicen sus propios editores, el objetivo no siempre es provocar risa, sino que muchas veces predomina el tono crítico en la publicación, moderado por la parodia y la sátira. Además, este tipo de humor gráfico constituye un discurso situado contextualmente (Levín, 2015), ya que representa y evalúa, a la vez, las características destacadas de ciertos grupos y personalidades del momento. Su perfil subversivo hace que tome como referencia una representación social, que modifica y deforma, para elaborar una mirada sesgada respecto de ella. Esa perspectiva «cáustica» está acompañada por el absurdo, la invención de noticias, el fotomontaje, la imitación paródica, la transgresión, la exageración, el enmascaramiento y el uso de un lenguaje vulgar (plagado

de modismos y malas palabras), entre otros procedimientos que son transpuestos al plano textual mediante una operación de carnavalización (Bajtín, 1987, 1993), que ampliaremos más adelante.

Sin lugar a dudas, la pandemia del coronavirus ha influido en todo el mundo y produce sus propios signos: tapabocas, máscaras, guantes, alcohol, vacunas... La lengua se relaciona íntimamente con la cultura; por ende, la «cultura del coronavirus» está ligada a una serie de textos creados a partir de esos lenguajes (médicos, publicitarios, políticos, filosóficos, literarios, artísticos, periodísticos, humorísticos) que configuran un conjunto de representaciones y prácticas que se van instalando con rapidez en la sociedad e influyen en el comportamiento, las relaciones afectivas, los deportes, la vida recreativa, las modalidades de trabajo, la vestimenta, la forma tradicional de educación presencial, la higiene de las personas, el arte, por mencionar algunos de los aspectos más destacados.

Como adelantamos, para observar el funcionamiento de «lo reidero» tomaremos una de las portadas de *Barcelona* correspondiente al domingo 15 de marzo de 2020, que presenta varios signos asociados al COVID-19:



Salud dominical de Barcelona. Año 3, N° 135, 15 de marzo de 2020

El texto anuncia un conjunto de signos en torno de la pandemia y la cuarentena impuesta por el Decreto nacional 297/2020, que entró en vigencia el 20 de marzo de 2020 en la República Argentina y declaraba el aislamiento social preventivo y obligatorio para todos los ciudadanos. Si miramos los titulares, *Salud Dominical*, en esa edición puntual, imita y se apropia de la imagen de tapa de *Buena salud*, que dejó de publicarse a comienzos de 2020. La revista de divulgación y entretenimiento contenía artículos, entrevistas e imágenes sobre diversas materias de interés popular y actual:



Buena Salud. Chile, año 24, N° 292, abril 2017

Al compararlas, comprobamos algunas semejanzas con *Buena Salud* —publicada en Argentina, Uruguay y Chile—, que era un medio de comunicación con información sobre medicina, nutrición, deportes, terapias alternativas y belleza, por lo general, sin bibliografías ni referencias; además, estaba destinada a un lector medio constituido en su mayoría por mujeres. En este caso, *Barcelona* no solo copia la figura de la modelo, sino también la estética, los colores, el estilo, el contenido de la tapa de otra publicación, por lo tanto, hace una reproducción bastante fiel del soporte original. En consecuencia, detectamos algunos rasgos característicos de lo que Bajtín (1987, 1993) denomina carnavalización (aspectos del carnaval medieval representados en el discurso), dado que predomina la metamorfosis, la mezcla de lenguajes, el disfraz y la risa. El principal aspecto carnavalesco reside en su materia textual diversa y el uso de una máscara en este número, es decir, la estrategia de apropiarse de la identidad de otra revista contemporánea. Ello evidencia el juego por el cual se oculta la

verdadera esencia detrás de la apariencia del humor construido por un coro de voces autorales complementarias.

No obstante, ambos semanarios proponen un contrato de lectura (Verón, 1984, 1985) particular, aunque el tipo de enunciador tenga características análogas en apariencia. Dentro del plano de la enunciación, el enunciador construye su «lugar», deja huellas y presenta su actitud respecto del enunciado, a la vez que «posiciona» al destinatario. Es posible detectar cómo aparece un enunciador del tipo pedagógico (Verón, 2004) en *Buena Salud*, debido a que establece una relación desigual con el receptor (con rol pasivo), al que instruye, advierte, recomienda, brinda consejos y guías prácticas para cuestiones cotidianas; este enunciador “preordena para el lector el universo del discurso” y mantiene una “distancia objetiva” con el destinatario (Verón, 2004, p. 176):

Cómo domar el cabello con rulos.

¿Por qué perdemos el tiempo? Consejos para organizarnos.

Año escolar. Cómo tener un buen rendimiento.

Informe especial. Vacunas.

Indispensables para la salud de todos.

Por su parte, en *Salud Dominical* el enunciador presenta un matiz pedagógico, pero se sitúa en un plano más objetivo que el anterior, pues propone una distancia con el lector, a quien ofrece «tips» y, en especial, expresa una verdad enfática, informa, aconseja, prefiere la tercera persona, el registro impersonal, la exclamación y la cuantificación:

Coronavirus & drama.

Reprime un estornudo en el transporte público y se caga encima.

Sexo y encierro. Los tips más hot para alcanzar la autosatisfacción en soledad.

Así, nos encontramos con titulares que forman parte de dispositivos de enunciación diferentes, dado que responden a un contexto de producción preciso y se adaptan a los

intereses de su público. Como sostiene Eliseo Verón (2004), ambos semanarios son distintos en cuanto al plano del contrato de lectura, que es el que permite “captar exactamente la especificidad de un soporte y valorizar esta especificidad en relación con sus competidor[e]s. [...] El éxito (o el fracaso) no pasa por lo que se dice (el contenido), sino por las *modalidades de decir el contenido*” (p. 174; cursivas del original). Entonces, el contrato de lectura es el que establece un vínculo entre el soporte y el lector (Verón, 2004); aquellos que consumen los suplementos de *Barcelona* deben estar preparados para decodificar la ironía, la parodia y la polémica que sustentan los contenidos referidos a la pandemia a través de signos que se han vuelto emblemáticos desde el año pasado: la prohibición de compartir el mate, la indicación del encierro, la imposición del aislamiento.

Los enunciados propuestos por *Salud Dominical* son claros ejemplos de lo que Mijaíl Bajtín (1993) denomina palabra bivocal, ya que en cada uno de ellos hay una doble orientación en la que la palabra propia se dirige también hacia la palabra de otro/s; y se caracterizan por la contradicción no dialéctica, la polisemia y la ambivalencia. Entre los fenómenos discursivos de la palabra bivocal, Bajtín considera la polémica oculta, de naturaleza implícita o explícita, en la que la palabra del autor está orientada hacia su objeto, pero cada afirmación acerca de ese objeto entra en controversia con la palabra ajena. Los titulares de *Barcelona*, así como su contenido, destacan en el periodismo argentino y las redes sociales por ser controvertidos y expresar invectivas u opiniones en contra de otros medios gráficos, figuras públicas, algunos sectores sociales, empresas, políticos, entre otros.

Por ejemplo: “¡Exclusivo! Fernando Iglesias presenta su poesía contra el mate” remite a las publicaciones que realizó en *Twitter*, el 10 de marzo de 2020, Fernando A. Iglesias: “Es un buen momento para erradicar definitivamente la horrible costumbre del mate, responsable de la decadencia del país” y “El mate ES kirchnerista. No se puede kirchnerear”. Los *tweets* aparecieron en el marco de las medidas anunciadas para contener la expansión de la pandemia de coronavirus y hacían referencia a evitar la ronda de mate, desde el punto de vista higiénico, según salió a aclarar después el diputado nacional de Cambiemos. Sin embargo, la revista invierte el sentido original de la palabra ajena y, gracias a la parodia, le adjudica el rol de «poeta» a Iglesias, aunque sus publicaciones eran muy directas y agresivas. Además de una reminiscencia a la famosa frase dicha por la esposa del Reverendo Alegría en un capítulo de

Los Simpson: “¿Alguien quiere pensar en los niños por favor?”, una operación semejante ocurre en “Prepagas: ¿alguien quiere pensar en sus finanzas?”, debido a que el enunciado involucra una fuerte crítica a las empresas de medicina prepaga que aumentan continuamente sus cuotas, aludiendo el incremento constante del costo de insumos y honorarios, en perjuicio de los consumidores.

Otros casos de titulares polémicos:

¡Escandaloso!

Grave denuncia

Afirman que entre los 170 medicamentos gratis para jubilados no hay ninguno que cure el coronavirus.

¿Desidia? Lllaman a ver el lado positivo de la epidemia del COVID-19 y les da ocupado.

El primer enunciado es muy potente y puede leerse en varios sentidos. Por un lado, en Argentina, el sistema de salud y de entrega de medicamentos para personas mayores de sesenta años cuenta con muchas falencias y desorden. Al mismo tiempo, aun cuando hubiera una cura efectiva para el coronavirus, el mensaje es que los jubilados no podrían acceder a ella. En esta línea, la segunda cita arremete contra aquellos optimistas que al inicio de la cuarentena intentaban rescatar cuestiones positivas de esta situación.

Cabe agregar que tales enunciados incisivos son acompañados (solapados) por la ironía que tiene una fuerte presencia en la portada:

Informe especial

Higiene

Aseguran que un buen lavado de manos debe durar tanto como la canción “Dogs” de Pink Floyd.

En general, la ironía es definida como un tropo retórico reservado para el contexto literario, que consiste en una inversión de significado antifrástico que implica la oposición entre lo dicho y lo que se pretende hacer entender. Como sugiere Linda Hutcheon (1981), es necesario tener en cuenta la doble naturaleza semántica y pragmática de la ironía. Por lo tanto, la lectura también debe dirigirse hacia el desciframiento de la intención evaluativa,

irónica del autor, y analizar el efecto producido⁴. Es decir, resulta relevante observar la “distancia obligatoria” entre el texto y el lector, entre la intencionalidad autoral y la recepción (Hutcheon, 1981, pp. 175-176). En la cita, se establece una analogía entre la acción de lavarse las manos —una de las recomendaciones más instauradas en la población mundial desde la aparición del COVID— y el título de la canción compuesta por David Gilmour y Roger Waters, que formó parte del álbum *Animals* —publicado en enero de 1977— de Pink Floyd, que se inspiró en la novela *Rebelión en la granja* (1945), de George Orwell. El tema tiene una duración de 17:39 minutos; por ende, es demasiado extensa respecto de cualquier canción en general. Entonces:

El grado de efecto irónico en un texto es inversamente proporcional al número de signos manifiestos necesarios para lograr este efecto. Con todo, esos signos tienen que existir y hacerlo en el interior mismo del texto para remitir al lector a la intención evaluativa codificada por el autor (Hutcheon, 1981, p. 179).

De esta manera, la revista replica la exageración de una norma de higiene en un tono de «informe serio» que, en realidad, involucra una evaluación peyorativa, un juicio negativo, una burla dirigida en dos sentidos: hacia la nueva norma de higiene y hacia la composición musical.

Otro fenómeno discursivo predominante es la parodia, la cual es una práctica hipertextual —relación entre un texto B (hipertexto) y un texto anterior A (hipotexto) (Genette, 1989)— que consiste en apropiarse de un texto conocido y, mediante el juego con el procedimiento de repetición e inversión, darle una nueva significación. En principio, el discurso humorístico de la revista imita y reescribe un género periodístico estereotipado (revista femenina de interés general) para presentarlo con una función diferente de la propia, a pesar de «respetar» su estructura primigenia:

Al discurso de la parodia le es análoga toda utilización irónica y en general ambivalente de la palabra ajena, porque también en estos casos la palabra ajena se aprovecha para transmitir propósitos que le son hostiles. En el discurso cotidiano esta utilización de la palabra ajena es muy corriente, sobre todo en el diálogo, donde un interlocutor muy

⁴ Emma Sopena Balordi (1997) señala que la ambigüedad es un rasgo importante de la ironía, pero no se la debe confundir con la mentira: “La ironía se distingue pues de la mentira en que el mentiroso dice A, piensa no-A, y quiere hacer entender A; el ironista dice A, piensa no-A, y quiere hacer entender no-A. El locutor que miente esconde cuidadosamente sus indicios de inversión; el locutor que ironiza deja entrever, aunque muy sutilmente en ocasiones, los indicios de su insinceridad” (p. 456). En consecuencia, la ironía (compuesta por un significado literal manifiesto y un significado intencional sugerido latente) resulta efectiva cuando no es muy evidente, pero tampoco debe ser demasiado ambigua.

frecuentemente repite al pie de la letra las afirmaciones del otro, aportándole una nueva valoración y acentuándola, a su manera, con duda, indignación, ironía, burla, mofa, etcétera (Bajtín, 1993, p. 271).

La parodia constituye un discurso indirecto, disidente, ya que presenta una doble orientación: hacia el objeto y hacia el discurso de otro que se vuelve representación. El autor habla mediante la palabra ajena, pero introduce un sentido absolutamente inverso al original, pues “[L]a segunda voz, al anidar en la palabra ajena, entra en hostilidades con su dueño primitivo y lo obliga a servir a propósitos totalmente opuestos” (Bajtín, 1993, p. 270). No se produce una repetición, sino un rechazo, una distancia respecto del discurso parodiado. La parodia, en tanto principio formal productivo, está asentada en la intertextualidad, otro tipo de relación transtextual que consiste en “la presencia efectiva de un texto en otro” (Genette, 1989, p. 10) y que puede adoptar la forma de cita, plagio o alusión. De este modo, se establece una relación intertextual entre el objeto parodiado y el parodizante, tal como señala Noé Jitrik (1993):

Pero ¿por qué necesita la parodia de la imitación para poder constituirse? Ante todo porque depende de un previo: no se puede pensar en parodia de algo que no exista. Ese previo está regido por leyes que el gesto paródico admite, aunque para hacer algo diferenciado respecto de ellas —justamente para no permanecer en el campo de la pura imitación—, aunque no tanto como para romper todo lazo con ese objeto o texto, sino en una especie de prolongación que puede ser explicada por la idea de ‘tradición’, cuyo concepto es equivalente al de continuidad, con el añadido de los valores que se le imponen o atribuyen (p. 14).

El texto B (parodizante) modifica y hace releer de otra forma el texto A (parodiado); por lo tanto, la parodia es el producto de esa interacción. Se crea un nuevo texto a partir de uno que preexiste, como demuestran los siguientes títulos:

Música y cuarentena

5 canciones para escuchar una y otra vez!

“Era en abril”

“En el hospicio”

“Té para tres”

“Viernes 3 am”

“Canción para mi muerte”

Todas las canciones mencionadas pertenecen al género del «rock nacional» en Argentina, cuyo auge se dio principalmente entre las décadas del setenta y noventa. Interpretadas por bandas y cantantes reconocidos, los cinco temas musicales describen situaciones que provocan dolor y tristeza. Pese a ello, *Salud dominical* «recomienda» de manera irónica títulos que, en realidad, inspiran sentimientos lúgubres, ya que sus temas giran en torno de la muerte, el suicidio, el encierro y la enfermedad; por ende, refuerzan las connotaciones negativas asociadas con el COVID-19 y la cuarentena obligatoria, que afectaron a tantas personas en el mundo⁵.

En estos enunciados resuena la idea bajtiniana retomada por Julia Kristeva (1981): “la palabra (el texto) es un cruce de palabras (de textos) en que se lee al menos otra palabra (texto)” (p. 190). Así, la portada “se construye como mosaico de citas” (p. 190), pues absorbe y transforma un discurso previo para producir dobles sentidos.

3. LA MODA DE LA ESCAFANDRA

Como refuerzo de la parodia característica del número, la portada es protagonizada por una mujer de mediana edad que muestra el torso desnudo y los brazos cruzados, al igual que en *Buena salud*, pero se diferencia por tener una escafandra en su cabeza. La fotografía original presenta dos procedimientos gráficos que modifican la imagen en pos de transmitir un significado preciso: la pose y la fotogenia. Según Roland Barthes (2017), la primera «prepara», sugiere una determinada lectura a partir de una postura y un gesto estereotipados,

⁵ “Era en abril” es una canción compuesta por Jorge Fandermole y grabada originalmente por Juan Carlos Baglietto, junto a Silvina Garré, como parte de su primer álbum, *Tiempos difíciles* (1982). La letra narra la historia de una pareja, cuyo bebé muere en el vientre materno antes de nacer. Los padres hablan del dolor que sienten debido a su situación y cerca del final expresan que están considerando “marchar los tres, a quedarnos dos”. “En el hospicio” formó parte del segundo álbum homónimo (1975) del grupo argentino Pastoral (Alejandro de Michele y Miguel Ángel Erausquín), y producido por Litto Nebbia. Describe la oscuridad, el encierro y las sombras dentro de la habitación de un neuropsiquiátrico, y todo lo que ello significa. “Té para tres” es una balada de la banda Soda Stereo y uno de los éxitos de su álbum *Canción animal* (1990). La letra recuerda cuando Gustavo Cerati, junto con su madre y su padre, se enteran de la enfermedad de Juan José: un cáncer terminal que le ocasionaría la muerte en 1992. “Viernes 3 am” es una canción de Serú Girán compuesta por Charly García, incluida en el álbum *La grasa de las capitales* (1979). La canción recrea un nostálgico clima porteño y habla sobre una persona que prepara su suicidio. Las palabras reflejan la angustia, la alienación, un cambio que no llegará y el final trágico. “Canción para mi muerte”, del dúo Sui Generis (integrado por Charly García y Nito Mestre), apareció en el álbum *Vida* (1972). A principios de 1969, Charly se encontraba internado en el hospital del cuartel en el que cumplía el servicio militar obligatorio. Había ingerido gran cantidad de pastillas y otros medicamentos con la expectativa de que lo dejaran ir a casa por encontrarse enfermo. Al enterarse de que a pesar de su estado no le permitirían salir, cayó en un profundo sueño provocado por los narcóticos, en el que sintió la presencia de la muerte. Apenas despertó, escribió la letra.

con cierta actitud y mirada que responden a un conjunto de elementos de significación dentro de la cultura del cuidado y la estética femenina que ha predominado en los medios de comunicación.⁶ Ello se complementa con la fotogenia, que consiste en la manipulación de la fotografía —a través de técnicas de impresión, graduación de colores, iluminación, encuadre y diseño— para lograr el efecto de belleza, salud y juventud que se desea transmitir.

Entonces, la fotografía pretende reproducir la realidad en forma analógica —un mensaje «denotado», «sin código», literal, cuyo sentido forma parte del mecanismo referencial y es formulado explícitamente (Kerbrat-Orecchioni, 1983)—, como sostiene Barthes (2017), al tiempo que expresa un “mensaje suplementario, connotado” (p. 9) —que sugiere un valor semántico adicional, “secundario, periférico, subsidiario” (Kerbrat-Orecchioni, 1983, p. 16) y remite a una cultura precisa— dado por un “tratamiento de la imagen”, “una retórica”, propuesta por los diseñadores de la revista destinada al público femenino (2017, p. 9). Ahora bien, en *Salud dominical* a esos procedimientos se suma un tercero que transforma el significado estético primario: el agregado digital de una escafandra que aísla y protege del coronavirus a la protagonista, y que formará parte de la «nueva normalidad».

Este signo ya no remite solamente a una esfera de plástico que utilizan un buzo o un astronauta, sino que adquiere un nuevo significado construido con el propósito de que el lector pueda reconocer y, luego, inferir el mensaje connotado que adquiere un matiz humorístico. La mayoría de las fotografías que aparecen en *Barcelona* utilizan el «trucaje» o fotomontaje como principal elemento connotativo a partir de una alteración de “lo real”⁷. En palabras del semiólogo francés, el código es histórico y cultural: se “hace pasar por denotado un mensaje que, en realidad, está marcadamente connotado” (Barthes, 2017, p. 13) para una sociedad en un tiempo y en una cultura determinada. La utilización de la escafandra opera, en esta tapa, como «deíctico o presentativo», siguiendo a Lorenzo Vilches (1997), pues es un

⁶ Como explica Eliseo Verón (1997), la pose (foto de estudio) se opone a la “fotografía testimonial”, pues no implica la captación de un acontecimiento espontáneo, “arrancado en el momento” (p. 64). Por el contrario, aquí la modelo exhibe su sonrisa delicada mediante una pose atemporal, que “es un regalo del personaje fotografiado al fotógrafo (y por su intermedio al lector)” (p. 64).

⁷ En 1857, el fotógrafo inglés Henry Peach Robinson (1830-1901) fue el primero en implementar esta técnica. El fotomontaje consiste en hacer una ilustración a partir de otras, es decir, una composición (o *collage*) realizada mediante recortes de imágenes (Fraticelli, 2008).

signo icónico que sitúa la imagen en una estructura espacio-temporal particular, al igual que los deícticos verbales que acompañan la imagen⁸.

En esta línea, la tapa propone un “collage de heterogeneidades” (Rancière, 2011, p. 64) en el que la palabra y la imagen forman una “sintaxis paratáctica” (p. 64) de un código visual y un código verbal, diferentes en su materialidad pero, a la vez, unidos pese a su incompatibilidad en un continuum de copresencia, al decir de Rancière. La imagen trucada dialoga directamente con los titulares de la portada que arman un campo semántico en torno al COVID-19. En particular, “Pandemia con estilo. ¡Bienvenida escafandra!” funciona como un “mensaje parásito” (Barthes, 2017, p. 17), un anclaje lingüístico que refuerza, amplía y guía al lector en la interpretación de los sentidos connotados edificados sobre la ironía y la parodia del suplemento. La modelo, en este caso, pasa a significar un estereotipo de belleza diferente impuesta por el contexto reciente, aunque en la vida cotidiana la escafandra posea una utilización práctica; por ejemplo, para permanecer debajo del agua o en el espacio, pero no forma parte de los actuales parámetros de moda y glamour⁹.

⁸ Umberto Eco (1972) retoma las categorías peirceanas y cuestiona el carácter convencional de las representaciones que adoptan los signos, en particular, icónicos (vínculo signo/cosa representada). Para el semiólogo italiano, la «realidad» es una construcción cultural y convencional. Por lo tanto, problematiza la idea de semejanza innata entre el icono y el objeto dinámico, ya que en la imitación se realiza una reducción de las cualidades del mundo natural: “Un signo icónico [...] es un signo semejante, en algunos aspectos, a lo que denota. En consecuencia, la iconicidad es una cuestión de grado” (p. 27). Entonces, el icono reproduce ciertas condiciones de la percepción del objeto. El mecanismo perceptivo consiste en recibir ciertos estímulos sensoriales, que son coordinados en una estructura según las experiencias adquiridas, las expectativas, las suposiciones y determinados códigos. Respecto de estos últimos, Eco identifica el código de reconocimiento —que implica el carácter cultural de la percepción y regula la percepción según las referencias contextuales— y el código icónico —que involucra traducción y reducción gráfica convencional, y supone la existencia del código de reconocimiento—.

⁹ Según el Diccionario de la Lengua Española (2021), el término proviene del francés *scaphandre*, y este del griego σκάφη *skáphē* “barca” y ἀνδρός *andros* “de hombre”. Fue acuñado en 1775 por J. B. de la Chapelle para referirse a los trajes de corcho, inventados por él, que permitían flotar y vadear cursos de agua. Su acepción actual es: “Aparato compuesto de una vestidura impermeable y un casco perfectamente cerrado, con un cristal frente a la cara, y orificios y tubos para renovar el aire, que sirve para permanecer y trabajar debajo del agua” (s/p). Desde el año 2020, con el advenimiento del Coronavirus, las escafandras de plástico se convirtieron en un método de respiración efectivo para que los pacientes tengan asistencia ventilatoria no invasiva con resultados positivos. Empresas de España, Italia, Canadá y Estados Unidos han creado escafandras para apalear la crisis sanitaria. En Argentina, por ejemplo, la empresa de equipamiento médico Ecleris desarrolló un casco que contribuye a reemplazar el uso de respiradores artificiales y ya lo exporta al resto de América Latina (Filgueira, 2020). Al respecto, Marcos Ledesma, uno de los fundadores de la compañía, comenta: “La cabeza del paciente está dentro de una burbuja de aire completamente transparente. Por una de las vías de entrada, supe de una mezcla de oxígeno y aire comprimido. Por una vía de salida, el paciente exhala el aire respirado con un filtro viral y bacteriano que hace que el ambiente no se contamine”. Esta novedosa tecnología “trata de dar algunas respuestas previas a la intubación y las máscaras que se utilizan para suministrar oxígeno que no les ayudan a los pacientes a dilatar los pulmones ni mejorar su cuadro ventilatorio” (Rossi, 2020, s/p).

4. ALGUNAS CONCLUSIONES PRELIMINARES

Sophie Fisher y Eliseo Verón (1999) plantean que la prensa es un discurso social mediatizado en el que un «sujeto enunciador» construye un «co-enunciador» imaginario (combinación entre la imagen del destinatario y de los lectores concretos), “al que se le hará asumir operaciones muy complejas y al que se le atribuirá intenciones, necesidades, intereses y una identidad bien precisa” (p. 8). Esa construcción hipotética es la que determinará el éxito o el fracaso del medio; por lo tanto, el periódico o el semanario tratan de atraer más lectores mediante determinadas estrategias enunciativas sistemáticas que ya pueden observarse desde las tapas: “Para un soporte de prensa, las modalidades de enunciación de la portada son un factor esencial de la construcción del contrato: la portada puede mostrar, de manera a la vez condensada y precisa, la naturaleza del contrato [...]” (Verón, 2004, p. 175). En este sentido, a lo largo del trabajo, observamos algunas de las estrategias más usuales en *Barcelona* para imprimir su estilo crítico propio a partir de un contrato de lectura asentado en el humor negro, el absurdo y la parodia. Advertimos, además, que la revista selecciona determinadas figuras públicas o medios gráficos contemporáneos para mostrar los acontecimientos de la semana o el mes desde un punto de vista que tiende a ridiculizarlos:

Barcelona rechaza toda autoridad, ideología o moral. Denuncia segundas intenciones en sus enunciadorees y los lleva a ellos y al propio Locutor al absurdo, un gesto que Carlón vinculó con la postura dadaísta en el arte y del nihilismo y el escepticismo en la filosofía. Si el Dada fue anti-arte, Barcelona es anti-periodismo y anti-cualquier discurso institucionalizado. De ahí proviene su sátira, de disponer de manera irónica, contradictoria y absurda las posiciones enunciativas que se despliegan en su argumentación (Fraticeili, 2008, p. 129).

El equipo editorial de *Barcelona* hace uso de la “palabra situada en el espacio” (Kristeva, 1981, p. 191) al señalar hábitos, conductas, expresiones y aspectos — generalmente, negativos— de la sociedad y la política argentinas al comienzo de la pandemia mediante la parodia, donde la imitación, en tono de burla, pero con un lenguaje cotidiano y pedestre (en general, no utilizado en la prensa), exagera y deforma personajes, situaciones y discursos con la intención de juzgarlos. *Salud dominical* utiliza la “palabra de otro(s) para poner en ella(s) un sentido nuevo, al mismo tiempo que conserva el sentido que tenía ya la palabra”, en consecuencia, la palabra “se vuelve ambivalente” (Kristeva, 1981, p. 201). En el caso de la parodia, se introduce un significado opuesto al de la palabra del otro, debido a

que se realiza la transformación de un género periodístico serio mediante un estilo y un lenguaje vulgar, en uno antitético, de significación cómica: “Su letra se ve ingeniosamente aplicada a un objeto que la aparta de su sentido y la rebaja” (Genette, 1989, p. 37). Es decir, la reescritura paródica de *Barcelona* retoma el contenido, el lenguaje y el estilo de diferentes discursos originados en los medios masivos, a los que modifica y vuelve a presentar con un sentido tergiversado y en diferente contexto. El objetivo es, en palabras de López Winne (2010), “distanciarse de los medios de comunicación tradicionales, lo que le permite poner de manifiesto su propia visión de esos medios y esbozar su crítica a partir de su construcción como texto paródico” (p. 26).

Para finalizar, es importante subrayar que:

La ironía, la parodia y la sátira no existen más que virtualmente en los textos así codificados por el autor; y no son actualizados por el lector más que si satisface ciertas exigencias (de perspicacia, de formación literaria adecuada). [...] El lector que no logra captar la ironía (la parodia o la sátira) es aquel cuya expectativa es, de un modo u otro, insuficiente (Hutcheon, 1981, p. 188).

En nuestro corpus, un lector extranjero o desconocedor del contexto y de las particularidades de *Barcelona* no puede comprender el funcionamiento de «lo reidero» ni los efectos provocativos de las imágenes y los titulares sensacionalistas apócrifos que configuran un contrato de lectura especial. En la imagen central de la tapa, como señala Lorenzo Vilches (1997), “[L]a fotografía que aparece como género informativo en un periódico no lo hace en forma unívoca y su grado de información exige diversos niveles de interpretación que han de buscarse en la competencia del lector de prensa” (p. 175). Las operaciones de reescritura permiten resaltar el objetivo de una revista “poco convencional” de actualidad (Fratricelli, 2008, p. 117), que exige un lector perspicaz, informado, con una competencia icónica y verbal (Vilches, 1997) para entender la burla y la crítica explícita a distintos actores sociales que protagonizan la agenda mediática del momento. Si bien el semanario evidencia mezcla de temas, “transposición” —operación hipertextual de pasaje, de transformación (Genette, 1989), debido al cambio de un soporte— “de géneros, medios y lenguajes” (Steimberg, 2013, p. 175) y rupturas de sentido que buscan el efecto cómico (Levín, 2015), al mismo tiempo tiene la intención de informar sobre los hechos relevantes de la actualidad desde un posicionamiento que marca una inflexión en el periodismo argentino.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVARADO, M. (1994). *Paratexto*. Eudeba.
- BAJTÍN, M. (1987). Planteamiento del problema. En *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais* (pp. 17-42). Alianza.
- BAJTÍN, M. (1993). *Problemas de la poética de Dostoievski*. Fondo de Cultura Económica.
- BAJTÍN, M. (2013). El problema de los géneros discursivos. En *Estética de la creación verbal* (pp. 245-290). Siglo Veintiuno.
- Barcelona digital. Dominical* (15 de marzo de 2020). <https://digital.revisbarcelona.com/library/filter?dominical=135>
- BARTHES, R. (2017). El mensaje fotográfico. En *Un mensaje sin código. Ensayos completos de Roland Barthes en Communications* (pp. 7-23). Ediciones Godot.
- Buena Salud* (abril de 2017). <https://www.pinterest.cl/pin/634655772459167165/>
- BURKART, M. (2005). Dictadura y caricaturas. Estudio sobre la revista *Humo®. e-l@tina. Revista electrónica de estudios latinoamericanos*, 3(12), 25-40. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=496451227002>
- CARLÓN, M. (2007). Y al final... ¿Qué hacemos con Barcelona? *Revista La Crujía*, (3), 4.
- CINGOLANI, G. (2008). Tapas de semanarios argentinos en el siglo XX: historia discursiva de un dispositivo y dos medios. *Letra. Imagen. Sonido. Ciudad mediatizada*, (1), 83-92.
- DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA (2021). Escafandra. Real Academia Española. <https://dle.rae.es/escafandra?m=form>
- ECO, U. (1972). Semiología de los mensajes visuales. En Christian Metz, Umberto Eco *et al.*, *Análisis de las imágenes* (pp. 23-80). Editorial Tiempo Contemporáneo.
- ECO, U. ([1979] 2013). El lector modelo. En *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo* (pp. 69-89). Sudamericana.
- FILGUEIRA, B. (2020). Cómo es el casco inventado por argentinos que podría reemplazar a los respiradores en casos de COVID-19. *Infobae*. <https://www.infobae.com/salud/ciencia/2020/06/25/como-es-el-casco-inventado-por-argentinos-que-podria-reemplazar-a-los-respiradores-en-casos-de-covid-19/>

- FISHER, S. & VERÓN, E. (1999). Teoría de la enunciación y discursos sociales. En Sophie Fisher, *Énonciation, Manières et territoires* (pp. 1-14). OPHRYS.
- FRATICELLI, D. (2008). La revista *Barcelona* y el humor local. *Letra. Imagen. Sonido. Ciudad Mediatizada*, 1(2), 117-130.
- GENETTE, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Taurus.
- HUTCHEON, L. (1981). Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía. *Poétique*, (45), 173-193.
- JITRIK, N. (1993). Rehabilitación de la parodia. En Roberto Ferro, *La parodia en la literatura latinoamericana* (pp. 13-29). Instituto de Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras & Universidad de Buenos Aires.
- KERBRAT-ORECCHIONI, C. (1983). *La connotación*. Hachette.
- KRISTEVA, J. (1981). La palabra, el diálogo y la novela. En *Semiótica I* (pp. 187-225). Editorial Fundamentos.
- LEVÍN, F. (2015). *Humor gráfico: manual de uso para la historia*. Universidad Nacional de General Sarmiento.
- LÓPEZ WINNE, H. (2010). *Lo cómico, la risa, la crítica. La parodia como ejercicio crítico en la revista Barcelona*. Ediciones Godot.
- RANCIÈRE, J. (2011). *El destino de las imágenes*. Prometeo Libros.
- RIVERA, J. B. (1986). El humor: renovaciones y replanteos. En *Sexta Bienal. 100 años de humor e historieta argentinos* (pp. 64-67). Municipalidad de Córdoba.
- ROSSI, P. (2020). Qué es y cómo funciona el casco para tratar a pacientes con Covid-19. *Cienradios*. <https://pablorossi.cienradios.com/que-es-como-funciona-casco-tratar-pacientes-covid-19/>
- RUSSO, E. (1994). *La historia de Tía Vicenta*. Espasa Humor Gráfico.
- SOPEÑA BALORDÍ, E. (1997). El concepto de ironía: de tropo a ambigüedad argumentativa. En VV. AA. *Homenaje al profesor Jesús Cantera* (pp. 451-460). Servicio Publicaciones Universidad Complutense de Madrid.
- STEIMBERG, O. (2013). *Semióticas. Las semióticas de los géneros, de los estilos, de la transposición*. Eterna Cadencia.

- TRAVERSA, O. (2009a). Notas acerca de lo reidero en las tapas de las revistas. *Figuraciones. Teoría y crítica de artes*, (5). <http://repositorio.una.edu.ar/bitstream/handle/56777/523/Notas%20acerca%20de%20lo%20reidero.pdf?sequence=2&isAllowed=y>
- TRAVERSA, O. (2009b). Por qué y cómo estudiar las tapas de las revistas: el papel de la noción de dispositivo. *Figuraciones. Teoría y crítica de artes*, (5). <http://repositorio.una.edu.ar/bitstream/handle/56777/477/Por%20qu%c3%a9%20y%20c%3%b3mo%20estudiar%20las%20tapas.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- TRAVERSA, O. (2011). Observaciones acerca del tratamiento de las nuevas discursividades en la Web. *Figuraciones. Teoría y crítica de artes*, (9). <http://repositorio.una.edu.ar/bitstream/handle/56777/797/Observaciones%20acerca%20del%20tratamiento.pdf?sequence=2&isAllowed>
- TRILLO, C. & BROCCOLI, A. (1971). *El humor gráfico*. Centro Editor de América Latina.
- UNIDAD EDITORIAL INFORMACIÓN DEPORTIVA (14 de mayo de 2020). Escafandra de plástico en vez de mascarilla contra el coronavirus: así es la 'iSphere'. *Marca.com*. <https://www.marca.com/tiramillas/2020/05/14/5ebd3d8d268e3e2f738b45ed.html>
- VERÓN, E. (1985). El análisis del “Contrato de Lectura”. Un nuevo método para los estudios de posicionamiento de los soportes de los media. En VV.AA., *Les Médias: Expériences, recherches actuelles, applications* [Trad. de Silvia Delfino] (pp. 203-230). Institut de recherches et d'études publicitaires (IREP).
- VERÓN, E. (1995). *Semiosis de lo Ideológico y del Poder. La mediatización*. Universidad de Buenos Aires.
- VERÓN, E. (1997). De la imagen semiológica a las discursividades. El tiempo de una fotografía. En Isabel Veyrat-Masson & Daniel Dayan (comps.), *Espacios públicos en imágenes* (pp. 47-70). Gedisa.
- VERÓN, E. ([1984] 2004). Cuando leer es hacer: la enunciación en el discurso de la prensa gráfica. En *Fragmentos de un tejido* (pp. 171-191). Gedisa.
- VILCHES, L. (1997). *La lectura de la imagen*. Paidós.
- VISUARA, M. (2021). Revista Barcelona, una mirada diferente. *D-Revistas Magazine*. <https://d-revistasmagazine.com/2013/09/revista-barcelona-una-mirada-diferente/>

EL PROBLEMA DE LA CONFIGURACIÓN DE LA IDENTIDAD EN *LA CASA DE LOS CONEJOS* DE LAURA ALCOBA

THE PROBLEM OF THE CONFIGURATION OF THE IDENTITY IN *LA CASA DE LOS CONEJOS* BY LAURA ALCOBA

Ileana Kleinman
Universidad de Buenos Aires
ileanakleinman@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-7400-0156>
DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.126>

Fecha de recepción: 15.06.22 | Fecha de aceptación: 17.07.22

RESUMEN

La literatura latinoamericana y argentina de principios del siglo XXI ha dado muestras de un importante interés en resignificar los procesos dictatoriales que sufrió la región durante las últimas décadas del siglo XX. Nuestro artículo analiza la novela *La casa de los conejos*, de la escritora argentina Laura Alcoba y busca estudiar la cuestión de la narrativa vinculada a la autoficción, que se propone como estrategia para dar cuenta de sucesos violentos y traumáticos. Este trabajo se centra en la conformación de la identidad de una narradora no siempre infalible que debe, a partir de un trabajo de memoria personal, reconstruir grandes porciones de su particular infancia y de una parte de la historia argentina que cuenta también con muchas otras versiones y relatos. Oposiciones tales como saber / no saber y hablar / callar serán hilos conductores de la novela y a su vez se constituyen como elementos fundamentales del yo de la narración.

PALABRAS CLAVE: Identidad, Montoneros, memoria, narración, dictadura.

ABSTRACT

Latin-American and Argentinean literature of the early twenty-first century has shown an important interest in explaining the dictatorial processes that the region suffered during the last decades of the twentieth century. Our article analyzes the novel *La casa de los conejos*, from Argentinean writer Laura Alcoba and its purpose is to study the issue of narrative writing related to the notion of self-fiction, which is considered as a strategy to write about violent and traumatic events. This paper focuses on the construction of the identity of a narrator who is not always infallible and that has to rebuild big portions of their singular childhood as well as a part of Argentinean history that already has many versions and narrations. Such oppositions as knowing/ not knowing and talking/ being silent will be a leitmotif of the novel and are also configures as constitutive elements of the I on the narration.

KEYWORDS: Identity, Montoneros, Memory, Narration, Dictatorship.

INTRODUCCIÓN

En 2008 se publicó la novela *La casa de los conejos* de la autora Laura Alcoba en la que se cuentan diferentes episodios de una infancia atravesada por el terrorismo de Estado narrados desde la perspectiva de la primera persona de una nena hija de dos militantes montoneros. Desde de esta mirada particular, de este filtro personal (Arfuch, 2016) accedemos como lectores a un mundo infantil y adulto, signado por los recuerdos, el miedo, el silencio y por pequeños rastros de alegría en la construcción de una familiaridad cotidiana propia.

Para nuestro trabajo nos interesa reparar la manera en que se conforma la identidad de la narradora de la novela, una nena de siete años en la Argentina previa y posterior al golpe de Estado de 1976 que vive en la clandestinidad junto a sus padres y las complejidades que esta situación implica para la construcción del yo.

Consideramos que a partir del contexto socio histórico, que forma parte fundamental de la novela y que opera como un claro recorte, se genera un complejo movimiento narrativo entre callar, ocultar, hablar y mostrar en cuya intersección una niña pequeña debe, de alguna manera, ir configurando su identidad.

ALGUNAS CUESTIONES SOBRE LA IDENTIDAD Y LA NARRACIÓN

Paul Ricœur (1996) trabaja con dos tipos de identidad: la identidad mismidad, que implica unicidad y la identidad ipseidad, que es el sí de sí mismo y está vinculada a la autoconciencia y a la voluntad. Esta identidad *ipse* está fuertemente relacionada con la praxis narrativa, ya que para salir de las aporías que el paso del tiempo puede generar en la identidad mismidad es factible recurrir a la noción de *mythos* de Aristóteles y narrar la historia de una persona para conocer quién es realmente. Esto es más productivo en términos de constitución identitaria que simplemente listar las características de dicha persona, como podría resultar de la identidad mismidad.

Leonor Arfuch (2002), por su parte, también se pregunta por cuestiones relativas a la configuración del yo y su nexa con la narración, particularmente en historias provenientes de voces femeninas cuyas infancias fueron atravesadas por la última dictadura.

En el análisis de su *corpus*, la autora desarrolla en este sentido su propio concepto de *espacio biográfico* al que entiende “no como una sumatoria azarosa de géneros y formas autorreferenciales sino, en una lectura sintomática, como expresión de una verdadera reconfiguración de la subjetividad contemporánea” (Arfuch, 2015, p. 832).

En *La pose autobiográfica. Ensayos sobre narrativa chilena* (2018), Lorena Amaro desarrolla interesantes ideas en torno a estas cuestiones. Por ejemplo, se focaliza en la relación entre vida y relato y plantea que, precisamente, la identidad es ambigua en el terreno de la narración. La autora se interesa en particular por la proliferación de la «escritura de sí» en América Latina, hecho que estaría vinculado a los procesos dictatoriales que sufrió la región durante la segunda parte del siglo XX. Además, Amaro, pensando en Ricardo Piglia, menciona que en estas autoficciones encontramos un yo poco estable y rebatible, caracterización de la subjetividad vinculada con los contextos sociales y políticos (con los cuestionamientos a la figura del sujeto desde el giro lingüístico del siglo XX que surge a partir de las ideas de Freud, Marx y Nietzsche entre otros).

En ese sentido, Amaro (2018) sostiene que “[E]s a partir de este nuevo paradigma que el yo emerge como una imagen facetada, con fisuras: por eso cuando se plantea lo de las escrituras del yo, no queda otra que preguntarse qué yo es ese” (p. 23). Aun así, nos dice que pese al “desmoronamiento metafísico de nociones como sujeto, yo, identidad, o de la dificultad de definir los alcances de la propia escritura, los autores, ocultos tras máscaras y sofisticadas estrategias literarias, continúan desempolvando recuerdos, aun en el siglo XXI” (p. 20).

Es a la luz de estos conceptos —identidad, autoficción, memoria— que intentaremos analizar el texto de Laura Alcoba enfatizando en la problemática construcción de la identidad de la narradora de la novela.

EL ANÁLISIS: APRENDER A SER EN LA ARGENTINA DE LOS MONTONEROS

La novela inicia con un texto dedicado a Diana Teruggi en el cual ya aparecen las cuestiones que nos interesan para nuestro trabajo. En primer lugar, se plantea el recorte del material que será narrado, ya que aquello de lo que hablará Alcoba en su relato será de “la Argentina de los Montoneros” (Alcoba, 2008, p. 14), y para poder hacerlo la autora confiesa haber hecho un esfuerzo de memoria, pero “no tanto para recordar sino para ver

si consigo, después, olvidar un poco” (p. 14). En esta introducción, aparecerá también una noción que operará a lo largo de la novela y que está relacionada con la vida de esta nena en la clandestinidad obligada por la militancia de sus padres. Alcoba le explica a Diana Teruggi, en este pequeño prólogo, la razón de su demora en contar su historia; así, este retraso sucedió porque antes consideró que debía:

esperar a que los pocos sobrevivientes de esta historia ya no fueran de este mundo —o que estuviesen a punto de abandonarlo— para atreverme a evocar este breve retazo de infancia argentina sin temor de sus miradas y de cierta incompreensión que creía inevitable. Temía que me dijeran: “¿Qué ganas revolviendo todo aquello?” (Alcoba, 2008, p. 13).

Vemos cómo desde la primera página del libro aparece una suerte de hilo conductor que vincula el trabajo de memoria para la narración de la autoficción con el silencio y el secreto de la infancia. La autora, de este modo, explica que su miedo ya no es generado por lo que le podría pasar a ella y a sus padres ante la emisión de su discurso, esto es, el miedo a la triple A y luego a los militares golpistas que la acompañó durante gran parte de su niñez, sino que ahora, ya adulta, temía romper el cerco del silencio impuesto por la agrupación dentro de la cual se crio. Esta oscilación entre hablar y callar que la autora manifiesta en su prólogo estará presente a lo largo de toda la novela para la narradora y será un elemento clave en la configuración de su identidad.

Resulta interesante para nuestro análisis la observación que Arfuch realiza en su texto “Memoria, testimonio, autoficción. Narrativas de infancia en dictadura” (2016), donde analiza, entre otros materiales, la novela de Alcoba. Arfuch allí explicita que su *corpus* de trabajo está compuesto por «voces femeninas». En ese orden, la cuestión de lo femenino resuena a lo largo de la novela y, en particular, en la construcción de un tipo de mujer que la narradora considera como ideal o por lo menos apropiado. Ese estereotipo, como veremos, irá cambiando a medida que se desarrolle la narración y, con ella, la configuración de la identidad de Laura.

Es así como en el primer capítulo, que nos sitúa en un espacio y un tiempo determinados (La Plata, Argentina, en 1975), se le presenta al lector el tipo de familia que la nena deseaba para sí, que incluye un modelo de mujer capaz de cumplir con ciertos clichés de género de la época. Entonces, leemos lo siguiente: “lo que yo quería era la vida que se lleva ahí dentro [...]. Una mamá elegante con uñas largas y esmaltadas y zapatos de taco alto. O botas de cuero marrón y, colgando del brazo, una cartera haciendo juego”

(Alcoba, 2008, p. 16). Esta imagen de mujer que anhela la narradora se contrasta fuertemente con la manera en que su madre ejercía su rol, a saber: atravesada por completo por su militancia montonera. Así las cosas, y siguiendo en el mismo capítulo, la madre le explica a su hija que:

a partir de ahora los Montoneros van a tener que esconderse. Es necesario, porque ciertas personas se volvieron muy peligrosas: son los miembros de los comandos de la Triple A, la Alianza Anticomunista Argentina, que “levantan” a los militantes como mamá y papá y los matan o los hacen desaparecer (Alcoba, 2008, p. 17).

Aquí, pues, advertimos que la madre cumple con una función esperable: la de enseñar a su hija sobre determinadas cuestiones cotidianas. Sin embargo, la particularidad de este caso es que la cotidianeidad de la familia incluye vivir en la clandestinidad y sentirse en peligro constante. Más adelante, la madre continúa desarrollando su actividad formadora toda vez que instruye: “Para vos, todo va a ser como antes, mientras no digas a nadie dónde vivimos, ni siquiera a la familia, suficiente” (Alcoba, 2008, p. 17).

Desde el inicio de la novela, observamos el complejo espacios en los cuales se va configurando la identidad de la narradora. Este lugar está compuesto por elementos tales como el saber y el peligro que conocer ciertas cosas implica, la necesidad imperiosa de guardar silencio sobre eso que se sabe y de mantener dos mundos (el de lo familiar y el de la militancia montonera) separados por ese sigilo. A su vez, a medida que el relato avanza, el mandato de silencio se complejiza a causa de la estrategia montonera de «mostrar y ocultar», cuestión que también opera en la configuración identitaria de la narradora. En este mismo capítulo, además, la nena promete no decir nada acerca del escondite que hay en el cielorraso de la casa nueva. Ese acto de habla se inserta en la lógica del secreto de los montoneros, operación que se sella con su saber acerca de los movimientos del grupo.

También en este capítulo se despliega la separación de mundos que mencionamos previamente: “la gente no sabe que, a nosotros, solo a nosotros, nos obligaron a entrar en guerra. No lo entenderían” (Alcoba, 2008, p. 18). En esta apreciación, se juega su inclusión en el mundo militante de su familia, una familia atípica, distinta a otras familias argentinas de la época. Esta idea se fortalece con las siguientes afirmaciones: “Entendí y voy a obedecer” (p. 20) y “Yo ya entendí hasta qué punto callar es importante” (p. 20). A partir de la relación entre el saber y el secreto la narradora se va moldeando como una

«pequeña montonera» que es diferente al resto de las nenas de su edad y que entiende las reglas del juego de la militancia armada.

A su vez, en este capítulo inicial, que podemos pensar como una suerte de presentación, aparece la importancia de los vínculos familiares en las vidas de los jóvenes militantes. Estos lazos familiares están unidos por el hilo de la memoria que por momentos logra acercar esos dos mundos que deben estar separados. La narradora evoca a su familia materna, concretamente a su abuelo que es “abogado, pero no está en nada de la política. No, él no quiere líos” (Alcoba, 2008, p. 20), y sus vinculaciones con sus defendidos, usualmente delincuentes. Esta elección que toma el abuelo de defender a criminales (a quienes suele alojar en su casa y que con frecuencia le terminan robando) lo separa de ese otro mundo de la narradora, es decir, aquel del que gran parte de la sociedad, como por ejemplo su abuelo y los delincuentes, no participa ni comprendería porque todos ellos, defensor y defendidos, “no tienen nada que ver con la política. No quieren poner el mundo patas para arriba. Solamente hacer malabares con las cosas como son. Lo que asusta a mi abuelo son las personas que pretenden que todo cambie” (Alcoba, 2008, p. 21).

A pesar de las diferencias entre el mundo de la militancia montonera, que es el de todos los días de la narradora, y el universo familiar, que suele irrumpir con intervalos relacionados a las complicaciones que sufre la agrupación, sostenemos que ambos tienen un elemento común que los acerca. Este alude a que el espacio familiar también está regido por el silencio, pues hay algo que no se puede decir, algo de lo que no se habla: la enfermedad mental de la tía Sofía que la familia materna oculta de forma muy activa. Vemos entonces que desde las primeras páginas de la novela se presenta uno de los elementos constitutivos del yo que narra: la necesidad de callar.

Hemos señalado que el silencio es complementado por lo que podríamos considerar dentro de la novela como el uso «correcto del discurso». A medida que la narración avance, podremos observar que saber callar no es suficiente, sino que también será necesario, en el desarrollo del yo de la narradora, conocer cuándo hablar y qué decir. Una cuestión interesante en relación con la dinámica callar/hablar se da en el lenguaje que utiliza la pequeña narradora hacia el final del primer capítulo. En esas líneas leemos su discurso en primera persona al hablar del trayecto que recorre junto a sus padres desde la casa de sus abuelos hasta el nuevo hogar que la Conducción de Montoneros les proporcionó. Así,

cuando pasa de un espacio a otro, el lenguaje que emplea parece marcar esa distancia entre ambos mundos porque está vinculado a un campo semántico relativo a la guerra:

Desde que subimos al coche no hablamos sino de manera entrecortada, tratando de que los estridentes bocinazos no rompan el hilo de nuestras frases. Se los escucha estallar por todas partes: a la derecha, a la izquierda; apenas unos metros más adelante o unos metros atrás, el petardeo nos asalta por todos los flancos (Alcoba, 2008, p. 23).

En el capítulo dos se advierte claramente la ambivalencia entre saber y desconocer que también, junto al par callar/hablar, van configurando la identidad de la narradora. En medio de la cotidianidad de Laura, que debe cumplir con ciertos rituales diarios que la conectan entre sus dos mundos a través de estrategias familiares que le ceden espacio en su estructura a las indicaciones de Montoneros, irrumpe una mala noticia: su padre cayó preso. A partir de este gran cambio que es narrado sin particular sorpresa, ya que el saber de la narradora implica entender que era una situación esperable, se pone en juego el conjunto de la información que tanto la nena como el resto de la familia recibe. En tal sentido, a medida que el peligro crece, a Laura se le permite saber menos: “Tengo que quedarme con mis abuelos hasta que mamá nos dé noticias. Ella dijo que volvería a llamar, sí. Pero ¿cuándo?” (Alcoba, 2008, p. 27).

En este limbo de incertidumbre se produce otro hecho importante: la visita a su padre en la cárcel. El episodio es extenso y resulta pertinente subrayar cómo la narración repara en el momento previo al ingreso al penal. Se describe con mucho detalle a la mujer encargada de revisar a Laura y a su abuela: “Antes de dejarnos entrar al patio, una señora alta y muy linda, vestida de trajecito e izada sobre unos tacos altísimos, dijo que nos requisaría a mi abuela y a mí” (Alcoba, 2008, p. 27). Cabe destacar la manera en que se detalla a esta mujer anónima que realiza una acción intrusiva y hasta violenta por dos cuestiones: por un lado, porque da cuenta cómo puede operar la memoria en la manera en que deja huellas, impresiones, trazas peculiares (Arfuch, 2015) que luego vuelven al pensamiento y se hacen presentes mientras otros sucesos se le escapan; y, por otro lado, porque dicha descripción coincide con esos estereotipos de género que la narradora considera deseables y que se encuentran asociados al mundo que no es manejado por Montoneros y que se opone a la forma de ser mujer por la que optó su propia madre.

Luego del arduo proceso de revisión, por fin se encuentra con su padre, y es allí donde el silencio aparece aun cuando todos los presentes mantienen una conversación:

“no hablamos de mamá, ni del escondite en el cielo raso, ni de nada de eso. Tratamos de hablar de cosas sin importancia. Solo de charlar, como si nada” (Alcoba, 2008, p. 28).

En el tercer capítulo, tras una espera que la narradora no logra precisar a través de su memoria, por fin ella y su abuelo se reúnen con su madre. Este encuentro se da en una plaza durante un día soleado, dato importante porque, durante la espera, Laura juega con la luz y distorsiona las imágenes que percibe a partir de ciertos movimientos con sus ojos:

por la sola presión de mis párpados consigo hacer que el mundo retroceda y a veces, incluso, aplastarlo contra el fondo luminoso. [...] Muy rápidamente, todo vuelve a tomar cuerpo y el libro de luz en que me hallaba desaparece. Sin embargo, lo intento de nuevo porque soy caradura y me encanta ver cómo las cosas se hacen pedazos con la sola fuerza de mi mirada (Alcoba, 2008, p. 32).

Este juego con la mirada crea una distorsión que se vincula con cierta violencia propia de uno de los mundos que habita y que moldea aspectos de su identidad. Luego, cuando por fin ve a su mamá, que tiene el cabello teñido de un color distinto, le cuesta reconocerla; su memoria no encuentra a esta mujer a la que percibe diferente. Finalmente, Laura se va con su madre a quien llama “la que vino a buscarme” (Alcoba, 2008, p. 32).

En el final del capítulo, leemos la descripción de esa partida: “Mi abuelo se va y nosotras partimos en sentido contrario, lejos de la calesita y de la plaza llena de sol” (Alcoba, 2008, p. 33). Nuevamente la distancia espacial se pone de relieve en esta separación de los dos mundos y la luz opera en este cambio; asimismo, la narradora se dirige junto a su madre a lo oscuro, al lugar del silencio y escindido del mundo de «todos los demás».

En el inicio del cuarto capítulo, la narradora nos dice lo siguiente:

no sé muy bien en dónde estamos, menos aún a dónde nos dirigimos. La plaza y la calesita ya están atrás. Mi mamá de pelo rojo avanza a paso firme, sin decirme palabra. Entre la muñeca y ella sigo el compás sin atreverme a romper el silencio (Alcoba, 2008, p. 38).

Y luego afirma “llegamos a un sector de la ciudad que no conozco [...] una mujer que nunca había visto nos abre, nos hace pasar y cierra inmediatamente la puerta, en silencio” (Alcoba, 2008, p. 38). Aquí inicia un episodio interesante en relación con nuestros elementos de análisis. Laura se entera en la casa de esta mujer desconocida que no había sido bautizada. Una vez más el terreno sobre el cual la nena debe ir pensándose a sí misma y construyendo su yo es muy poco firme: le falta información importante sobre

su propia identidad. Finalmente, Laura es bautizada de forma casera en ese lugar, lo que le da una sensación de cierta tranquilidad.

Podemos observar cómo, a pesar de que el relato está bien organizado y se propone avanzar manteniendo cierto orden cronológico que, como en todas las narraciones con impronta autobiográfica no se cumple a rajatabla (Amaro, 2018), se hacen presentes en el relato detalles que no siempre parecen funcionar para lograr que la historia progrese, sino que, más bien, dan cuenta de las huellas y huecos de la memoria. El foco narrativo muchas veces está puesto:

en el registro singular de los objetos y las afecciones que producen, en los sujetos, débiles estallidos, pequeñas fluctuaciones que sacuden por un momento la superficie lisa de lo cotidiano introduciendo algo de lo siniestro en lo que se experimenta como un derrumbe o una caída en sordina (Stegmayer, 2015, p. 118).

En el capítulo quinto, por su parte, inicia propiamente su nueva vida; luego de errar por diversos domicilios llega a su casa fija, la casa de tejas rojas y el lugar donde vivirá junto a Cacho Mariani y Diana Teruggi, la casa en la que intentará aprender la necesidad de saber callar y de saber decir lo que se espera; en suma, la casa cuya principal finalidad es ser el espacio donde se editará la revista *Evita Montonera*.

El capítulo seis es quizás el más interesante de la novela, pues en él se da un cambio en la narración toda vez que ya no aparece la perspectiva de la nena de siete años en la Argentina de los Montoneros, sino que quien habla es la adulta actual; además, el capítulo gira en torno a la memoria y su relación con el lenguaje. En concreto, la narradora, quien ahora vive en Francia, dice que “[C]uando pienso en esos meses que compartimos con Cacho y Diana, lo primero que viene a mi memoria es la palabra ‘embute’. Ese término tan familiar para nosotros durante aquel periodo carece, sin embargo, de existencia lingüística reconocida” (Alcoba, 2008, p. 49). Este pasaje da cuenta de la existencia de un lenguaje propio de las agrupaciones militantes argentinas de la década del 70, constitutivo de ese mundo suyo otro diferente al del afuera.¹

En una operación similar a la que desarrolló en el prólogo, nuevamente Alcoba (2008) explicita su esfuerzo por recordar: “ese término tantas veces utilizado y escuchado,

¹ Esto es así porque la palabra que obsesiona a la narradora tuvo un uso concreto durante los años en que Montoneros operó como organización político militar. En ese momento, un “embute” era un término propio de la jerga guerrillera y significaba “escondite.” En la actualidad el vocablo no es usado en Argentina con ese mismo alcance.

tan indisolublemente ligado a esos fragmentos de infancia argentina que me esforzaba por reencontrar y restituir, nunca lo había encontrado en otro contexto” (p. 49). Continúa luego la narración acerca de su búsqueda casi obsesiva de esta palabra que le sirve como una suerte de trampolín hacia el recuerdo:

primero busqué en los diccionarios con los que contaba en casa: ni un rastro de ‘embute’ [...] Alguien, sin embargo, me había indicado que se podía acudir a autoridades de la Real Academia Española sobre cualquier tipo de preocupación lingüística. [...] Me subyugaba la idea de consultar una institución tan prestigiosa para contar, al fin, con una respuesta esclarecedora (Alcoba, 2008, p. 50).

Se condensa, en este pasaje, el interés por buscar la legitimidad del término «embute» y, por extensión, de su propia infancia. No obstante, la mayor autoridad de la lengua española no reconoce el término ni lo registra. La RAE no puede dar cuenta del uso del lenguaje de una agrupación guerrillera argentina de los años 70. De tal modo, resulta clara la otredad y la escisión de su mundo de infancia montonera respecto del mundo «real». El lenguaje es, de esta manera, uno de los elementos divisorios entre ambos mundos y entre ambos momentos, y fue, para Montoneros, otro espacio de lucha (Amaro, 2018). La narradora relata en este capítulo la investigación que realizó en torno a esta palabra que funciona como puntapié para sus recuerdos. Esta pesquisa es, entonces, una práctica necesaria para reactivar la memoria que volverá a aparecer en otras instancias del relato.

En el capítulo siete comienza la descripción de la construcción del embute. Consideramos que este es el momento narrativo en el cual se complejizan las dinámicas saber/no saber y callar/hablar que hemos considerado como elementos constitutivos en la conformación de la identidad de la narradora. Además, aparecen dos personajes nuevos identificados únicamente por su trabajo: el Ingeniero y el Obrero; así, la clandestinidad impone ese anonimato distinguido por el lenguaje. La casa en donde vive Laura junto a su madre, Cacho y Diana es muy importante para la organización porque, como indicamos, es el lugar donde se producirá la revista *Evita Montonera*, órgano de comunicación con las bases militantes de vital importancia durante este período en la historia de Montoneros. Por ello, se necesita de un espacio particular para que la revista pueda ser editada y luego distribuida; dicho lugar, pues, será el embute que diseñó el Ingeniero y que construyó el Obrero.

Con la aparición del Ingeniero se vuelve menos transparente la relación entre lo que se puede decir y lo que se debe callar, y entre lo que se debe ocultar y lo que se puede mostrar. Este personaje pensó el embute y su construcción a la luz de la trama de “La carta robada” de Poe. De esta manera, la casa tendrá, por un lado, la actividad oficial, la que se mostrará al afuera y que será la cría de conejos para luego hacer conservas en escabeche para vender; y, por otro lado, la actividad «verdadera» que es la mencionada impresión de la revista partidaria.

El Ingeniero, orgulloso de su obra, le explica a la narradora ciertos detalles del funcionamiento del embute: “El dispositivo de apertura del embute está mejor protegido así, precisamente porque los medios para ponerlo en funcionamiento quedan a la vista de cualquiera” (Alcoba, 2008, p. 58). En ese sentido, se manifiesta, en dicha creación, la noción de *excesiva evidencia* que Poe despliega en su cuento. El Ingeniero pone en juego la construcción de un nuevo espacio dentro del otro mundo de Laura en donde ahora las cosas no son lo que parecen e, incluso, donde algunas cosas se pueden mostrar con demasiada evidencia.

En este mismo capítulo se presenta otra escena importante en relación con nuestro trabajo y también incluye al Ingeniero. A medida que el lector avanza en la lectura se percibe que Laura se siente interesada por este personaje y desea agradarle. Cuando ella se entera de que el embute está casi terminado y que por ello el Ingeniero ya no irá a su casa, se siente contrariada:

Podrías hacer otro embute ¿no? Más chiquito, a lo mejor, en otro lado, allá en la casa... No sé... En el living o en mi habitación, por ejemplo. El ingeniero se vuelve de nuevo hacia mí antes de estallar en una carcajada (Alcoba, 2008, p. 60).

Esta respuesta del Ingeniero genera una reacción en Laura, quien se avergüenza de lo que dijo: “Me siento realmente ridícula por haberle pedido eso. Creo, incluso, que al escuchar su carcajada me puse colorada” (Alcoba, 2008, p. 61). La escena es interesante dado que en ella se evidencian los sentimientos infantiles de la narradora, que, precisamente porque son sentimientos de una nena y no de una persona adulta, escapan a la atmósfera de secreto en la que vive. Ahora bien, Laura dice lo siguiente: “quise jugar a la adulta, a la militante, al ama de casa, pero ya sé que soy pequeña, muy pequeña, increíblemente pequeña incluso” (Alcoba, 2008, p. 61). Esta interacción sirve para que, de algún modo, la narradora recupere su identidad, la cual navega entre el saber excesivo,

la necesidad de callar y el entender qué decir; es más, entre su niñez y el espacio propio de adultos que le toca ocupar.

Sin embargo, el episodio con este personaje no culmina ahí y lo que sucede después proporciona una capa de sentido adicional a la lógica del silencio que rige gran parte de la existencia de Laura. Tras dicho diálogo, la narradora saca de una pequeña cómoda una vieja cámara de fotos sin rollo que le había regalado su tía. Esa cámara es un objeto propio de su «otra» vida, esto es, de su vida anterior, y con ella intenta que el Ingeniero la registre:

justo en el momento en que el Ingeniero está a punto de abandonar el patio, antes de desaparecer por la cocina, hago un ruido ínfimo, ‘¡clic!’, para llamar su atención, mientras le dedico, bajo la caja negra, una hermosa sonrisa (Alcoba, 2008, p. 63).

Esta acción fue tomada por el Ingeniero como una seria afrenta y, de forma agresiva, el hombre le grita, le tira la cámara y le aprieta el brazo. Dicho sujeto, pues, se puso nervioso ante la posibilidad de que su imagen quedara registrada y fuera expuesta. En ese orden, Laura comprende que además de no poder decir, tampoco puede mostrar.

El capítulo octavo también presenta cuestiones significativas para nuestro trabajo. En primer lugar, se consolida la imagen como elemento problemático para los militantes: la foto de la madre de Laura fue publicada en el diario y por esa razón debe ahora ocultarse incluso más que antes. Esta situación, sumada al arduo trabajo que la madre realiza en la imprenta conlleva a que se ausente de gran parte de la vida de Laura; incluso de esa otra vida secreta y oculta. Así, la narradora, aparte de relacionarse amorosamente con Diana, se vincula con una vecina del barrio, una mujer muy bella que una tarde la invita a su casa y le muestra su colección de zapatos que son muy lindos y coloridos. Esta vecina representa la esperanza del mundo de afuera y del tipo de mujer que se preocupa por esa clase de cosas y no por cuestiones oscuras como el embute o la tinta de la revista.

Sin embargo, el encuentro con la vecina se vuelve problemático porque la narradora, acostumbrada a la lógica del silencio impuesta por su vida junto a Montoneros, no logró decodificar qué información debía compartir y cuál ocultar. Entonces, cuando la vecina le pregunta su nombre, la narradora solo contesta «Laura», y al ser interrogada por su apellido responde que no tiene; esto genera gran preocupación en la casa. Su madre, que parece emplear con su propia hija ciertos aspectos de los métodos montoneros, espera que confiese algo. A su vez, es preciso mencionar cómo la memoria se configura como algo difuso e inasible: “todo sucedió ayer, dicen, pero yo no lo recuerdo. A no ser que ya

no pueda recordarlo” (Alcoba, 2008, p. 69). El recuerdo se escapa cuando la narradora infantil sabe que rompió una regla; no obstante, luego de realizar un esfuerzo por recordar, puede admitir que, presa del miedo y aunque sabe que pesa sobre su madre un pedido de captura, “solo dije Laura porque sé que esa parte de mi nombre es la única que voy a conservar” (Alcoba, 2008, p. 70).

Ante la pregunta por la identidad, la narradora brinda solo una parte de su nombre, situación que da cuenta de la fragmentación de su identidad toda vez que se trata de la única posible respuesta al interrogante en el contexto de silencio y de secreto. Aun así, a veces, algo se tiene que enunciar.

Este episodio se conjuga con lo que sucede en el capítulo nueve, donde por fin se explica al lector el misterio de los conejos. Como ya sabemos, no se venderán conservas en escabeche, sino que de esa casa saldrán los ejemplares de *Evita Montonera* que la Conducción Nacional pretende poner en circulación. Como los mismos militantes dicen, “venderán gato por liebre” (Alcoba, 2008, p. 75); y, si bien Laura comprende lo que sucede, es justo decir que las circunstancias por las que atraviesa generan un clima complicado para que una nena de su edad pueda determinar con certeza hasta dónde se puede mostrar su vida. En el capítulo trece, por otro lado, se cambia ligeramente de tiempo y el texto inicia con el lugar y la fecha: *La plata, 24 de marzo de 1976*. Sabemos, entonces, que ya se consumó el golpe de Estado y la vida de los habitantes de la casa se complicará todavía más.

En el capítulo dieciséis, que se desarrolla en plena dictadura, Laura tiene dos ocasiones para salir de la casa, lo que para ella es un deseo. La primera ocurre en el inicio del capítulo cuando va a comprar pan a pedido de Diana, quien también le pide que informe qué ve en ese afuera. La segunda ocasión que sale de aquella “trampa” (Alcoba, 2008, p. 112), en cambio, es cuando Diana la invita a acompañarla a una cita con otra militante. En ambos casos, vemos que se agudiza el desdibujamiento de su propia madre que vive “emparedada” (Alcoba, 2008, p. 112) produciendo la revista. En este sentido, observamos la importancia que la narradora da a Diana Teruggi —cuestión que atraviesa toda la novela— en términos de figura materna, y de representación que la ayudó a ir consolidando su propia identidad a partir del cambio gradual que la narradora va experimentando en relación con el tipo de mujer que construye como ideal. Esto lo podemos notar en las líneas finales del capítulo; luego de la cita, Diana le cuenta a Laura

que a esa mujer “la torturaron, pero no cantó. Le hicieron cosas horribles, sabés, cosas que no son para contarle a una nena como vos. Pero no abrió la boca. Aguantó todo sin decir una palabra” (Alcoba, 2008, p. 113). Laura no preguntó qué cosas porque, al igual que esa mujer torturada, también sabe callar. Solo se dedicó a imaginar en qué podría consistir esa tortura para luego concluir que “eso era ser una mujer fuerte. Sí, eso era” (Alcoba, 2008, p. 113).

En el capítulo dieciocho comienza el desenlace de la historia de esta infancia. Allí se revela, por ejemplo, que su abuelo materno logra, a través de ciertos contactos, que su hija y su nieta salgan del país, hecho que antes fue discutido y aprobado por Montoneros. El abuelo, por su lado, parece entrar de lleno recién ahora con el golpe de Estado consumado en toda su violencia en el mundo de su hija y su nieta.

El último capítulo no tiene número y, en efecto, más que un capítulo parece tomar la estructura de un informe. Aquí se explicita la manera en que la madre de Laura escapó por la Triple Frontera hacia Francia. Si bien este informe presenta ciertas precisiones, el momento de la despedida de Cacho y Diana no puede ser narrado en detalle porque “se borró por completo de mi memoria” (Alcoba, 2008, p. 126). Laura cuenta que, una vez exiliada con su madre, los datos de lo que hizo la dictadura le “fueron llegando por partes, a cuentagotas, a lo largo de los años y de modo bastante confuso” (Alcoba, 2008, p. 126). Inclusive a miles de kilómetros de distancia, la lógica del secreto sigue en pie: esta vez sus instigadores son los militares que buscan ocultar sus atrocidades.

Más adelante la narradora nos cuenta su acercamiento, en su adultez, a la abuela de Plaza de Mayo Chicha Mariani, madre de Cacho y abuela de Clara Anahí. A través de Chicha Laura vuelve a la casa de los conejos, y Chicha logra adivinar lo que Laura aún hoy, adulta, no se anima a enunciar: la pregunta relativa a quién traicionó a los habitantes de la casa. Es a causa de la reconstrucción de los hechos que Chicha fue desarrollando durante años una profunda investigación a partir de la cual sacó sus propias conjeturas de los últimos días de la casa de los conejos. Chicha Mariani, como tantos otros familiares de desaparecidos, debe ir configurando en la vida real su propia estrategia narrativa tomando elementos del policial (Stegmayer, 2015) para dilucidar qué sucedió con sus seres queridos. Mariani, por su parte, logró conocer que el traidor fue el Ingeniero, quien construyó el embute y pudo leer las manzanas de la ciudad de La Plata desde un helicóptero tan bien como había leído “La carta robada”.

Laura, estupefacta y triste por esta noticia, se rehúsa a considerar que Poe fue una suerte de cómplice de la masacre de la casa de los conejos y no le deja al Ingeniero ser el único «buen lector» de toda esta historia, ya que ella también sabe advertir la *excesiva evidencia* de que Clara Anahí existe y tiene la sonrisa luminosa, la fuerza y la belleza de Diana.

CONCLUSIONES

Consideramos que la narración de *La casa de los conejos* pone en juego el testimonio de una sobreviviente de la última dictadura militar argentina a partir de la elección del género autoficción para contar su historia. Esa decisión se vincula, también, con la complejidad de la constitución de la identidad de ese yo que narra: nos referimos principalmente a la identidad ipseidad que postula Ricœur. Esa identidad, desarrollada en un momento confuso de la historia nacional y de la historia personal de la narradora, se va conformando de manera fragmentaria entre los polos saber/ignorar, callar/hablar y ocultar/mostrar. La novela, además, pone de manifiesto la compleja manera en que esos polos se fueron articulando durante su infancia clandestina.

A su vez, entendemos que otro elemento constitutivo de ese yo se relaciona con los distintos tipos de mujer que son considerados como deseables por la narradora que, como indicamos, van cambiando desde un estilo de mujer vinculado a ciertos estereotipos de género hasta el reconocimiento de la fuerza y la valentía de mujeres militantes como Diana, como su propia madre y como Chicha Mariani, una abuela que se vio en la necesidad de ponerse al hombro una intensa pesquisa para entender qué pasó con su familia.

Para finalizar, nos parece importante señalar que, a pesar de estos esfuerzos de investigación, muchos secretos siguen sin poder ser revelados y continúan funcionando en una operación de ocultamiento y engaño. Por esta razón, todavía hay muchas preguntas que nunca tendrán respuesta dado que aún existe un silencio mayor y más aterrador: el de los militares, que nunca se quebró. Las averiguaciones que la dictadura militar realizó mientras estuvo en el poder dieron frutos más precisos porque la profunda violencia de Estado fue la que pudo romper con la atmósfera de silencio y de secreto que la Conducción Nacional de Montoneros había constituido.

Sin embargo, los testimonios de los sobrevivientes en sus diferentes formatos, como esta autoficción de Laura Alcoba, logran de alguna manera “usurpar” (Arfuch, 2006) ese silencio absoluto que el terrorismo de Estado intentó imponer.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALCOBA, L. (2008). *La casa de los conejos*. Edhasa.

AMARO, L. (2018). *La pose autobiográfica. Ensayos sobre narrativa chilena*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

ARFUCH, L. (2002). *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Fondo de Cultura Económica.

ARFUCH, L. (2006). Imaginar pese a todo. *Punto de Vista*, (86), 43-48.

ARFUCH, L. (2016). Memoria, testimonio, autoficción. Narrativas de infancia en dictadura. *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, (6). <https://ojs.uv.es/index.php/kamchatka/article/view/7822>

RICŒUR, P. (1996). El sí y la identidad narrativa. En *Sí mismo como otro* (pp. 138-166). Siglo XXI.

STEGMAYER, M. (2015). Figuras de la violencia en la narrativa argentina contemporánea. *AISTHESIS*, (58), 111-124.

SUBVERSIONES EN “CONTINUIDAD DE LOS PARQUES”

SUBVERSIONS IN “CONTINUIDAD DE LOS PARQUES”

Carmen Vitaliana Vidaurre Arenas
Universidad de Guadalajara
carmen.vidaurre@academicos.udg.mx
<https://orcid.org/0000-0001-8390-5937>
DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.127>

Fecha de recepción: 03.03.22 | Fecha de aceptación: 04.05.22

RESUMEN

En este trabajo abordamos “Continuidad de los parques” a partir de algunas propuestas de estudio formuladas por Greimas, desarrolladas en obras como *Semántica estructural* (1971), *En torno al sentido* (1973) y *Del sentido. Ensayos semióticos* (1989) con el propósito de identificar los principales trazados semánticos y socio-culturales implicados en ese breve relato, incluyendo aquellos que, pese a las innegables aportaciones realizadas por los numerosos estudiosos de este escrito de ficción, han sido ignorados.

PALABRAS CLAVE: Semiótica, “Continuidad de los parques”, Greimas, análisis textual, metaficción.

ABSTRACT

In this work, we approach “Continuidad de los parques” from some contributions formulated by Greimas, developed in works such as *Structural Semantics* (1971), *Around the sense* (1973) and *Of the sense. Semiotic essays* (1989), with the purpose of identifying the main semantic and socio-cultural traces involved in that brief story, including those that, despite the undeniable contributions made by the numerous researchers of this writing of fiction, have been ignored.

KEYWORDS: Semiotics, “Continuidad de los parques”, Greimas, Textual Analysis, Metafiction.

NOTA INTRODUCTORIA

Julio Cortázar sigue siendo uno de los más apreciables representantes del denominado *Boom Latinoamericano*, designación con la que se reconoce una etapa de amplia y valiosa producción literaria en Hispanoamérica, iniciada en la década de 1960, que concentró una cantidad notable de destacados escritores que lograron difusión internacional y una trascendencia aún vigente. Aunque al estudiar las producciones de algunos de estos autores se observa la dominante en el de análisis de la novela, por razones obvias, las innovaciones se manifestaron también en la narrativa breve y “Continuidad de los parques” es reconocido como ejemplo magistral de ello.

“Continuidad de los parques”, que formó parte del volumen de relatos *Final del juego* (1956) de Julio Cortázar, es un breve y célebre texto que ha sido objeto de diversos estudios por parte de destacados analistas. Greimas (1990) le dedicaría el ensayo titulado “Una mano en la mejilla”¹ y lo consideraría un “esbozo de una teoría de la literatura” (p. 61). Gerard Genette (2004) haría referencia a la narración en sus estudios sobre la metalepsis. Solano Rivera (2015), por su parte, ofrece una revisión de algunos trabajos publicados entre 1972 y 2011 sobre este cuento, sin mencionar a Greimas ni a Genette. Aunque podrían añadirse otros nombres para ese periodo, únicamente agregaremos a su listado los trabajos de Díaz de Castro (1974), Botton (1983), Tyler (1986), Risco (1987), MacHale (1987), Beristáin (1993) y Filinich (1996). Pese a la variedad de enfoques al estudiar este cuento, no se ha ofrecido un análisis greimasiano del mismo, pues el propio Greimas señaló realizar solo algunas observaciones, y tampoco se han considerado algunos elementos que abordaremos en este análisis a partir de las propuestas sobre los programas narrativos, subtextos y semántica estructural (Greimas, 1971, 1973, 1989).

ANÁLISIS DE LAS SECUENCIAS

1. ENCUADRE DEL “HACER”: LA ACTIVIDAD LECTORA

La situación inicial del relato es el comienzo reciente de la lectura de una novela por parte de un personaje cuya identidad no se ha esclarecido. Se ha evitado señalar una fecha para dar precisión a lo cronológico y la impresión vuelve a hacerse manifiesta al referir a las actividades que causan la suspensión de la lectura por parte del personaje, pues se indica

¹ El trabajo se había publicado en español en la *Revista de Occidente* y sería posteriormente coleccionado en el libro de ensayos titulado *De la imperfección*, publicado en francés en 1987, y en español tres años después.

solo que se trata de transacciones económicas que demandan atención inmediata. La acción inicial será reanudada mientras el lector de la novela regresa de su viaje de negocios (no se señala la duración de estos, ni del viaje); los elementos caracterizadores informan que las actividades comerciales han implicado un desplazamiento: de ida y retorno, lo que indica cierta distancia, connotación reforzada por la referencia a la reanudación de la lectura durante el regreso por tren. Esto significa que al igual que la temporalidad, la espacialidad ha sido caracterizada por una demarcación indeterminada, pero implica dos espacios separados por una distancia que puede recorrerse en un vehículo que apunta a una cronología posterior a la introducción del ferrocarril como medio de transporte.

De este modo, el narrador no se sirve de la posibilidad del uso de anclajes temporales y espaciales históricos y geográficos; antes bien, procede en su relato de manera sintética y deja implícitas las descripciones. Esto expone una negativa a singularizar, apela a la coparticipación imaginativa del lector, pero también vuelve dominante cierta generalidad.

Las acciones contrapuestas que realiza el actante-lector permiten crear un esquema de relaciones, porque la lectura inicial ha sido interrumpida por actividades económicas y no se ha reanudado sino posteriormente a la conclusión de las mismas, oponiendo así: lectura vs actividades económicas, eje sémico que expresa el esquema del «hacer».

2. MODALIDADES DEL «HACER» Y CARACTERIZACIÓN DE LOS PRIMEROS ACTANTES

El esquema del hacer se repetirá en la siguiente secuencia, donde posteriormente al retorno y luego de concluir otras actividades económicas (escribir una carta a su apoderado y discutir con el mayordomo una cuestión de aparcerías), el personaje vuelve a la lectura. Los indicadores temporales se caracterizan nuevamente por una demarcación difusa (“esa tarde”), sin que se señale el lapso que tomó la escritura de la carta ni la discusión sobre aparcerías con el mayordomo.

El espacio en que en esta ocasión se reanudará la lectura se señala explícitamente, pues es un estudio que mira hacia otro espacio: un parque de robles². Antes, la reanudación de la lectura también se verificó en un área que conecta dos lugares: un tren.

² Signo indicador de una geográfica, los robles no crecen en cualquier clima, aunque constituyen árboles ornamentales en diversas ciudades.

Respecto a los investimentos espaciales se destaca ahora que es un sitio colindante, pero separado de otro, y un sitio destinado a una actividad intelectual, caracterizado por su tranquilidad.

Sobre los investimentos de los actantes, observamos que lector de la novela es caracterizado como hombre de negocios que cuenta con un representante legal, un mayordomo y está relacionado con aparcerías³, actividad que van a referirnos a un entorno rural y de relaciones económicas entre grupos sociales diferenciados, porque la aparcería —todavía vigente—, constituyó una modalidad importante en Argentina y otros países hispanos a finales del siglo XIX, y fue criticada por constituir una alternativa no idónea a la inequidad del reparto de tierras, ya que no excluyó la desproporción en la distribución de pérdidas y ganancias entre aparcerero y dador. Esta relación, en el cuento, connota potenciales tensiones entre los sujetos implicados toda vez que se caracteriza al lector de la novela (patrón) y al mayordomo (subordinado) como oponentes al señalar que el lector discutió, no habló o dio instrucciones, sobre una cuestión de aparcerías, pese a no ser explícito en el plano manifiesto si se implica al mayordomo como aparcerero y al lector de la novela como dador de estas (y con ello como terrateniente), pero la referencia señala un estatus diferenciado, en conflicto, en un contexto rural.

Se introduce, así, un semema a partir de la conexión de dos sistemas sémicos distintos, cuyos ejes puede expresarse mediante las siguientes estructuras: terrateniente dador de aparcerías vs aparceros (implícitos); patrón vs mayordomo. En ambos casos se trata de relaciones económicas de poder vs subordinación, y de jerarquías diferenciadas en la estructura social.

Los actantes, por su parte, no tienen nombres ni se describen sus características físicas, psicológicas o su vestuario, pero es posible establecer un conjunto de elementos distintivos del lector: es dueño de tierras (agrícolas o ganaderas), vive en una finca, posiblemente dador de aparcerías, tiene a su servicio un apoderado y un mayordomo, viaja por negocios. Su esfera de acción se caracteriza porque lee una novela y cuya acción interrumpe por actividades económicas para luego volver a la lectura.

³ El contrato de aparcería tiene ciertas similitudes con el contrato de arrendamiento; pero, mientras que el arrendador está desvinculado de la explotación y los riesgos de la actividad agrícola o agropecuaria; el contrato de aparcería, en teoría, es de colaboración y de estructura asociativa, ya que el dador (dueño del terreno) entrega la tenencia de la tierra al aparcerero, vinculándose como socios. Es decir que, ambas partes deben colaborar, aportando uno el capital y el otro el trabajo, participar en las utilidades y los riesgos. La pérdida de los frutos debe ser soportada en la misma proporción que la distribución de los frutos.

El mayordomo está bajo el patronazgo del lector y discute con él, se define por su rol laboral y su actuar frente a su patrón respecto a las aparcerías. El apoderado, en cambio, figura como un elemento atributivo del hacendado, no realiza ninguna acción y solo es el destinatario de una carta escrita por quien lo emplea, hecho que lo convierte en un mero circunstante.

Las características de la enunciación de estas dos primeras secuencias corresponden a las de una narración en tercera persona que relata asuntos que podrían ser referidos por un testigo de los acontecimientos, aunque se señala información que implica cierta focalización en la interioridad del protagonista, pero que igualmente es deducible a partir de la observación. El narrador se ubica en un tiempo posterior a lo narrado, que se refiere en pasado e imperfecto.

3. LA TRAMA DE UNA NOVELA COMO RELATO ENMARCADO POR EL RELATO DEL CUENTO

En esta secuencia se observa claramente la focalización del narrador en el lector-personaje, pues ofrece informaciones que implican un conocimiento que sobrepasa el de un mero testigo:

Arrellanado en su sillón favorito de espaldas a la puerta que lo hubiera molestado como una irritante posibilidad de intrusiones, dejó que su mano izquierda acariciara una y otra vez el terciopelo verde y se puso a leer los últimos capítulos (Cortázar, 1976, p. 7).

La mayor parte de las informaciones corresponden a una cualificación de la actividad lectora; se describe al personaje arrellanado (extendido con comodidad) en el sillón que prefiere, en la tranquilidad del estudio y de espaldas al espacio de entrada para evitar la posibilidad de intrusiones. El narrador conoce parte de lo que el personaje siente, piensa, hace y desea; sin embargo, escatima toda información que no se refiera al actuar relacionado con leer y describe las condiciones en que el habitante de la finca reanuda su lectura caracterizando el espacio por un conjunto de rasgos: se destacan semas sobre la comodidad, el placer sensorial y se expone el esfuerzo porque un sitio delimitado permita privacidad, aunque se indica que el lugar no impide la posibilidad de ingresos («interrupciones»). La singularización del espacio de lectura será lograda mediante la referencia al color y al material que recubre el sillón del lector, que es fuente de una experiencia sensorial concreta, pues es acariciado repetidamente. Se indica también el avance de la lectura al señalar que se trata de los últimos capítulos, lo que constituye un

indicio de las elipsis involucradas en el relato, pues se ha pasado del inicio de la novela a sus partes finales.

La trama que es objeto de lectura se presenta como enmarcada por el relato marco sobre su lector, y se hace referencia a la relación que el personaje mantiene con ella: “Su memoria retenía sin esfuerzo los nombres y las imágenes de los protagonistas; la ilusión novelesca lo ganó casi en seguida” (Cortázar, 1976, p. 7). Se trata de datos que cualifican al actante, capaz de retener las informaciones e interesarse por lo referido. Estas cualificaciones continúan en las siguientes líneas al expresar que el lector disfrutaba con un placer “casi perverso” (malvado o desviado del orden), calificativo que indica cierta distancia del narrador respecto al lector-personaje cuya actitud evalúa desde un enfoque ético-moral, y a quien ha caracterizado como cómodo en el terciopelo del alto respaldo en que descansa su cabeza mientras tiene cerca los cigarrillos. Además, se ha redondeado la descripción del lector (hombre de negocios, en una finca con estudio, tal vez dador de aparcería, tiene a su servicio un apoderado, un mayordomo, un sillón favorito, fuma e, inclusive, goza casi perversamente la lectura de una novela). No obstante, desconocemos otro tipo de informaciones sobre él; en su lugar, se ofrecen rasgos de la trama narrativa.

En la novela tiene lugar un último encuentro, en una cabaña del monte, entre una mujer y su amante. En principio, de modo análogo a como se han alternado las acciones de leer y realizar actividades económicas, se observa una alternancia entre el espacio-tiempo del lector y el espacio-tiempo de la trama leída: se señala que la ilusión novelesca gana al personaje mientras descansaba, que más allá danzaba el aire en los árboles y que progresivamente las imágenes de la novela adquirirían color y movimiento. Figuran aquí una serie de enunciados isotópicos que refieren al borrado de límites entre los dos espacios narrativos, el relato marco y el enmarcado, al describir las acciones y condiciones de la lectura, mediante enunciados figurativos que implican el sema de lo espacial: “irse desgajando [...] de lo que lo rodeaba” (p. 7), “absorbido por” (p. 7), “dejándose ir [...]” (p. 7), hasta que el lector deja de serlo para transformarse en testigo de la trama de la novela, lo que le confiere un rol distinto al de mero lector. En su ensayo, Greimas (1990) observaba al respecto:

Se trata, pues, del vertimiento progresivo del sujeto de estado que entra en contacto de manera sucesiva con dos distintos estratos del objeto literario: primero su organización temática [...] expresada con los términos de la crítica literaria clásica, y en seguida su manifestación figurativa (‘las imágenes que se concertaban y adquirirían color y movimiento’) que amarra un nuevo modo de aprehensión (p. 62).

El fenómeno de borrado de límites ha sido progresivo, pues inicialmente se ha caracterizado una intermitencia en la lectura y luego una intensificada inmersión en ella.

La modalidad específica de la enunciación referida a la síntesis de la trama de la novela tendría que llevar a preguntarnos quién evalúa como sórdida la disyuntiva de los héroes (el narrador omnisciente que narra en tercera persona o el lector-actante en el que ese narrador se encuentra focalizado) y quién reconoce como héroes a esos personajes, estatus diferenciado del de protagonistas. Las características del relato imposibilitan identificar quién evalúa y califica, pues el narrador no hace distinciones precisas entre su punto de vista y el del lector. Pero lo que debe destacarse es que en el plano manifiesto se introduce el siguiente fenómeno: se reconoce a los protagonistas de la novela como héroes, al mismo tiempo que se cualifica la disyuntiva ante la que se encuentran como sórdida (sucia, indecente, maliciosa, escandalosa, pobre), lo cual hace visible una doble perspectiva contradictoria en la enunciación narrativa que cualifica y que corresponde al eje sémico de lo valorado/lo no valorado (expresado a través de una instancia que introduce las cualificaciones o investiduras de diversas acciones, en los diversos sintagmas, que implican sistemas sémicos y ejes sémicos clasemáticos específicos), generando trayectos de sentido de índole opuesta y en los que subyacen enfoques con connotaciones éticas e incluso moralizantes, pues el diálogo queda connotado por la idea de peligro y muerte, al compararse con un arroyo de sierpes⁴. Además, el repaso del plan urdido es despiadado, la disyuntiva es sórdida, la mujer realiza acciones calificadas como admirables y otras abominables, la pasión (implícitamente entendida como ilegítima de los amantes) se califica como secreta y protegida, ceremonial, y los amantes son reconocidos como héroes ante una disyuntiva sórdida.

La narración se manifiesta como espacio de puesta en discurso de contradicciones ideológicas y de enfoques morales contrapuestos sobre los personajes y sus acciones, sin que sea posible identificar la procedencia atribuible a tales contradicciones, pues no sabemos si las opiniones son las del narrador anónimo o las propias del protagonista-lector. Esto se complica, ya que el enunciado “dibujaban abominablemente la figura de otro” (Cortázar, 1976, p. 7), podría corresponder a una focalización temporal en el personaje del amante y no al punto de vista del lector de la novela, o del narrador

⁴ El símil que se hace del diálogo con un «arroyo de serpientes» deriva de dos sintagmas que son objeto de reelaboración creativa, por una parte, de la frase «nido de serpientes», lugar común de comparaciones con implicaciones moralizantes y religiosas, y, por otra parte, del tropo en que se comparan la serpiente y el río.

omnisciente del relato, lo que no elimina la importancia de las contradicciones manifiestas en los calificativos.

Al comentar algunas características del cuento, Greimas (1990) destacaba, en relación con los anteriores calificativos, la función patémica que cumplen⁵ y añadirá que:

El “diálogo anhelante” engarza en forma definitiva dos planos del significado —diálogo en el texto y diálogo de los dos cuerpos— mientras que su comparación con “un arroyo de serpientes”, al agregar una nueva dimensión figurativa, referencializa la escena amorosa, le confiere definitivamente el estatuto de “realidad” (pp. 65-66).

A las observaciones realizadas por el investigador debemos añadir que el símil señalado, unido a otros lexemas contextuales presentes en el relato, como “enredaban el cuerpo” (Cortázar, 1976, p. 7) genera un semema que evoca un subtexto propio de una tradición religiosa, que es modificado parcialmente. Este subtexto se manifiesta por la presencia de un conjunto de signos: una pareja (hombre y mujer) en aislamiento, oculta, en un acto transgresor, en un contexto de lo vegetal, “un mundo de hojas” (Cortázar, 1976, p. 7); a ello se suma el elemento de la sierpe que alude al pasaje sobre el pecado original, subtexto modificado pero reconocible en el cuento. Al mismo tiempo, el símil sobre las serpientes, en relación con signos y sintagmas como «diálogo», «palabra a palabra», «línea a línea», «hojas», genera otro semema que refiere a la escritura literaria generando un trayecto de sentido que implica una asociación entre los renglones de ese diálogo escrito en la novela, con las serpientes de un arroyo, lo que permite una lectura plurisotópica que apela a una interpretación ético-religiosa sobre lo literario. Debemos recordar que la lectura ha sido caracterizada antes como un placer casi perverso; la escritura, por su parte, queda ahora relacionada con lo peligroso, pues las palabras de los personajes de ficción se comparan con un arroyo de serpientes en forma específica.

La novela que lee el lector-hacendado, sintetizada en el relato, nos permite identificar una trama que, pese a constituir un asunto narrativo relativamente frecuente en cierto tipo de obras, guarda puntos de contacto evidentes con una célebre novela británica, prohibida en su época, y que aborda ciertas temáticas sobre los conflictos de clases, la libertad sexual frente a la moral, la relación entre ficción y realidad. Dicha novela se manifiesta como subtexto literario deconstruido (con variaciones) en el relato toda vez que hay signos suficientes para identificar la trama general de la célebre obra *Lady*

⁵ Luisa Puig (2008) ha hecho referencia al efecto patémico que se logra mediante el empleo de palabras que describen o buscan desencadenar emociones o crear el efecto de hacerlo.

Chatterley's Lover del escritor británico D. H. Lawrence. Se trata de elementos afines, tales como una relación entre una mujer y su amante, la expresión del deseo de asesinar al esposo, la cabaña en que se encuentran los amantes, el parque de robles, la importancia del color verde en las descripciones, de la lectura en la actividad del esposo, la referencia a las sierpes, pero también la presencia en la novela de frases significativas, recuperadas de otra forma en el relato como: “Las hojas de roble eran para ella como hojas de roble deformadas por un espejo, ella misma era un personaje leído por alguien, recogiendo primulas que no eran más que sombras, o recuerdos, o palabras”⁶. Asimismo, los dos textos comparten el conflicto entre grupos o clases sociales distintas, que figura como relativo trasfondo a la historia de los amantes y el esposo. Este fenómeno constituye una modalidad de metaficción y uno más de los elementos lexemáticos contextuales que forman parte de un sistema sémico de lo literario del que encontramos abundantes elementos en el relato (en signos y sintagmas como leer, novela, trama, personajes, escribir, palabra a palabra, las páginas, diálogo, leyendo, etc.).

La temporalidad del acontecer de la trama de la novela no se precisa en el relato ni tampoco la duración de la lectura. La narración pasa del espacio del estudio que mira al parque de robles, a la cabaña del monte, al mundo de hojas secas y senderos furtivos de la novela (paso del universo de la ficción al de la metaficción).

Los indicadores espaciales hacen referencia a una cabaña en un contexto rural, y en la parte final de la secuencia se caracteriza una concepción determinista del acontecer en la que: “A partir de esa hora cada instante tenía su empleo minuciosamente atribuido” (Cortázar, 1976, p. 8). No se indica una hora, pero se señala que empezaba a anochecer; de modo que la temporalidad sigue caracterizada por límites no demarcados de manera precisa, pero investida por rasgos que la mitifican como algo en que el hacer está predeterminado.

Los espacios quedan caracterizados por lexemas diferenciados, aunque no disjuntos: el sitio del lector es cómodo, los ventanales le permiten mirar los robles; el lugar en que actúan la mujer y su amante, en cambio, es caracterizado como un mundo de hojas secas, protegido, una cabaña a cuya puerta se bifurcan dos sendas opuestas.

⁶ “The oak-leaves were to her like oak-leaves seen ruffling in a mirror, she herself was a figure somebody had read about picking primroses that were only shadows or memories, or words” (Lawrence, 2005, p. 34). Puede observarse que la protagonista se caracteriza como un personaje que es leído por alguien más, resultando así análogo a la mujer de la novela del relato de Cortázar.

Vamos a considerar aquí el análisis de los actantes de la trama enmarcada: la mujer es calificada como recelosa y llamada heroína; entra primero a la cabaña, atiende admirablemente la herida de la cara de su amante con besos, dialoga con él, lo acaricia (“como queriendo disuadirlo y retenerlo” [Cortázar, 1976, p. 7]), dibuja (“abominablemente” [Cortázar, 1976, p. 7]) con sus caricias otro cuerpo que es necesario destruir, repasa y considera coartadas, azares y posibles errores de un plan para destruir al otro. En suma, ella es sujeto y objeto de una pasión secreta, ceremonial; se encuentra ante una disyuntiva sórdida. Así, de manera no explícita se induce al lector del relato a suponer que la mujer es casada o sostiene una relación transgresora de un orden al que ella está subordinada.

El amante entra a la cabaña después de la mujer. Está herido en la mejilla por el chicotazo de una rama y no quiere repetir una ceremonia secreta de caricias; antes bien, quiere eliminar al otro y lleva un puñal junto a su pecho en el que late agazapada la libertad. Dialoga con la mujer. Mientras recibe las caricias, repasa y considera coartadas, azares, posibles errores del plan para eliminar al otro; en un diálogo anhelante y ante una disyuntiva, repasa (despiadada y doblemente) el plan con la mujer.

Los actantes sujetos han establecido un convenio (un contrato) no para restaurar una situación que fue previamente alterada, sino para eliminar a quien constituye un obstáculo y una sujeción que los priva de su libertad. En ese sentido, buscan instaurar un nuevo orden donde ellos mismos son los destinatarios que quieren liberarse de una subordinación no deseada.

4. LA CONTINUIDAD: ESCENA DEL DESENLACE

En el texto se indica tipográficamente una separación entre esta secuencia final y los acontecimientos previos; sin embargo, en el nivel de la trama se observa una continuación de los hechos, fenómeno que vuelve a poner en evidencia el eje sémico de la continuidad vs la delimitación o separación, que está implicada inicialmente en el título del cuento. A su vez, es reiterada por los elementos que refieren a espacios separados, pero colindantes, que es posible franquear; de modo que se pone en crisis, se neutraliza ese eje sémico planteado aun cuando se indique por un interlineado mayor que divide partes del relato.

Los amantes se despiden en la puerta de la cabaña y se alejan en direcciones contrarias: han aceptado el contrato que establecieron. La situación que buscan revertir o

eliminar queda condensada en las cualificaciones (separados en direcciones opuestas, sin verse y atados a su tarea preestablecida).

El amante-sujeto se dirige al sur, pero antes de irse se vuelve a ver a la mujer (que lleva el cabello suelto), corre, se protege en los árboles y los setos hasta ver la alameda que lleva a la casa. Sube, entra, se cualifica su ingreso y se señalan los lugares por los que transita hasta llegar a su destino.

Se puede observar que el espacio ha sido caracterizado ahora en contraste respecto de la cabaña: es una casa con porche, hay perros (que no ladran), un mayordomo ausente, tiene una sala azul, una galería, una escalera alfombrada, dos habitaciones, un salón y ventanales. Se trata de un edificio cuyos interiores están delimitados y a la vez conectados. El último detalle que se ofrece permite identificar la conjunción de dos lugares, el del relato marco y el del enmarcado en un solo universo ficcional mediante la referencia al sillón de terciopelo verde en el que está sentado un personaje que lee.

Podemos notar, además, la presencia, en el relato enmarcado, de dos personajes cuyos atributos coinciden con los que participan del relato marco: el mayordomo y quien lee en el sillón de terciopelo verde. Esto hace visible el borrado de límites entre ambas narraciones y la mezcla (o continuidad del relato marco y el enmarcado), que no solamente se manifiesta por la presencia de los actantes en ambas tramas, pues desde el inicio de la secuencia anterior figuran una serie de enunciados isotópicos que refieren al borrado de fronteras entre los dos espacios narrativos.

En el relato también se puede identificar la presencia de un sistema semiótico clasemático de lo visual que se manifiesta en diversos elementos (“el dibujo”, “miraba”, “verde”, “línea a línea”, “las imágenes que se concertaban y adquirían color y movimiento”, “testigo”, “dibujaba”, “la figura”, “sin mirarse”, “para verla”, “distinguir”, “bruma malva”, “sala azul”). El número de signos que conforman este conjunto, dada la notable brevedad del texto, es significativo, particularmente porque el relato involucra una función emblemática del color como elemento que permite una identificación; asimismo, otros componentes del texto generan efectos de sentidos cromáticos y visuales (es el caso de “la sangre”, las “hojas secas”, “los ventanales”, el “crepúsculo”, el “anochecer”, “la bruma malva”, el “parque de robles”, “la alameda”, el “arroyo de serpientes”, la “galería”). Sistema semiótico que conecta con la visibilidad de la palabra escrita, la escritura, perceptible mediante la lectura, fenómeno que puede identificarse en

otras obras del escritor argentino en las que lo visual tienen un papel muy importante (por referencias al cine, las artes plásticas, la fotografía, etc.).

En esta última secuencia, los personajes de la novela pasan a ser protagonistas del relato que leemos nosotros. Las esferas de acción son las siguientes: los sujetos son los amantes y se presentan en pareja de relaciones hiponímicas e hipotácticas, pues no solo comparten una misma acción, sino que también subordinan sus acciones a las del otro. La mujer se aleja corriendo por la senda que va al norte. El amante se separa de la mujer por la senda opuesta, se vuelve para verla, se aleja, hasta llegar a la alameda que lleva a la casa; luego sube tres peldaños, entra, comprueba la descripción que en algún momento le ha hecho la mujer y llega al lugar en que se encuentra su potencial víctima-opositor. El objeto que los amantes desean es la libertad que late agazapada en el pecho del amante junto a un puñal. El adyuvante mayordomo está ausente en el momento de la intromisión. Los perros, actante colectivo adyuvante, no ladran y no cumplen con su papel de guardianes. El oponente (pasivo) lee una novela en un sillón de terciopelo verde (en un salón con ventanales). Por su parte, los destinatarios y destinatarios del objeto que se busca (la libertad) son la mujer y el amante.

Ninguno de los actantes ha sido recubierto por determinaciones figurativas toda vez que son figuras indefinidas y caracterizadas por su hacer (mayordomo, lector, amante), aunque los personajes principales están levemente diferenciados por su género o detalles como llevar el cabello suelto, fumar, preferir un sillón de terciopelo verde, tener una herida en la mejilla, entre otros. Tampoco poseen nombre propio, signo de su individuación, por lo que no están revestidos de una identidad precisa. Esto manifiesta un contraste con la importancia otorgada a los elementos ópticos, a la visibilidad y la emblemática del color del sillón.

Anteriormente observamos la imprecisión que caracteriza los indicadores temporales. No obstante, ahora debemos destacar un fenómeno en relación esto, ya que, cuando el hombre reanuda su lectura por tercera ocasión, se señala que a lo lejos “danzaba el aire del atardecer” (Cortázar, 1976, p. 8); incluso, cuando finaliza la narración de la trama sobre el diálogo de los amantes se indica que “comenzaba a anochecer” (Cortázar, 1976, p. 8); y cuando el amante llega a la alameda que conduce a la casa se indica “la bruma malva del crepúsculo” (Cortázar, 1976, p. 8). Encontramos, en ese orden, tres distintas formas de

señalar un mismo lapso (lo posterior a la puesta del sol⁷); esto es, una serie de encajaduras temporales que permiten una homologación, pues, pese a las imprecisiones del sentido que tienen en su uso cotidiano expresiones como “atardecer”, “comenzaba a anochecer”, o la presencia de la bruma liliácea del crepúsculo, este tipo de referencias de lo temporal crean efectos de sentido que no son excluyentes en el relato.

Así, todo lo narrado, desde que el hombre reanuda su lectura por tercera vez hasta que el amante llega a la casa, ocurre en un intervalo relacionado con la puesta del sol, y el tiempo del relato marco y enmarcado es el mismo, lo que produce la impresión de una temporalidad simbólico-mítica, detenida o prolongada, de ese umbral de la transitoria continuidad de la claridad del día a la oscuridad de la noche. Entonces, tiempos y espacios interconectan constantemente con otros de los que son colindantes a través del tránsito o la visibilidad, pero también a partir de la coparticipación de ciertos rasgos reiterados.

La combinatoria de los elementos lexemáticos con los semas nucleares genera otros efectos de sentido mediante los cuales se establece un sistema de correspondencias y oposiciones con vínculos entre distintos sistemas sémicos, presentados como si fueran equivalentes, y faculta la unidad de sentido del relato y la identificación de todos los implícitos y presupuestos que el lector del mismo debe sobreentender. De esta manera, además, se crea una puesta en abismo mediante los elementos de la metarreferencialidad, porque leemos una narración en el que se refiere la historia de un lector.

Sin embargo, el relato proporciona informaciones que, aunque permiten identificarnos como lectores con el personaje de la narración, también nos facultan para diferenciarnos de él por el tipo de actividades que realiza y otros investimentos, ya que se trata del lector de una novela, transformado en el desenlace en opositor de una pareja de amantes: es un terrateniente, probable dador de aparcerías, viaja en tren, patrón de un mayordomo y un representante.

Ahora bien, al estudiar la estructura narrativa y específicamente la relación del héroe con el orden social, Greimas (1971) observa que, en los relatos estudiados por Propp, la situación inicial del cuento de tradición oral comporta una cierta cantidad de constantes: en ella se afirma la existencia de un orden social, manifestado por la distinción

⁷ Consideremos que la puesta de sol, tiempo que transcurre desde que el sol comienza a desaparecer por el horizonte hasta que deja de verse, tiene una duración aproximada de diez minutos y dura lo mismo en casi todos los lugares del mundo, salvo en los que se ubican muy próximos a los polos, aunque la claridad posterior puede prolongarse hasta media hora, dependiendo de la época del año, la latitud y altitud del lugar.

entre clases sociales, edades y el reconocimiento de figuras de autoridad (mandatarios). La situación narrativa se caracteriza por la ruptura de este orden porque los representantes de la generación joven contravienen la ley o norma de los representantes de la generación vieja. La desobediencia implica la aparición de la desgracia y la sociedad cae en alienación. El héroe suele pertenecer a la generación joven y su papel consiste en encargarse de suprimir la enajenación social mediante el restablecimiento del orden perturbado, y para hacerlo se destaca de la sociedad situándose en un plano moral.

Por esto, Greimas propone que este tipo de relatos parece formar parte de una subclase que cabría denominar relatos de restauración del orden social y, al interior de dicha subclase, encuentra relatos orales, míticos, y literarios. A su vez, destaca la existencia de otro tipo de relatos donde orden social es roto por la conducta del héroe, que posteriormente buscará eliminar una alienación en la cual su conducta lo ha situado. Aquí se identifica una transformación de la antigua estructura donde el héroe no busca restaurar el orden existente, sino instaurar uno nuevo; se trata de relatos en los que no aparece la dicotomía destinador *vs* destinatario, debido a que el propio héroe desempeña ambos roles: el héroe es, de cierta manera, la encarnación de la voluntad y de la libertad de acción, se recompensa a sí mismo y se produce un sincretismo entre sujeto-destinador y sujeto-destinatario. Este último fenómeno se manifiesta en el relato que estamos estudiando.

Greimas (1973) considera que las pruebas a que se somete el héroe se sitúan en el eje del deseo, pues estas deben llevarle a eliminar el objeto de la alienación que, en el cuento de Cortázar, involucran las acciones de ocultamiento, establecimiento de contrato, desplazamiento, ingreso y localización del oponente, para ejecutar un crimen instaurado en el contrato oral acordado. La tarea difícil del amante es asesinar al otro; sin embargo, el texto omite las funciones que corresponderían a la confrontación, al logro de la tarea difícil, a la adquisición del bien deseado (la eliminación de la sujeción), lo cual deja abierto el desenlace para centrarse en el final sorpresivo de la continuidad entre los dos relatos: el relato marco y relato enmarcado que se fusionan.

Pese a lo anterior, en el cuento se orienta al receptor sobre el final que tendrá la historia al introducir elementos narrativos y descriptivos presentados previamente, y que resultan análogos a algunas de las funciones finales omitidas. Por ejemplo, el amante tiene una señal de identificación: la herida en la mejilla. Si bien la marca la recibe el héroe generalmente en el combate —y en este relato no se refiere un combate—, se ofrece una

descripción que resulta equiparable a una confrontación cuerpo a cuerpo en la que participarán los personajes que conforman el triángulo de oposiciones: “esas caricias que enredaban el cuerpo del amante como queriendo retenerlo y disuadirlo, dibujaban abominablemente la figura de otro cuerpo que era necesario destruir” (Cortázar, 1976, p. 8). Además, hay indicios de que el plan será llevado a efecto como evento mítico, “decidido desde siempre” (Cortázar, 1976, p. 8) y de su potencial desenlace a favor de los amantes: “Nada había sido olvidado: coartadas, azares, posibles errores. A partir de esa hora cada instante tenía su empleo minuciosamente atribuido” (Cortázar, 1976, p. 8).

CONCLUSIONES

El relato se descubre como la historia de una pareja sujeta a las convenciones de un orden social que los priva de la libertad deseada, ambos son destinador y destinatario de sus actos, y sus acciones responden a su propio deseo de liberación frente a un opositor subordinante, que cuenta con un representante legal: es patrón de un mayordomo, amo de perros guardianes, y mientras no hace negocios, lee una novela y disfruta de las comodidades que le brinda su estatus. La trama destaca la oposición entre sujeto subordinante *vs* sujetos subordinados en variados tipos de relaciones sociales; una de ellas es la económica, que refiere a un contexto específico, pues, aunque en el cuento no se ofrecen puntos de anclaje geográficos e históricos, los datos nos remiten a una realidad concreta toda vez que la puesta en producción de las tierras de la pampa argentina, hacia finales del siglo XIX, se caracterizó por la extendida implementación de contratos de aparcería que vinculaban a terratenientes y colonos inmigrantes, y que debieron pagar para utilizar una porción de tierra. Los contratos de arriendo, por ello, eran de corto plazo (Palacios, 2002), lo que generaba inestabilidad y condiciones desfavorables para los aparceros. Recién en la década de 1920 comenzaría un proceso de adquisición de lotes mediante préstamos hipotecarios que fue convirtiendo a los chacareros en propietarios y dio lugar a las estancias mixtas; incluso, en algunos lugares, el proceso se prolongó por años⁸. De tal modo, el contexto social que se representa sintéticamente en el relato refiere a prácticas sociales que, aun cuando no fueron exclusivas de Argentina, tuvieron una importancia notable en dicho país.

⁸ Consultar Carla Gras & Karina Bidaseca (dirs.) (2010). *El mundo chacarero en tiempos de cambio*. Universidad Nacional del Litoral.

Al utilizar aparentemente un mismo tipo de narrador para el relato marco y el enmarcado, se pone en evidencia la ficcionalidad del narrador, pues, aunque no participa de las acciones (extradiegético), está focalizado en los diferentes actantes y refiere lo que los personajes experimentan e identificándose con ellos a pesar de narrar en tercera persona (“desde la sangre galopando en sus oídos le llegaban las palabras de la mujer” [Cortázar, 1976, p. 8]). De aquí que las transiciones de focalización impliquen un cambio efectivo en la instancia narrativa y una modalidad que evidencia al narrador como participante de lo narrado⁹.

El eje sémico presente en el título del relato: el borrado de límites espaciales de los parques (espacios delimitados) a los que se atribuye continuidad (no delimitación) se hace manifiesto también en el nivel de las isotopías y en el lexemático-sintagmático, situación que introduce una figura compleja y que se manifiesta también en los roles actanciales y otros ejes sémicos. Kayser (1970), por su parte, observa que los dos universos ficcionales se definen y se separan por un marco ficcional y otro metaficcional que puede interconectarse; no obstante, en este cuento ambos terminan transformándose en un mismo universo mediante la continuidad de uno en otro. Este juego “deja al desnudo el procedimiento, devela el carácter imaginario, rasga el contrato [...] que consiste en negar el carácter ficcional de la literatura y del narrador” (Genette, 2004, pp. 26-27). Se plantea, de esta manera, una estructura de oposiciones entre ficción vs metaficción que sirve para cuestionar las relaciones entre ficción vs realidad.

En el relato se alteran así dos órdenes previos: uno social (relaciones de subordinación) y otro narrativo-ficcional, ya que se establece un juego metarreferencial literario destacado por la presencia de un relato marco y otro enmarcado para luego borrar los límites que los separan y alterar las reglas que regulan las convenciones narrativas.

En las primeras secuencias se expresa la oposición patrón (hacendado) vs mayordomo (aparceros); lectura vs actividades económicas. Posteriormente, se planteará la dicotomía entre «el otro» vs los amantes. Finalmente, se redefinen los roles actanciales, pues el opositor es el hombre de negocios, patrón y hacendado que lee, opuesto al sujeto dual, subordinado y trasgresor (héroes de la novela). Los auxiliares de los héroes son un

⁹ Las basculaciones o variaciones en las características de la instancia narrativa, de una frase a otra, han sido observadas por diversos estudiosos. Un caso notable lo ofrece Todorov en sus estudios sobre poética, quien más que hablar de un tipo de narrador, estudia los rasgos de las enunciaciones de la voz o voces narrativas manifiestas en el texto.

mayordomo, antes opuesto al hacendado, junto a los perros guardianes, que deben alertar y no lo hacen. Es decir, los subordinados al oponente se presentan como auxiliares de los héroes, lo que significa una transformación del sujeto colectivo subordinado.

Los elementos isotópicos y lexemáticos introducen un sistema sémico de lo visual en que se oponen lo visible *vs* lo no visible, lo manifiesto *vs* lo implícito. En ese orden, el empleo de la metalepsis se suma a esta oposición y al sistema sémico de lo literario, donde redefinen las relaciones ficción *vs* metaficción (medio de representación del binomio realidad *vs* ficción).

Greimas (1971) partió de las funciones de Propp, por lo que debemos considerar que, en “Continuidad de los parques”, el viaje es parte de la situación inicial del personaje que, mientras no atiende sus negocios, lee una novela; actividad que es el objeto de su deseo, y que sus labores económicas impiden. La función que deja al personaje vulnerable es la continuación de su lectura, momento que se describe como alejamiento de su entorno. La situación inicial involucra una prohibición implícita, pues mientras el hombre se aísla leyendo, suceden acontecimientos que definirán su destino y alterarán el orden del que forma parte, como figura subordinante de otros.

La diada de funciones, que considera Greimas (1971) como el interrogatorio o investigación y la obtención de información, cumple el propósito de hacer llegar al oponente los datos para evitar que el héroe cumpla su propósito. Es a través de la lectura de la novela que el lector-hacendado se enterará de las relaciones que sostienen los amantes y de sus planes.

El lector-hacendado busca cumplir con el mandato que se ha impuesto a sí mismo: concluir su lectura abstrayéndose de su entorno y lejos de buscar las claves inscritas en ella referentes a su propio contexto e historia. Este acontecimiento, desde luego, destaca la importancia que la lectura desempeña en el cuento.

Los amantes son explícitamente identificados como héroes; asimismo, ambos han planeado una solución para eliminar una imposición no deseada y son puestos a prueba mediante la decisión de llevar a efecto su plan; de ahí que reciban apoyo de quienes desempeñan el papel de adyuvantes, así como el hecho de que el amante encuentre al hacendado en su sillón de terciopelo verde.

“Continuidad de los parques” es uno de los relatos de Cortázar más estudiados y es importante señalar que hay autores que han reconocido la presencia de la intertextualidad con respecto a *Lady Chatterley’s Lover* (Lagmanovich, 1988/1989; Noguerol, 1995; Silva, 1997), y otros que la han cuestionado (Ceballos, 2016) argumentando la diferencia entre el esposo parapléjico de la novela y el lector del cuento. Pese a esto, y tomando en cuenta los elementos señalados, resulta difícil negar la presencia de ese subtexto literario modificado parcialmente en el cuento.

También se ha considerado al texto como una inversión del relato policíaco (Zavala, 2007, Solano, 2015), tipo narrativo que corresponde de modo específico a la narración de enigma o de una investigación (generalmente sobre un crimen). Desde esta perspectiva, el lector-hacendado se presentaría como un ineficaz investigador incapaz de descifrar los indicios que le ofrece su lectura.

Al respecto, tendríamos que precisar que el relato policíaco inicia planteando una incógnita y el investigador debe ir reconstruyendo los hechos, a partir de informaciones dosificadas que van apareciendo al seguir pistas, (indagar, interrogar, buscar datos, etc.); además, habrá engaños y tramas derivadas que plantean varias posibilidades, aunque la historia solo concluirá con el descubrimiento del enigma inicial. Ejemplos de este modelo los encontramos en las narraciones protagonizadas por investigadores (Auguste Dupin, Sherlock Holmes, Hercule Poirot, Pepe Carvalho, Héctor Belascoáran Shayne, etc.).

Sin embargo, hay otro tipo de relato, llamado relato negro o historia de un transgresor en el que se plantean las circunstancias que llevan progresivamente a un personaje a cometer una falta (o delito), frecuentemente ofreciendo las causales de su conducta. Se realiza la infracción y la historia presenta o sugiere las consecuencias. Este tipo de narraciones se prestan tanto a promover la empatía hacia el transgresor y justificar su conducta, como a presentar el proceso de degradación moral de un individuo, es decir, reafirma o critica las normas sociales que condenan al transgresor. Ejemplos de este tipo hay muchos (*Medea*, *Macbeth*, *Crimen y castigo*, “El corazón delator”, *A sangre fría*, *El túnel*, entre otros).

Es en este segundo esquema narrativo donde encaja el cuento de Cortázar, pues no plantea un enigma por descifrar al personaje de la finca. La trama de la novela que él lee tampoco traza un enigma; antes bien, ofrece datos sobre las circunstancias y motivaciones de la pareja que se propone eliminar a un otro. El fracaso del lector-hacendado no radica

en no saber descifrar indicios ofrecidos en la trama que lee, explícita en lo que se refiere, y que puede ser interpretada como parte de la historia del personaje (metalépticamente presentada como la de un hombre al que su mujer le es infiel), sino, más bien, en suponer esa narración en la que debería reconocerse —como mera ficción que le procura un placer y de la que está excluido— en tanto no implicado. El lector real aplica la misma convención interpretativa que el personaje-lector ha empleado. El desenlace sorpresivo radica en la puesta en discurso de la alteración radical de dicha convención; en ese sentido, hay una inversión del relato de enigma, pues no se plantea al lector real una incógnita sobre la identidad del criminal o sus motivaciones, así como tampoco sobre el desenlace, que se presenta como predeterminado.

El cuento deriva hacia la toma de conciencia, por parte del lector, sobre la ficcionalidad de ambas tramas y sobre la posibilidad que tiene la escritura de representar y conectarse con lo que concebimos como extratextual. Nos orienta a tomar en cuenta que la literatura no carece de la facultad de incidir, de formas insospechadas o no previstas, en lo que consideramos ajeno a la ficción, sin que esto signifique que vayamos a suponer que literalmente un personaje puede salir del texto y asesinarlos¹⁰. Siguiendo es lógica, el relato conduce eficientemente al lector a cuestionar las relaciones entre ficción y realidad, tal como tradicionalmente se les ha supuesto. De aquí también la importancia que tienen la visibilidad, lo explícito vs lo implícito y la actividad lectora.

El cuento involucra una desvaloración de quien lee casi perversamente y actúa presuponiendo la imposibilidad de que se violenten los límites del orden establecido vigente (social y literario). El hacendado-lector es un opositor pasivo, mientras los actantes subordinados a él son activos y alteran el orden de sujeciones sociales, morales y económicas del contexto representado. Por ello, no resulta de poca importancia el material intertextual que se recupera en el cuento, pues el relato pone en crisis la suposición de que la ficción debe oponerse a lo real, la supuesta incapacidad de lo literario para trascender los límites que se le han fijado y transformar lo extraliterario traspasando los límites convencionales, lo cual obliga al lector a modificar los hábitos interpretativos que aplica cotidianamente en su lectura.

¹⁰ Como llegó a señalar Solano (2015).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BERISTAÍN, H. (1993). Enclaves, encastres, traslapes, espejos, dilataciones (la seducción de los abismos), *Acta Poética*, 14(1/2), 235-277.
- BOTTON, F. (1983). “Continuidad de los parques” o los vasos comunicantes. En *Los juegos fantásticos* (pp. 144-145). UNAM.
- CORTÁZAR, J. (1976). Continuidad de los parques. En *Los relatos 2* (pp. 7-8). Alianza Editorial.
- DÍAZ DE CASTRO, F. J. (1974). Análisis estructural del relato “Continuidad de los parques”, de Julio Cortázar, *Mayurqa*, (12), 21-54.
- FILINICH, M. I. (1996). “Continuidad de los parques”. Lo continuo y lo discontinuo. *Hispanamérica*, (73), 113-119.
- GENETTE, G. (2004). *Metalepsis de la figura a la ficción*. Fondo de Cultura Económica.
- GRAS, C. & BIDA SECA K. (dirs.) (2010). *El mundo chacarero en tiempos de cambio*. Universidad Nacional del Litoral.
- GREIMAS, A. J. (1971). *Semántica estructural*. Gredos.
- GREIMAS, A. J. (1973). *En torno al sentido. Ensayos de semiótica* (Tomo I). Fragua.
- GREIMAS, A. J. (1989). *Del sentido. Ensayos de semiótica* (Tomo II). Gredos.
- GREIMAS, A. J. (1990). *De la imperfección*. Fondo de Cultura Económica & Universidad Autónoma de Puebla.
- KAYSER, W. (1970). *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Gredos.
- LAGMANOVICH, D. (1988/1989). Estrategias del cuento breve en Cortázar: un paseo por “Continuidad de los parques”. *Explicación de Textos Literarios*, (1/2), 177-185.
- LAWRENCE, D. H. (2005). *Lady Chatterley’s Lover*. Collector’s Library.
- MC HALE, B. (1987). *Postmodern Fiction*. Routledge.
- NOGUEROL, F. (1995). Ficciones metafísicas en el relato hispanoamericano contemporáneo. En J. Valles, J. Hera y M^a. I. Navas (eds.), *Actas del V Simposio de la Asociación Andaluza de Semiótica* (pp. 149-157). Universidad de Almería.
- PUIG, L. (2008). Del pathos clásico al efecto patémico en el análisis del discurso. *Acta Poética*, 29(2), 393-413.
- RISCO, A. (1987). *Literatura fantástica de lengua española. Teorías y aplicaciones*. Taurus.

- SILVA CÁCERES, R. (1997). *El árbol de las figuras. Estudio de motivos fantásticos en la obra de Julio Cortázar*. LOM Ediciones.
- SOLANO RIVERA, S. E. (2015). “Continuidad de los parques”: una poética de la lectura. *Revista Káñina*, 39(1), 53-64.
- TYLER, J. (1986). Moëbius Strip and Other Designs Whiting the Verbal Art of Julio Cortázar. *Chispa*, (85), 361-387.
- ZAVALA, L. (2007). *Ironías de la ficción y la metaficción en cine y literatura*. UACM.

**EL ARTE POÉTICA DE JOSÉ SANTOS CHOCANO EN LOS POEMAS “EL
NUEVO DODECASÍLABO”, “TROQUEL” Y “ÁNFORA”**

**THE POETIC ART OF JOSÉ SANTOS CHOCANO IN THE POEMS “EL
NUEVO DODECASÍLABO”, “TROQUEL” AND “ÁNFORA”**

Anfer Enrique Salomón Toledo Navarro
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
anfer.toledo@unmsm.edu.pe
<https://orcid.org/0000-0002-9216-594X>

Alejandra Guillermo Valdez
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
alejandra.guillermo@unmsm.edu.pe
<https://orcid.org/0000-0001-9838-330X>
DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.128>

Fecha de recepción: 20.07.22 | Fecha de aceptación: 02.08.22

RESUMEN

En el presente trabajo se establece como finalidad investigar el arte poética de José Santos Chocano y determinar tanto la importancia estructural como funcional que posee esta en los poemas “El nuevo dodecasílabo”, “Troquel” y “Ánfora”. Para ello, el artículo se divide en cuatro apartados, los cuales se componen de un balance crítico de los estudios sobre la obra de José Santos Chocano, el desarrollo del marco teórico referente al arte poética, se prosigue con el análisis de los poemas utilizando el modelo hermenéutico de Carlos García-Bedoya y, finalmente, se exponen los resultados y conclusiones del estudio donde se establece un acercamiento al ideario estético del vate peruano.

PALABRAS CLAVE: Arte poética, Modernismo, poesía peruana, hermenéutica, José Santos Chocano.

ABSTRACT

The purpose of this work is to investigate the poetic art of José Santos Chocano and determine both its structural and functional importance in the poems “El nuevo dodecasílabo”, “Troquel” and “Ánfora”. For this, the article is divided into four sections, which are made up of a critical balance of the studies on the work of José Santos Chocano, the development of the theoretical framework referring to poetic art, the analysis of the poems is continued using the Carlos García-Bedoya’s hermeneutical model and finally, the results and conclusions of the study are presented where an approach to the aesthetic ideology of the Peruvian poet is established.

KEYWORDS: Poetic art, Modernism, Peruvian poetry, Hermeneutics, José Santos Chocano.

La producción poética de José Santos Chocano (1875-1934) se desarrolla en el proceso de afianzamiento y apogeo del Modernismo, donde irrumpe en este movimiento con una voz distintiva no solo al introducir una visión genuina en relación con su mirada americanista a diferencia de sus congéneres que se encontraban mucho más influenciados por el simbolismo francés, sino también por mostrar en sus versos una preocupación estética reflejada en la búsqueda innovadora de aspectos formales y temáticos que fue aumentando y expandiéndose progresivamente en la poesía de ese entonces.

De esta manera, si bien este trabajo no indaga propiamente sobre la identificación de dichas innovaciones poéticas, sí se detiene sobre tres poemas en específico: “El nuevo dodecasílabo”, “Troquel” y “Ánfora” a fin de determinar los objetivos sobre los cuales se articula el respectivo estudio: en primer lugar, se propone identificar el arte poética de Chocano a través de los poemas mencionados anteriormente; en segundo lugar, se busca demostrar la forma en cómo se manifiesta el arte poética mediante el análisis de los mismos; y en tercer lugar, se apunta a establecer una sistematización de los mismos bajo la clasificación de Popovic (1993).

De ahí que la hipótesis que se presenta en este trabajo sostiene que es posible encontrar en los poemas indicios o marcas, tanto explícitas como implícitas, del arte poética de José Santos Chocano que pueden organizarse alrededor de finalidades o «intenciones» planteadas en relación con la clasificación propuesta. Para ello, se ha dividido al artículo en 4 apartados. El primero de ellos corresponde al balance crítico; en el segundo apartado, se desarrolla lo que respecta al concepto de arte poética; en el tercero, se procede a analizar los poemas seleccionados; y finalmente, en el cuarto apartado, se mencionan las consideraciones finales que brindan una síntesis y complementan las ideas desarrolladas en esta investigación.

CHOCANO Y LA CRÍTICA LITERARIA

Antes de proceder con el desarrollo de los fundamentos teóricos y el análisis de los poemas mencionados, es necesario realizar un estado de la cuestión sobre los tratados críticos alrededor de nuestro principal y más importante objeto de estudio: la obra poética de José Santos Chocano. En ese sentido, el propósito es exponer los estudios más destacados sobre su poesía; asimismo, al finalizar esta sección, se formula una valoración de estos estudios a manera de determinar la pertinencia e importancia del actual artículo.

Para llevar a cabo el presente trabajo se ha utilizado una sistematización de la crítica literaria en general planteada por Díaz Caballero, Fernández Cozman, García-Bedoya y Huamán (1990), que permite abordar el desarrollo de los estudios de una manera mucho más panorámica. La periodización mencionada es la siguiente: «Primeras sistematizaciones (1905-1930)», «Tradicionalismo crítico (1930-1955)», «Apertura a nuevas corrientes críticas (1955-1970)», además de «Tendencias básicas de la crítica peruana: 1970-1988».

La primera etapa (1905-1930), inicia con Luis Alberto Sánchez (1981), quien sostiene que la poesía de Chocano está estrechamente ligada al aspecto biográfico. También se encuentra la crítica de Mariátegui (1991), quien describe a Chocano como un poeta del periodo de la colonia por la temática y por la directa influencia peninsular que observa en su poesía; de manera más concreta, haciendo referencia al romanticismo español. De forma excepcional, en esta primera parte cabe rescatar las palabras que Manuel González Prada escribe en un prólogo a una edición de *Obras Poéticas* de Chocano de 1902, donde se observa una reflexión dirigida hacia los aspectos constructivos y formales de su poesía (Pollarolo & Chueca, 2019).

En la segunda etapa (1930-1955), se tienen los estudios de Alberto Tauro (1969), quien plantea también que la obra de José Santos Chocano es una expresión de los sucesos de su vida, de su ánimo y experiencias, y sitúa a su poesía como una de tipo autobiográfica. Por su parte, Porras Barrenechea (1969) vincula la poesía del vate peruano con el proceso histórico del Perú y, desde ese enfoque, observa en su poesía el pasado indígena, la colonia, el virreinato y la modernidad escenificada en las ciudades. Sin embargo, a partir de los estudios de *Alma América* (1906), se observan los primeros trabajos más especializados abocados a cuestiones formales de la obra, donde se subrayan los estudios de Augusto Tamayo Vargas (1947), quien parte de la distinción entre sujeto lírico y autor que anteriormente no se marcaba; por tanto, aspectos como el lenguaje, el manejo de los versos y la presencia del Modernismo en su obra comienzan a cobrar mayor relevancia, a pesar de que los estudios de carácter sociohistórico siguen siendo preponderantes.

En la tercera etapa (1955-1970), se destacan los aportes de Alberto Escobar (1965), quien estudia la obra de Chocano y discute la periodización o ubicación del autor, respecto a las corrientes literarias, de acuerdo con los valores estéticos de su obra (p. 68).

Asimismo, Parra del Riego (1943) menciona que el poeta peruano “creó el verso de diez y siete sílabas, en el cual se marcan las divisiones hemistíquicas de un heptasílabo, un pentasílabo y un nuevo pentasílabo llano al final” (p. 66); Tamayo (1993) amplía este estudio e incluye el uso del dodecasílabo y el heptadecasílabo en Chocano; y Sánchez (1975) se detiene a estudiar los acentos rítmicos presentes en el poemario *Alma América*. No obstante, la falta de profundidad de dicho análisis no permite llegar a conclusiones y hallazgos mucho más relevantes. Los trabajos que en esta parte abundan comienzan a identificar las innovaciones formales de los poemas de José Santos Chocano; sin embargo, estas investigaciones se subordinan a un elemento central de discusión, a saber: la problemática adhesión de la obra del autor en una corriente literaria.

En la cuarta etapa (1970-1988), se enfoca en los estudios andinos desde la perspectiva histórica representados por Antonio Cornejo Polar (1980) y dividido en dos ejes: los temas americanos y la exaltación del sujeto lírico. Paralelamente, con un enfoque más estructuralista, se resaltan los trabajos de Julio Ortega (1993), quien plantea la presencia de un locutor que asume el protagonismo y aborda lo referido al paisaje americano a manera de tópico poético. Además, destaca los elementos parnasianos de su poesía junto a la diversidad rítmica y prosódica de la que está dotada; sumado a ello, resalta el uso de figuras plásticas y sonoras que influyen directamente en la recepción oral de los poemas.

Un último apartado que se propondría a las cuatro etapas mencionadas corresponde a estudios como los de Camilo Fernández (2000), quien argumenta la categoría de «obra cerrada» u obra de poética cerrada para referirse a la recepción de la poesía de Chocano por parte del lector; a su vez, el estudio comparativo de Alexis Iparraguirre (2010) sobre el “Blasón” de Rubén Darío y Chocano, donde se encuentran algunos apuntes referentes al arte poética del autor; y, por último, el acercamiento más completo y panorámico hasta el momento de la poesía de Chocano que presenta Álex Flores (2019) en su tesis sobre *Alma América*.

A manera de recapitulación, como se ha podido observar, la crítica respecto de la obra de José Santos Chocano es bastante diversa; no obstante, la relación usual que se realiza entre biografía y el debate de la periodización de la obra del autor, es mucho más abundante que los estudios propiamente poéticos que indaguen sobre la identificación de un sujeto lírico con un programa o ideario estético. Al respecto, se pueden resaltar las

propuestas de Ortega (1993) e Iparraguirre (2010) en las que se presentan algunos apuntes sobre la poética del autor que resultan bastante considerables en lo que concierne al tema de investigación en el presente trabajo. En este marco, se considera pertinente y de suma relevancia el análisis de los que se han visto conveniente denominar «metapoemas», y así habilitar nuevas perspectivas de visibilización de su obra desde estas composiciones que no han sido recogidas anteriormente por la crítica.

SOBRE EL ARTE POÉTICA

Para empezar con el asunto que interesa a este estudio, es importante advertir que cuando se refiere a la palabra «arte poética», denominada también generalmente «poética» dentro de la literatura o los estudios literarios contemporáneos, tanto teóricos como críticos, usualmente se toma en cuenta un espectro muy amplio de definiciones que se han ido multiplicando progresivamente con el paso del tiempo. Así, al no precisarse dicho concepto termina por ser, en ocasiones, confuso y, por tanto, poco pertinente al momento de desarrollar un estudio como el que se plantea a realizar con respecto a la poesía de José Santos Chocano.

Todorov define esta acepción como: “la elección hecha por un autor entre todas las posibilidades (en el orden de la temática, la composición, del estilo, etc.) literarias” (Ducrot & Todorov, 1974, p. 98); en ese marco, es pertinente complementar la sucinta pero aclaradora definición del autor ruso con los aportes de Casas (2000), quien señala que este mecanismo permite al autor exponer sus «postulaciones estéticas», de manera más o menos explícitas donde, a su vez, también se construye un *ethos*, es decir, una actitud en relación a su manera de crear; de igual forma, es conveniente añadir a lo mencionado anteriormente que aquellas postulaciones no son cerradas o estáticas, también pueden modificarse de manera sincrónica y diacrónica, y encontrándose en constante construcción y dinamismo (Lucifora, 2015). Por tal motivo, también es ilustrativa la selección de poemas realizada para este trabajo, ya que abarcan distintos poemarios de Chocano en los que se puede observar no necesariamente un arte poética uniforme; en su lugar se tiene una propuesta conformada por distintas aristas que se complementan entre sí.

De este modo, no se pretende fijar la obra del vate peruano en una corriente o en un marco histórico específico, sino indagar en la reflexión —diríase «metaliteraria»— realizada en el mismo discurso poético. Según Peltzer (1994), se trata de «metapoesía»,

a la cual define como una composición que enuncia el programa estético que instruye y se va realizando a sí mismo a medida que avanza el poema; poesía, en efecto, que muestra el proceso y las interrogantes propias del actor creador. Por ello, al convertirse estos poemas en palabra «desnuda», son eficaces para identificar las prácticas de cada autor donde exhiben de manera manifiesta los principios que las rigen (Sánchez-Torre, 1993). Por consiguiente, es importante destacar dicho trasfondo que se presenta como un proceso complejo en el que se exponen los distintos elementos, ideas y estructuras relacionadas al quehacer poético.

Para finalizar este apartado y proseguir con el análisis de los poemas, es pertinente sumar los aportes de Popovic (1993), quien, en su artículo titulado “Les deux «arts poétique» de Paul Verlaine”, esboza una clasificación de las artes poéticas que pueden resultar un punto de partida importante para ubicar los textos de Chocano en torno a estos ejes; ejercicio ya realizado, además, sobre el poema “Blasón” (Iparraguirre, 2010). Siguiendo con ello, Popovic menciona al respecto:

Cependant que les formes sont extrêmement diverses, six types de visées principales peuvent néanmoins être circonscrits et attribués à cette théorie d'extraits: 1. des visées *descriptives* en acte lorsque les textes disent comment et de quoi est faite la poésie ; 2. des visées *didactiques* à l'œuvre quand l'auteur se fait pédagogue et veut apprendre comment faire de la (bonne) poésie dans un texte qui pourrait avoir pour titre: «le poème, *do it yourself*»; 3. des visées *cooptatives/exclusives* perceptibles lorsqu'il s'agit d'affirmer qu'il faut faire ceci à l'exclusion de cela ou préférer ceux-ci à ceux-là dans les écrivains du voisinage; 4. des visées *législatives, normatives et prescriptives* de mise lorsque sont énumérés les règles, critères et lois du goût, du talent, de l'efficacité, du désir et de l'art vivant, de la révolution poétique (etc.: le paradigme est touffu); 5. des visées théoriques ostensibles lorsque les textes cherchent à livrer un modèle de décodage, de consommation et de lecture du poétique; 6. des visées *rétroactives et/ou prospectives* opérantes lorsque les textes effectuent une saisie de l'histoire de la poésie et/ou conjecturent son avenir. Ces six visées composent la matrice pragmatique du genre de l'«art poétique», la batterie de ses potentialités performatives, pour peu que ce genre et sa tradition existent (pp. 105-106)¹.

¹ “A pesar de que las modalidades son extremadamente diversas, seis tipos de intenciones pueden, no obstante, ser circunscritas y atribuidas a esta teoría de extractos: 1. las intenciones descriptivas, cuando los textos dicen cómo y de qué está hecha la poesía; 2. las intenciones didácticas con respecto a la obra, cuando el autor se convierte en maestro y quiere enseñar cómo hacer (buena) poesía de un texto que puede tener por título «el poema, hazlo tú mismo»; 3. las intenciones cooptativas/exclusivas, perceptibles cuando estas afirman que tienen que hacer esto con exclusión de aquello o preferir aquello entre los demás escritores próximos; 4. las intenciones legislativas, normativas y prescriptivas, fijadas cuando son enumeradas las reglas, criterios y leyes del gusto, el talento, la eficacia, el deseo y el arte vivo, la revolución poética (etc.: el paradigma es amplio); 5. las intenciones teóricas, ostensibles cuando los textos buscan entregar un modelo de decodificación, de consumo y de lectura poética; 6. las intenciones retroactivas y/o prospectivas, operativas cuando los textos capturan la historia de la poesía y/o conjeturan su porvenir. Estas seis intenciones componen la matriz pragmática del género del «arte poética», de la variedad de sus potenciales performativos, siempre que este género y esa tradición existan.” (Traducción de Samantha Cisneros).

Sobre lo citado, es importante enfatizar el carácter abierto (léase variable y dinámico) de dicha clasificación, además de resaltar el hecho de que esas seis intenciones que se plantean tienen un carácter eminentemente pragmático, es decir, manifiestan el *finis operis* del autor: la finalidad objetiva del poema al ser concebido, más allá del *finis operantis*: el resultado o efecto que pueda causar en su receptor (ya sea crítico, lector u oyente). Bajo este marco, es oportuno proseguir con la parte central de este estudio.

ANÁLISIS Y CLASIFICACIÓN

Llegados a este punto, se explica la metodología planteada para el respectivo análisis de “El nuevo dodecasílabo”, “Troquel” y “Ánfora”, así como se detallan los criterios de selección de los poemas escogidos. Sobre lo primero, la presente herramienta hermenéutica de corte pluralista propuesta por García-Bedoya (2019) permite, a partir de la división en tres partes o estratos del análisis inmanentista, una aproximación sistemática a cada uno de los poemas en cuestión.

Esta división tripartita se corresponde con los aportes de la lingüística y la retórica, motivo por el que aborda en el texto —en este caso, poemas— aspectos referentes al plano del contenido y de la expresión, que se han dividido en tres estratos a la vez emparentados con las relaciones canónicas de la retórica: el estrato superficial (*elocutio*) que está relacionado con los recursos verbales utilizados en el poema; el estrato intermedio (*dispositio*) en concordancia con la distribución de los materiales textuales y, en tercer lugar, el estrato profundo (*inventio*) que podría entenderse como una semántica textual (García-Bedoya, 2019). Luego de ello, tras obtener los resultados propios del acercamiento formal a los poemas, se realiza el ejercicio interpretativo o de comprensión, que en este estudio se ha determinado en relación con la identificación del arte poética de Chocano. Asimismo, se utilizan los postulados teóricos de Balbín (1975), que permiten brindar mayor solidez al análisis formal y los estudios de Navarro Tomás (1972) para identificar los distintos dispositivos poéticos.

Por otro lado, en lo que concierne al criterio de selección, en este artículo se han utilizado tres poemas que aparecen en una antología realizada por la editorial Jackson (1961), donde más de un centenar acompañan dicha edición y se encuentran agrupados sobre ejes temáticos y en los cuales se ha indagado en el de «Arte poético»; dicho apartado ha hecho que se repare en la importancia de tomar en cuenta dichas composiciones por la reflexión que se establece sobre el acto creativo y también por la limitada bibliografía

disponible al respecto. Así, se buscó, en principio, poemas con una temática distinta y, sobre todo, que pertenezcan a diferentes publicaciones para identificar acaso una evolución o un proceso diacrónico que desarrolle con mayor puntualidad uno u otro tema.

ANÁLISIS DEL POEMA “EL NUEVO DODECASÍLABO”

Este poema forma parte de una de las primeras obras de José Santos Chocano: *Selva virgen* (1896), donde se advierten claras preocupaciones por el carácter formal de las composiciones; en ese sentido, es pertinente dirigirse al texto para continuar con su análisis y rastrear aspectos fundamentales para su debida explicación y comprensión.

EL NUEVO DODECASÍLABO

A Amado Nervo

| | |
|---|----------------------|
| 1 ² Musa, prende nuevos ritmos en las liras, | (óóóó / óóóó / ooóó) |
| nuevas formas, nuevos triunfos, nuevas palmas; | (óóóó / óóóó / óóóó) |
| que <u>en</u> las formas ya gastadas sólo <u>inspiras</u> | (ooóó / óóóó / óóóó) |
| viejas cosas, viejos temas, viejas almas. | (óóóó / óóóó / ooóó) |
| 5 <u>No</u> en el carro de dos ruedas que gemían | (óóóó / ooóó / ooóó) |
| bajo <u>el</u> peso del augusto Juan de Mena: | (ooóó / ooóó / óóóó) |
| hemistiquios de seis radios, que corrían | (ooóó / ooóó / ooóó) |
| doblemente triunfadores en la arena. | (óóóó / ooóó / ooóó) |
| 9 No en la forma con que cruza claroscuros | (óóóó / ooóó / óóóó) |
| la barquilla de sus locos pensamientos, | (ooóó / ooóó / ooóó) |
| que va en busca de los puertos más seguros, | (ooóó / ooóó / óóóó) |
| al azote despiadado de los vientos... | (ooóó / ooóó / ooóó) |
| 13 Musa, canta tus canciones en la nueva | (óóóó / ooóó / ooóó) |
| triple forma de los nuevos cuatro radios: | (óóóó / ooóó / ooóó) |
| carro de oro que a la musa rauda lleva | (óóóó / ooóó / óóóó) |
| al escape por los líricos estadios. | (ooóó / ooóó / ooóó) |

² Los números que aparecen a inicios de ciertas líneas del poema “El nuevo dodecasílabo” indican el número del verso al que corresponde.

| | |
|--|--|
| 17 ¡Son tres golpes remachando la cadena, son tres saltos que coronan tres alturas: se dirían tres corceles que en la arena estamparon cuatro firmes herraduras! | (ÓÓÓÓ / ÓÓÓÓ / ÓÓÓÓ) (ÓÓÓÓ / ÓÓÓÓ / ÓÓÓÓ) (ÓÓÓÓ / ÓÓÓÓ / ÓÓÓÓ) (ÓÓÓÓ / ÓÓÓÓ / ÓÓÓÓ) |
| 21 Triple lengua dragoniana, que vibrante lame el cuerpo de la musa que se crispa: triple corte sobre el dorso de un diamante, sobre el cáliz de una rosa triple avispa... | (ÓÓÓÓ / ÓÓÓÓ / ÓÓÓÓ) (ÓÓÓÓ / ÓÓÓÓ / ÓÓÓÓ) (ÓÓÓÓ / ÓÓÓÓ / ÓÓÓÓ) (ÓÓÓÓ / ÓÓÓÓ / ÓÓÓÓ) |
| 25 Es la sístole y la diástole en el verso, vaivén loco de las olas en la lira, trino alegre que gorjea limpio y terso, aspa triple que en los aires rauda gira... | (ÓÓÓÓ / ÓÓÓÓ / ÓÓÓÓ) (ÓÓÓÓ / ÓÓÓÓ / ÓÓÓÓ) (ÓÓÓÓ / ÓÓÓÓ / ÓÓÓÓ) (ÓÓÓÓ / ÓÓÓÓ / ÓÓÓÓ) |
| 29 Finge trípode en que roja llamarada arde, y rasga las penumbras más remotas: es conjuro de sibila que inspirada da tres veces en tres tonos cuatro notas... | (ÓÓÓÓ / ÓÓÓÓ / ÓÓÓÓ) (ÓÓÓÓ / ÓÓÓÓ / ÓÓÓÓ) (ÓÓÓÓ / ÓÓÓÓ / ÓÓÓÓ) (ÓÓÓÓ / ÓÓÓÓ / ÓÓÓÓ) |
| 33 ¡Musa canta, que así puedes en un día, ya que tiran de este carro tres corceles, conquistarte tres imperios de armonía y ceñirte tres coronas de laureles!... (Chocano, 1945, pp. 116-117). | (ÓÓÓÓ / ÓÓÓÓ / ÓÓÓÓ) (ÓÓÓÓ / ÓÓÓÓ / ÓÓÓÓ) (ÓÓÓÓ / ÓÓÓÓ / ÓÓÓÓ) (ÓÓÓÓ / ÓÓÓÓ / ÓÓÓÓ) |

Partiendo del modelo hermenéutico de García-Bedoya (2019), se prosigue con el análisis del estrato superficial del poema donde se abordan los aspectos referentes al plano expresivo: versificación, ornato y figuras retóricas, y estilo. De esta manera, es posible definir que el poema está conformado por nueve estrofas de cuartetos dodecasílabos en los que la totalidad de los tiempos marcados se encuentran de forma necesaria en tercera, séptima y onceava sílaba, lo cual constituye un ritmo pedal peón tercero de base. A partir de esto, los demás golpes acentuales se alternan en las restantes sílabas impares con especial relevancia en la primera sílaba y excepcionalmente en la segunda y sexta. Así,

pues, dos acentos en sílabas pares correspondientes a las palabras «vai-vén lo-co» (en segunda) y en «a-sí pue-des» (en sexta) correspondientes a los versos 26 y 33, se consideran pararrítmicos. La rima en cada cuarteto es consonante y encadenada, y no implica mayor complejidad. En cuanto al tono, este se marca por dos pausas breves que dividen cada verso en tres hemistiquios de cuatro sílabas cada uno; se trata del recurso formal más relevante en la construcción de la estrofa como se verá más adelante.

El poeta pone en evidencia un juego de tono rítmico que marca claramente la propuesta concepción del poema. Esta división tiene constancia en la mayoría de los versos, con excepción del 25 (“Es la sísto / le y la diásto / le en el verso,” y del 29 (“Finge trí / pode en que / roja llamarada”). Ambos inicios de estrofa en los que la pausa rompe la sintaxis al fragmentar palabras; por ende, se forman momentos de expectativa frustrada y dinamizan el poema. Por las características revisadas y en base del manual de *Métrica española* (1972) de Tomás Navarro, se identifica que el dispositivo poético usado por Chocano es el dodecasílabo ternario. Recobra su uso en el Modernismo y proviene de la forma trocaica del neoclásico (Navarro, 1972); a su vez, las figuras retóricas más resaltantes son el empleo de la metáfora y la creación de imágenes visuales poderosas que aluden a la significación de lo triple, temática constante en el poema.

El estrato medio está comprendido, en primer lugar, por las estructuras narrativas, aunque en este caso ausentes, debido a que el poema se limita a la descripción del proyecto accionario presentado por el locutor a la Musa. En segundo lugar, las estructuras discursivas se refieren a la pragmática lírica en el “Nuevo dodecasílabo”, donde el sujeto lírico se dirige a la Musa —patente en el poema como alocutario figural— invitándole a conducir el carro de la nueva forma, es decir, el dodecasílabo ternario; asimismo, da indicaciones sobre lo que debe o no hacer la conductora, lo cual conlleva a afirmar que el poema se ubica en la modalidad de apóstrofe lírico (García-Bedoya, 2019).

A continuación, en el desarrollo del análisis del estrato profundo, se abordan los tres temas principales que originan la división del poema en tres secciones. En primer lugar, la comparación y superación de la tradición es el tema que marca la pauta del poema en la segunda y en la tercera estrofas; así en los versos 5 y 6 (“No en el carro de dos ruedas que gemían / bajo el peso del augusto Juan de Mena”), es posible evidenciar el desarrollo temático. De esta forma, es pertinente acudir a un análisis pretextual en el caso de “El nuevo dodecasílabo” tomando en cuenta que Chocano dedica el poema a un joven Amado

Nervo y se refiere a Juan de Mena en el propio texto. En este sentido, vale afirmar que Chocano conoce la tradición poética española de la que forma parte y es capaz de aludir y comparar su arte nuevo y triunfante a la forma desgastada del verso dodecasílabo que perfeccionó Juan de Mena en el siglo XV al componer un verso de arte mayor con dos hemistiquios hexasílabos (Navarro, 1972). Esto se evidencia en los versos 7 y 8: “hemistiquios de seis radios, que corrían / doblemente triunfadores en la arena”; la metáfora presentada compara los seis radios (o ejes) del coche con el número de sílabas métricas por hemistiquio. La dedicatoria a Amado Nervo, por su parte, puede relacionarse intertextualmente con su poema “El metro de doce” (1905), del cual sería pretexto temático el de Chocano (1898); sin embargo, Nervo se decanta por otra estrofa utilizada en el Modernismo: el dodecasílabo dactílico.

En segundo lugar, existe una conciencia poética que reflexiona sobre la forma del poema en sí. Así, la mención de lo triple en el texto poético se construye con imágenes muy poderosas y con la vasta descripción metafórica presente en las estrofas de la quinta a la octava, tal como atestigua el verso 24 (“sobre el cáliz de una rosa triple avispa”) con el fin de dar a entender temáticamente la construcción formal perseguida por el dispositivo poético. Esta reflexión se evidencia a lo largo del poema; por ejemplo, en el verso 32 (“da tres veces en tres tonos cuatro notas”), donde se entiende a las cuatro notas como sílabas dentro de los tres tonos que son los hemistiquios constitutivos de los versos de la estrofa. De esta manera, la alegoría que construye el poeta en relación con la figura de Musa, guía y conductora del carro tirado por tres caballos, encuentra referencias tanto en la descripción del diseño del carro como en el accionar y en la fisonomía de los caballos. Se colige de esto que la reflexión escritural está fuertemente desarrollada y se vincula con la visión de arte poética que busca exponer y visibilizar la reflexión sobre la forma.

Por último, la alegoría termina por construirse con la consumación del triunfo, conquista y lauro triple de la misma, hecho que se expresa en la última estrofa del poema que sigue las ideas formuladas desde la primera. En consecuencia, la alegoría de la “Musa” sería la personificación de la inspiración del poeta o, en otras palabras, su programa o ideario estético. El triunfo de esta representa, asimismo, el objetivo y finalidad de este ideal estético que se expone como parte del arte poético de Chocano en este poema.

En conclusión, en el “El nuevo dodecasílabo”, la reflexión sobre la construcción formal de la estrofa dodecasílabo ternaria en sí misma —la que Chocano busca instaurar como forma renovada en el Modernismo—, sumada a la presentación de un ideario estético reflejado en la figura de la musa en tanto guía conductora de la novedad y a la superación de la tradición poética precedente personificada en la mención a Juan de Mena, constituyen la noción de arte poético en este texto que, finalmente, se erige como un metapoema. Por tanto, la clasificación del arte poética de “El nuevo dodecasílabo”, respecto de las categorías propuestas por Popovic (1993), encajaría con la primera clasificación de intenciones pragmáticas del género del arte poética, esto es, la intención que describe la forma del dispositivo poético del dodecasílabo ternario.

ANÁLISIS DEL POEMA “TROQUEL”

En este apartado se analiza un poema publicado en *Alma América* (1906) y cuya propuesta de arte poética se basa en la primacía y centralidad de la figura del locutor-poeta en la composición que busca fundar un nuevo arte donde opera como re-descubridor y renovador del ideal poético americano. A continuación, se procede con el análisis y la explicación del mismo.

TROQUEL

| | |
|---|-------------------------|
| 1 ³ No beberé en las linfas de la castalia fuente, | (Ó OOÓ OÓO // OOOÓO ÓO) |
| ni cruzaré los bosques floridos de El Parnaso | (OOOÓ OÓO // OÓO OOÓO) |
| ni tras las nueve hermanas dirigiré mi paso: | (OOOÓO ÓO // OOOÓ OÓO) |
| pero al cantar mis himnos, levantaré mi frente. | (OOOÓ OÓO // OOOÓ OÓO) |
| | |
| 5 Mi culto no es el culto de la pasada gente, | (OÓO OOÓO // OOOÓO ÓO) |
| ni me es bastante el vuelo solemne del Pegaso: | (OÓ OÓO ÓO // OÓO OOÓO) |
| los trópicos avivan la flama en que me abraso; | (OÓOO OÓO // OÓO OOÓO) |
| y en mis oídos suena la voz de un Continente. | (OOOÓO ÓO // OÓ OOOÓO) |
| | |
| 9 Yo beberé en las aguas de caudalosos ríos; | (Ó OOÓ OÓO // OOOÓO ÓO) |
| y cruzaré otros bosques lozanos y bravíos; | (OOOÓ OÓO // OÓO OOÓO) |
| yo buscaré a otra Musa que asombre al Universo. | (Ó OOÓ OÓO // OÓO OOÓO) |

³ Los números que aparecen a inicios de ciertas líneas del poema “Troquel” indican el número del verso al que corresponde.

| | |
|--|-------------------------|
| 12 Yo de una rima frágil haré mi carabela; | (Ó OOÓO ÓO // OÓ OOOÓO) |
| me sentaré en la popa, desataré la vela; | (OOOÓ OÓO // OOOÓ OÓO) |
| y zarparé a las Indias, como un Colón del verso. | (OOOÓ OÓO // OOOÓ OÓO) |

(Chocano, 1945, p. 115).

En este poema, también se desarrolla el análisis respectivo en los tres estratos del modelo interpretativo presentado. A nivel superficial, cabe indicar que la composición del poema “Troquel” está basada en el empleo del soneto alejandrino —estrofa de uso destacado en el Modernismo— con tiempos marcados constantes en la cuarta y sexta sílaba métrica de cada isostiquio y eventuales variaciones en primera, segunda y novena sílaba. Por tanto, se consideran que estos son versos alejandrinos con acento estrófico trocaico agrupados en cuartetos del tipo ABBA y en tercetos del tipo CCD EED, combinación en el terceto poco frecuentes a inicios del Modernismo (Navarro, 1972). En cuanto a los recursos retóricos, el más resaltante es el símil en el último verso, ya que la voz lírica se compara con Cristóbal Colón; por otro lado, la ostensible antítesis en “Troquel” se explicará detenidamente en el estrato profundo.

Corresponde al estrato medio la estructura discursiva en la que el sujeto lírico reflexiona sobre las acciones que no realizará con la finalidad de separarse y deslindar de la tradición que lo precede, y presenta su propio ideal de quehacer poético. En consecuencia, el locutor se manifiesta sobre sus ideales y habla de su proyecto poético en primera persona dirigiéndose hacia un alocutario funcional; por tanto, es correcto afirmar que nos encontramos ante la modalidad pragmática llamada efusión lírica (García-Bedoya, 2019).

Para analizar con mayor precisión las ideas de arte poética en “Troquel”, se procede al examen del texto en su estrato profundo. En él, resulta pertinente resaltar la relación del recurso de la antítesis con la temática planteada. Así, en la primera estrofa se hace referencia constante a la tradición poética grecolatina (siempre con oraciones negativas) para deslindar de ella; esto se encuentra en las siguientes palabras: «castalia», «fuente», «Parnaso», «nueve hermanas», «himnos» y «Pegaso». En contraposición, en las oraciones afirmativas en las que se hacen referencias a la territorialidad y a la nueva conquista del territorio americano, se destaca este tópico en las palabras como «Trópicos», «Continente», «carabela», «popa», «vela», «Indias» y «Colón». El uso de mayúsculas se

debe a que su nivel semántico se considera clave en el poema. De este modo, se desarrolla el recurso antitético entre el primer cuarteto y el primer terceto del soneto, lo cual produce una interesante relación de correspondencia temática y paralelística.

Al mismo tiempo y de modo complementario, se desarrollan marcados paralelismos sintácticos en el uso del verbo de acción en tiempo futuro acompañado de complementos en los que se presenta la reacción a la tradición en la primera estrofa y un proyecto poético propio de la voz poética en los tercetos. La excepción al paralelismo es la segunda estrofa, pues el tiempo presente es preponderante, esto es señal de la vigencia y relevancia del ideal de poesía manifestado en el poema. El recurso de la correspondencia se concentra especialmente en la contestación de la isotopía (del segundo cuarteto) en el último terceto de la composición; eso responde a la declaración del ideal de verso plasmado en la segunda estrofa con una propuesta de programa accionario en la formulación en tiempo futuro de la última estrofa.

Conviene observar la importancia semántica de algunos de los términos empleados en el poema. Por ejemplo, el título (“Troquel”) da a entender que el poeta busca establecer un nuevo molde para la tradición de la poesía americana; desde una propuesta a nivel temático de contenido mundonovista que resulta más sugerente que el dispositivo poético utilizado, más bien, de carácter modernista. La designación de su rima como «frágil», al inicio del último terceto, da pie a una idea de poesía como «palabra alada», rima liviana y ligera. La mención a Colón opera en referencia al mundo occidental; y entra en contradicción con el hecho de que el sujeto lírico trate de descubrir un nuevo ideal poético desde América que “asombre al Universo”.

Finalmente, se concluye que el ideal poético de Chocano en “Troquel” se expone a través de dos temáticas planteadas en cada uno de los cuartetos que llegan a su conclusión en los tercetos: i) la presentación de un arte poética específico como «culto» centrado en el tópico mundonovista y ii) la formulación de un programa accionario que se opone a la tradición grecolatina precedente. Sumado a ello, la primacía y centralismo de la figura del locutor-poeta parece acercarse a la operatividad de un genio creador-renovador (rasgo modernista) que busca una concepción de arte poética totalmente nueva desde el «re-descubrimiento» del continente americano, pero desde la ruptura con la tradición grecolatina. Así, se desprende de esta interpretación que la clasificación del arte poético en “Troquel” corresponde a la intención exclusiva de las categorías de pragmática del arte

poética (Popovic, 1993), pues el poema antitético se basa en la exclusión de ciertas acciones y la preferencia de otro ideal propuesto como programa estético americano.

ANÁLISIS DE “ÁNFORA”

Por último, se analiza un poema que forma parte de la sección de textos modernistas del poemario *Fiat Lux!* (1908). De los tres poemas seleccionados, quizás sea este el más logrado en cuestión de forma y estilo retórico; a su vez, se destaca un peculiar rasgo de musicalidad y sonoridad. Leámoslo:

ÁNFORA

| | |
|--|--------------------|
| 1 ⁴ Mi verso es ánfora de poesía, | (OÓOÓOO / OOOÓO) |
| en cuya cóncava sonoridad | (OOOÓOO / OOOÓ[O]) |
| entra una ráfaga de fantasía | (ÓOOÓOO / OOOÓO) |
| y hace una música de tempestad. | (ÓOOÓOO / OOOÓ[O]) |
| | |
| 5 La musa indígena díctame un canto | (OÓOÓOO / ÓOOÓO) |
| de raras métricas y nuevo son; | (OÓOÓOO / OÓOÓ[O]) |
| y el canto épico que así levanto | (OÓOÓOO / OÓOÓO) |
| brotaba de lo íntimo del corazón. | (ÓOOÓOO / OOOÓ[O]) |
| | |
| 9 Las selvas vírgenes tienen rumores | (OÓOÓOO / ÓOOÓO) |
| que en pompas rítmicas llegan a mí; | (OÓOÓOO / ÓOOÓ[O]) |
| y en lo recóndito de mis amores | (OOOÓOO / OOOÓO) |
| rebulle el cántico que siempre oí. | (OÓOÓOO / OÓOÓ[O]) |
| | |
| 13 La voz magnífica de los torrentes, | (OÓOÓOO / OOOÓO) |
| la de los céfiros en la extensión, | (OOOÓOO / OOOÓ[O]) |
| la de los pájaros, la de las fuentes, | (OOOÓOO / OOOÓO) |
| la de los árboles en floración. | (OOOÓOO / OOOÓ[O]) |
| | |
| 17 Tal es el ánfora de poesía, | (ÓOOÓOO / OOOÓO) |
| en cuya cóncava sonoridad | (OOOÓOO / OOOÓ[O]) |

⁴ Los números que aparecen a inicios de ciertas líneas del poema “Ánfora” indican el número del verso al que corresponde.

entra una ráfaga de fantasía
y hace una música de tempestad.
(Chocano, 1945, p. 121).

(ÓÓÓÓÓ / ÓÓÓÓÓ)
(ÓÓÓÓÓ / ÓÓÓÓ[O])

Después de la respectiva escansión métrica, propia del estrato superficial, es posible percibir que el poema se encuentra constituido por un ritmo de cantidad peculiar, pues en todas las estrofas los versos pares son agudos, conformándose así versos endecasílabos. La rima, en todas las estrofas, se califica como consonante y alternada. Por otra parte, un aspecto a observar son las pausas internas en todos los versos que generan cláusulas de seis y cinco sílabas métricas. Esta evidente característica se debe al recurso del paralelismo estructural en las primeras seis sílabas de los versos que son conformados por sustantivos y adjetivos que terminan en palabra esdrújula, lo cual marca un tipo de axis rítmico en la cuarta sílaba a lo largo del poema. El objetivo de esta construcción sintáctica quizás sea destacar la naturaleza fonética de la palabra «ánfora», así como reparar en estos vocablos con fuerte significación al colocarlos en la misma posición dentro del verso.

En tanto a la ubicación de los tiempos marcados del poema o ritmo de intensidad, es probable que este sea el recurso rítmico preponderante del poema. Aunado a otros recursos, esta construcción erige la musicalidad en “Ánfora”. En ese sentido, se tiene como base un metro endecasílabo sáfico con acentos en cuarta, octava y décima sílaba; y mediante variaciones sobre este metro se va dinamizando el ritmo del poema: en los versos 6, 7 y 12, la marca se encuentra, además, en décima sílaba, formando un verso endecasílabo sáfico largo pleno; por otra parte, los versos 3, 4, 8, 17, 19 y 20 se consideran endecasílabos sáficos difusos plenos al marcar solamente en primera, cuarta y décima sílaba; mientras que, en cuatro casos adicionales, versos 11, 14, 15 y 16 se tiene solo la marca en la sílaba cuarta y décima, conformando un endecasílabo sáfico difuso; cabe resaltar que el acento en séptima sílaba se considera acento extrarrítmico en los versos 5, 9 y 10. Asimismo, en los versos 1, 2, 13 y 16, se emplea del endecasílabo heroico difuso con acentos en la segunda, cuarta y décima sílaba. Estas modalidades de verso endecasílabo son utilizadas con menor frecuencia que otras; sin embargo, se consideran recursos que inyectan dinamismo y musicalidad al verso.

De esta forma, se puede considerar que la constante acentuación de la cuarta sílaba con el objeto de dar una entonación ascendente y luego descendente a la primera parte de los versos, y de dotarla de musicalidad. Para tal fin, la alternancia regular de versos

endecasílabos con terminación en palabras agudas y graves en las estrofas internas del poema ayuda al dinamismo de estas. Adicionalmente, se puede decir que, en “Ánfora”, la terminación aguda del endecasílabo es herencia del poeta romántico José de Espronceda (Navarro, 1972), gran influencia de Chocano en sus inicios literarios. En conclusión, todo lo anterior se condice con la idea de «cóncava sonoridad» que plantea como principal temática de arte poética para su «verso» en “Ánfora”, cuya significación, reforzada por los rasgos formales del poema, se entiende como recipiente que permite el ingreso de la inspiración a través de lo difuso y musical de estas inusuales modalidades en las cinco estrofas del cuarteto endecasílabo del poema.

A propósito del principal rasgo de sonoridad de “Ánfora”, se procede al análisis fonético. Un primer rasgo importante es el uso de palabras esdrújulas en la primera parte de los versos y de agudas al final de los versos pares del poema, característica ya explicada líneas arriba. Un segundo rasgo es la presencia de vocales abiertas (a, e, o) en la mayoría de versos del poema y la poca presencia de vocales cerradas (i, u), como aparecen exclusivamente en «música» palabra clave en el poema. Esto indicaría la incidencia de fuerza y fluidez en la pronunciación y la posible declamación de estos versos tan sonoros. A su vez, en “Ánfora” hay frecuentes aliteraciones en la tercera y cuarta estrofa referentes a la territorialidad como tópico del poema; este recurso lo constituyen múltiples sonidos sibilantes o fricativos (/f/, /x/ y /s/) y las vibrantes simples o múltiples (/r/ y /r/), los cuales representan sonidos de la naturaleza enviados por “[L]a musa indígena” desde los cuales el contenido del «verso» se inspira en elementos de lo exótico de las “selvas vírgenes”, es decir, “[L]a voz magnífica de los torrentes”, “céfiros”, “pájaros”, “fuentes” y “árboles en floración”.

En cuanto al plano retórico, se encuentra en el tercer y el cuarto versos la figura retórica de pensamiento del oxímoron en la relación del sustantivo y el adjetivo: “entra una ráfaga de fantasía” e “y hace una música de tempestad.”. Además, el uso del recurso estructural de la anáfora en la cuarta estrofa se explica por la intención enumerativa de parte del poeta; por último, se observa la introducción de metáforas continuas desde el verso 1 (“Mi verso es ánfora de poesía”), donde se plantea el tema de poema.

En cuanto al estrato medio, es posible determinar que no hay acción narrativa patente. La descripción es, pues, la intención fundamental de este texto lírico, por lo que

se deduce que se inscribe dentro de la modalidad pragmática de enunciación lírica al no contar con un alocutario figural en la concepción del poema.

En el análisis del estrato profundo, por su parte, se explican las funciones temáticas ya advertidas en el estrato superficial; de este modo, es posible afirmar que el poema se construye a partir de la descripción. Así, la primera estrofa delinea las características del proyecto de «verso» ideal que intenta mostrar el poeta en el que se implica que su verso es recipiente para sonidos que llegan a él; luego, en la segunda estrofa es narrada la acción de la musa desde el cuarto verso (“La musa indígena díctame un canto”), planteando de esta forma la temática de la musa como agente de inspiración autóctona. A continuación, a partir de la tercera estrofa se describe el paisaje plasmado en las “selvas vírgenes” y se inicia con la enumeración de elementos exóticos y musicales que inspiran el «verso» y «rebullen» dentro del «ánfora» que es el «verso»; finalmente, entre la primera y quinta estrofa se construye un retorno ideológico que refuerza la característica sonora y musical propia del proyecto de verso, esto es, de arte poética como tema de “Ánfora”.

Para finalizar, se considera que, en “Ánfora”, la idea del verso representado en la metáfora del recipiente cóncavo y la del contenido sonoro como música que reverbera dentro de este cumplen con una función de complementariedad que se confirma en la concepción del arte poética del poema. Entonces, es posible aseverar que, en “Ánfora”, en consonancia con el proyecto estético de la mayoría de modernistas, Chocano desarrolla una temática de inspiración poética que desde la naturaleza llega a depositarse en su «verso» que, materializado en la figura del ánfora y como forma de su proyecto poético ideal, es receptor y amplificador de la distintiva sonoridad y musicalidad de estos elementos. Partiendo de esta conclusión, la clasificación del arte poética, según la pragmática de Popovic (1993), corresponde a la intención descriptiva a propósito de la metáfora del verso convertido en ánfora mediante la cual se dice cómo y de qué está hecha la poesía.

CONSIDERACIONES FINALES

Recapitulando, el análisis de los textos realizados ha expuesto algunos hallazgos importantes sobre la relación que existe entre la poesía de Chocano y lo que hemos denominado su arte poética. En primer lugar, se ha encontrado en ellos un conjunto de reflexiones sobre la praxis creativa. Por ejemplo, en “El nuevo dodecasílabo”, el sujeto lírico propone la innovación del metro de doce sílabas; en “Troquel”, expresa la escisión

que realiza su arte respecto de la tradición anterior; y en “Ánfora”, el sujeto lírico hace una descripción de su verso, vale decir, de su poesía como un contenedor de melodías. En ese sentido, convendría denominar a este tipo de composiciones como «metapoemas».

En la misma línea, es importante destacar la presencia estructural del arte poética en cada poema. Como se ha podido notar por el análisis, existe un sujeto lírico que elabora reflexiones sobre su arte donde se exponen aspectos referentes al poema, al poeta o a la tradición poética. Así, esta conciencia poética no solo opera a nivel temático, sino también lo hace a nivel formal como puede evidenciarse en los análisis del estrato superficial de los textos y, de forma más resaltante, en “El nuevo dodecasílabo”.

Por otro lado, enfatizamos que la clasificación de Popovic (1993) ha permitido encontrar en los poemas intenciones cooptativas (cuando el sujeto lírico plantea una ruptura con su tradición) y descriptivas (cuando el sujeto lírico detalla los elementos que conforman su poesía). En ese orden argumentativo, los objetivos según dicha clasificación muestran, en el poeta, una finalidad innovadora en su contexto literario; no obstante, es importante tener en cuenta que dicho ímpetu renovador termina funcionando más a nivel temático que el propiamente formal.

Para finalizar, cabe señalar que este estudio permite renovar la manera de acercarse la producción poética del vate peruano toda vez que estos poemas, que se han señalado como «metapoemas», permiten la inauguración de un nuevo campo de estudios en su obra que hagan posible indagar con mayor precisión sobre la producción que conforman, diríase, el programa estético de José Santos Chocano: donde se reúne su posición sobre la actitud del poeta, la creación de la poesía y la ruptura con la tradición.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BALBÍN, R. de (1975). *Sistema de rítmica castellana* [3ª ed.]. Gredos.

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

CORNEJO-POLAR, A. (1980). Historia de la literatura del Perú republicano. En VV. AA., *Historia del Perú. Tomo VIII* (pp. 72-74). Juan Mejía Baca.

CHOCANO, J. S. (1945). *Poesías*. W.M. Jackson.

- DÍAZ-CABALLERO, J., FERNÁNDEZ-COZMAN, C., GARCÍA-BEDOYA, C., & HUAMÁN, M. Á. (1990). El Perú crítico: utopía y realidad. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 31(32), 171-218.
- DUCROT, O., & TODOROV, T. (1974). *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Siglo XXI.
- ESCOBAR, A. (1965). *Antología de la poesía peruana*. Ediciones Nuevo Mundo.
- FERNÁNDEZ-COZMAN, C. (2000). *Raúl Porras Barrenechea y la Literatura Peruana*. Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. <https://apl.org.pe/wp-content/uploads/2021/08/Raul-Porras-C-Fernandez-WEB-1.pdf>
- FLORES, Á. (2019). *Alma América (1906) de José Santos Chocano y la ciudad letrada del modernismo hispanoamericano. Una aproximación*. [Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Mayor de San Marcos]. Cybertesis-Repositorio de Tesis Digitales. <https://cybertesis.unmsm.edu.pe/handle/20.500.12672/10754>
- GARCÍA-BEDOYA, C. (2019). *Hermenéutica literaria. Una introducción al análisis de textos narrativos y poéticos*. Editorial Cátedra Vallejo.
- IPARRAGUIRRE, A. (2010). El género poemático del blasón bajo el signo de Darío: artes poéticas de aves, naturalezas nativas y voces únicas en dos poetas peruanos. *Lexis*, 34(2), 275–306. <https://revistas.pucp.edu.pe/index.php/lexis/article/view/1530/1473>
- LUCIFORA, Ma. C. (2015). Las autopoéticas como máscaras. *Revista RECIAL*, 7(6). <http://revistas.unc.edu.ar/index.php/recial/article/view/11899>
- MARIÁTEGUI, J. C. (1991 [1928]). *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana* [56ª ed.]. Amauta.
- NAVARRO TOMÁS, T. (1972). *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva* [3ª ed.]. Guadarrama.
- ORTEGA, J. (1993). José Santos Chocano. En Luis Íñigo Madrigal (coord.), *Historia de la Literatura Hispanoamericana. Del neoclasicismo al modernismo* (pp. 693-696). Cátedra.
- PARRA DEL RIEGO, J. (1943). Santos Chocano, su vida y su obra. En *Prosa* (pp. 61-72). Biblioteca de Cultura Uruguaya.
- PELTZER, F. (1994). *Poesía sobre la poesía (en la literatura argentina contemporánea)*. Botella al Mar.
- POLLAROLO, G., & CHUECA, L. F. (eds.). (2019). *Poesía peruana: entre la fundación de su modernidad y finales del siglo XX*. Aleph Impresiones.

- POPOVIC, P. (1993). Les deux «arts poétique» de Paul Verlaine [Trad. de Samantha Cisneros]. *Études françaises*, 29(3), 103-121.
- PORRAS-BARRENECHEA, R. (1969). *El sentido tradicional en la literatura peruana*. Instituto Raúl Porras Barrenechea.
- SÁNCHEZ, L. A. (1975). *Aladino. O vida y obra de José Santos Chocano*. Universo.
- SÁNCHEZ, L. A. (1981). *La literatura peruana. Derrotero para una Historia Cultural del Perú. Tomo IV* [6ª ed.]. Juan Mejía Baca.
- SÁNCHEZ-TORRE, L. (1993). Literatura y metaliteratura. En *La poesía en el espejo del poema. La práctica metapoética en la poesía española del siglo XX* (pp. 28-84). Departamento de Filología Española de la Universidad de Oviedo.
- TAMAYO-VARGAS, A. (1947). *Apuntes para un estudio de la literatura peruana*. s/e.
- TAMAYO-VARGAS, A. (1993). José Santos Chocano. En *Literatura peruana. Tomo II* (pp. 612-631). Peisa.
- TAURO, A. (1969). *Elementos de literatura peruana* [2ª ed.]. Imprenta Colegio Militar Leoncio Prado.

CARLOS GERMÁN BELLI: UN MUDO FETO QUE HABITA UN HUECO EN LA PERIFERIA

CARLOS GERMÁN BELLI: A MUTE FETUS THAT INHABITS A HOLE IN THE PERIPHERY

Sandro Jaime Castillo Cruz
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
sandro.castillo@unmsm.edu.pe
<https://orcid.org/0000-0003-2657-7652>
DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.129>

Fecha de recepción: 23.03.22 | Fecha de aceptación: 24.05.22

RESUMEN

Considerado el poeta vivo más importante de la poesía peruana, la obra de Carlos Germán Belli se caracteriza por sus reminiscencias clásicas y alusiones contemporáneas, que hacen de ella un encuentro siempre desconcertante. Esto ocurre, por ejemplo, con la figura de su locutor. En esa línea, este artículo pretende identificar las características de la representación del locutor en cuatro poemas bellianos: “Segregación N.º 1”, “El valle de heces”, “Sextina primera” y “Yo pese al paso largo de los años”. Sostenemos que la intención del sujeto lírico¹ de estos poemas es dar cuenta de su trágica unicidad en la sociedad moderna capitalista, que le ha privado de una voz poética, política y lo ha desterrado a habitar los límites de la condición humana.

PALABRAS CLAVE: Poesía peruana, poder y logos, neovanguardia, retórica, metáforas orientacionales.

ABSTRACT

Considered the most important living poet of Peruvian poetry, Carlos Germán Belli's poetics is characterized by its classical reminiscences and contemporary allusions, which make it an always disconcerting encounter. This occurs, for example, with the figure of his speaker. In this line, this article aims to identify the characteristics of the representation of the speaker in four Bellian poems: “Segregación N.º 1”, “El valle de heces”, “Sextina primera” and “Yo pese al paso largo de los años”. We argue that the intention of the lyrical subject of these poems is to account for his tragic uniqueness in modern capitalist society, which has deprived him of a poetic, political voice and banished him to inhabit the limits of the human condition.

KEYWORDS: Peruvian poetry, power and logos, neo avant-garde, rhetoric, orientational metaphors.

¹ En lo sucesivo, utilizaremos de manera indistinta los términos *locutor*, *sujeto lírico*, *yo poético* y *poeta*.

1. INTRODUCCIÓN

La poesía de Carlos German Belli es perturbadoramente extraña, no solo por los cojos, sordos y mancos que pueblan algunos de sus poemarios, sino por la asociación de opuestos que confluyen en su poética. Así, resulta infrecuente que un poeta posvanguardia haya ido en sentido contrario al estilo de la época: el verso libre, que escritores como Jorge Eduardo Eielson, Alejandro Romualdo y otros de la generación del 50 cultivaron. Belli, por el contrario, optó por refugiarse en la forma, en los heptasílabos, la sextina y halló en ellos la tranquilidad y seguridad que el verso libre no le ofrecía. A esa suerte de «retorno de lo reprimido» se le debe sumar el uso de un léxico igualmente residual y coloquial, que se contraponen al léxico arcaico de sus muchos poemarios. Este juego de opuestos continúa con el Hada Cibernética, figura belliana que fusiona —como señala Hill (1985)— la magia de los pueblos del tercer mundo con la tecnología y la racionalidad de los del primer mundo.

La estética belliana ha recibido la atención de muchos estudios, unos más logrados que otros. Pero —aunque probablemente exagere— ninguno de ellos ha pasado por alto el aspecto sintáctico, que reúne lo arcaico con lo nuevo, lo armonioso con lo grotesco, etc., pero ha obviado en cierto modo el estudio del locutor. Si bien algunos autores han destacado el papel del locutor en su intento de dar cuenta de su posición social, económica y existencial en el mundo de la modernidad (singular en su negatividad), este (el rol) aún puede ofrecernos nuevas pistas y asociaciones, entre ellas, con la revuelta: esta como consecuencia del precario lugar que ocupa el locutor y en el que la modernidad capitalista es la responsable. En esa línea, este artículo pretende ofrecerle al lector un panorama de las particularidades de la representación del locutor belliano en algunos textos de sus primeros poemarios, es decir, queremos descubrir el lugar desde el cual se inscribe el sujeto lírico.

Dado que la poesía se comunica a través de figuras retóricas (o campos figurativos, según Arduini [2000]), el análisis y caracterización de nuestro locutor se concretizará por medio de tres de ellas: la metáfora, la sinécdoque y el símil. Así, dividiremos esta investigación en cuatro apartados: el primero presenta algunas herramientas teóricas con las que vamos a interpretar nuestro objeto de estudio; el segundo analiza el poema “Segregación N° 1”; el tercero, el título *El pie sobre el cuello*, y el cuarto, “Yo pese al paso largo de los años”. En el camino, acudiremos a otros poemas con el fin de justificar algunas premisas. Posteriormente, sintetizaremos nuestras conclusiones.

2. LAS FIGURAS (O CÓMO SE CONSTRUYE EL MUNDO)

A diferencia de la tradición que la antecede, Arduini (2000) tiene una particular mirada sobre las figuras retóricas. Estas, para el investigador italiano, nos permiten construirnos, relatarnos, además de hacer que el mundo sea conocido, legible. En ese sentido, las figuras no son puro revestimiento, sino una vía de acceso de conocimiento del mundo: no dice A en lugar de B; a través de ellas representamos el mundo, “no es una lectura que se superpone a una lectura ya existente sino que es lo que permite una lectura posible” (p. 157).

Según Arduini, no hay un grado cero de significación, por lo que no es factible hablar de un lenguaje estándar y otro figurado; la figura —señala— nace por medio de antítesis, inclusiones, entre otras posibilidades. Como prueba de la inexistencia de un lenguaje neutro, recurre a la noción *busto* (recoge el ejemplo de Migliorini), que —como sabemos— se refiere o bien a una parte femenina o bien a una representación del torso, pero que ha sufrido una constante resemantización. En efecto, tal expresión se refería inicialmente al lugar donde se quemaban los cadáveres; luego, pasó a significar *sepulcro* y finalmente simbolizó una parte del cuerpo del difunto.

Ingresando propiamente al espacio de los campos figurativos, el retórico italiano propone el estudio de seis: metáfora, metonimia, sinécdoque, antítesis, repetición y elipsis. Sobre la metáfora (que incluye a la catacrexis, símbolo, alegoría, similitud, personificación y parábola), recoge las opiniones del grupo de Lieja, Eco, Bottirolí y Genette, que conciben a la metáfora sobre la base de la semejanza, principio que Arduini cuestiona por medio del poema “Vocales” de Rimbaud. La metáfora —afirma— no sustituye, pero sí es una “modalidad autónoma, un universal de la expresión” (p. 109).

En cuanto al campo figurativo de la metonimia, se suma a la idea de Bottirolí, quien vincula a esta figura con el procedimiento de la contigüidad, criterio que se manifiesta en las siguientes tipologías: causa-efecto; efecto-causa; materia-objeto; concreto-abstracto; marca-producto; autor-obra, etc. No obstante, Arduini cuestiona la idea de sustitución de la metonimia, para definirla como expresión de “una relación de contigüidad entre dos significados para crear un tercero” (p. 113). La metonimia, entonces, no es solo una descripción diferente de una realidad objetiva, sino que crea otra realidad.

Emparentada con la metonimia, la sinécdoque tampoco se define a partir del par propio/impropio, como la había afirmado Bottirolí. No hay tal sustitución de un término

por otro; la sinécdoque es la “única manera, la original, de expresar una realidad que de cualquier otra forma la ignoraríamos” (p. 116). Se presenta una sinécdoque en las relaciones de tipo la parte por el todo; el todo por la parte; el género por la especie, etc.

El siguiente campo figurativo es la antítesis, recurso dialéctico que se fundamenta en las contradicciones que rodean a nuestro mundo, y que el común de la gente trata de ocultar. En otros términos, la antítesis se puede definir como la oposición entre dos elementos que se oponen semánticamente. Este campo figurativo incluye a la negación, la inversión, la ironía, el oxímoron y la paradoja.

La elipsis —que incluye a figuras como el silencio, la objeción, la reticencia, la perífrasis, el eufemismo y la elipsis propiamente dicha— se refiere a las ideas suprimidas del texto. La repetición, finalmente, agrupa a diversas figuras como la amplificación, el clímax, el quiasmo, la anáfora, el polisíndeton, la paronomasia, entre otras. De tal modo, esta figura —sostiene Arduini— no es un suplemento banal que busca el ornato formal, sino que es generadora de sentido.

Por otro lado, Lakoff y Johnson ([1986] 1995), desde la lingüística cognitiva, conciben a la metáfora de manera distinta a cómo la retórica tradicional la había considerado, esto es, como un elemento ornamental que se adhiere al lenguaje con el fin de embellecer la palabra. Para estos autores, en cambio, la metáfora es inherente al lenguaje, aunque muchas personas no se den cuenta de ello.

Lakoff y Johnson clasifican las metáforas en estructurales, orientacionales y ontológicas. Sobre las primeras señalan que son aquellas en las que una actividad o experiencia se piensa en términos de otra. Pensemos, por ejemplo, en la expresión «un discurso es un tejido», en la cual el discurso se piensa a modo de tejido: «sus ideas están bien hilvanadas»; «perdió el hilo argumental», etc.

A las segundas las definen como las metáforas que están organizadas tomando como referencia la orientación espacial *arriba-abajo*; *dentro-fuera*; *delante-detrás*, *profundo-superficial*, *central-periférico*. Expresiones metafóricas del tipo «Está con los ánimos en el suelo» se organizan en la metáfora de especialización *arriba-abajo* (feliz es arriba y triste es abajo). Destacan de este tipo de metáforas su base en la experiencia física y cultural. Nuestro ejemplo citado tendría como justificación la postura que adquiere la persona cuando se muestra alegre (erguido, con los brazos en alto) o triste (inclinada, con

la cabeza baja). No obstante, recalcan que aun cuando las oposiciones polares son de tipo físico, las metáforas que se construyen sobre ellas son culturales, esto es, pueden variar.

Las ontológicas, por su parte, también parten de la experiencia, pero en estos casos tales conocimientos previos sirven para tratarlas como objetos o sustancias, ya sea para categorizarlas, agruparlas o cuantificarlas. Los autores toman el caso del alza de precios, que se puede metaforizar como un ser a través del nombre inflación: «Hay que combatir la inflación». Este proceso nos permite ver un concepto abstracto en términos más o menos concretos, lo que nos ayudaría a cuantificarlo, identificar un aspecto, etc.

3. UN HUECO EN LA PERIFERIA

Un valle de heces; una playa sin arena, mar y peces y un hueco hondo —que nos remiten al exceso y lo maloliente, lo estéril y la profundidad, respectivamente— son las metáforas a las que el sujeto belliano acude para retratar su condición en el mundo de mediados del siglo XX, que bien se puede trasladar a los momentos actuales. Tal valle, playa y oquedad han sido poetizados en diferentes poemarios, lo cual coincide en lo que la crítica ha señalado sobre la poética belliana; a saber: su unicidad temática, que se reitera en poema tras poema. Así, el poema “Segregación N.º 1” (*Poemas* [1958]) es significativo no solo porque reúne los tópicos más recurrentes del autor —como el poder o la injusticia social que luego veremos en otros poemarios— sino, además, porque identifica a los responsables de su precariedad: los jefes y el modelo económico implicado:

Yo, mamá, mis dos hermanos
y muchos peruanitos
abrimos un hueco hondo, hondo
donde nos guarecemos
porque arriba todo tiene dueño,
todo está cerrado con llave.

(Belli, 2008, p. 25).

Al igual que otros poemas, la estrategia retórica que emplea el autor implicado en estos versos, en su propósito persuasivo de representar la asimetría económica entre dos grupos humanos, es el de comparación, y a partir de él se despliega una serie de figuras literarias que buscan graficar de múltiples maneras la desigualdad entre dos grupos sociales y la precariedad de uno de ellos. En ese sentido, el poema acude a una metáfora orientacional del tipo arriba-abajo para describir dos espacios: un *arriba* en el que se

encuentran los dueños (los que detentan el poder y el control) y, por oposición, un *abajo* en el que se ubica el poeta, quien deja en claro su precariedad y la de los suyos, y la posesión total de los otros a través de la repetición de los términos *hondo*, *hondo*, y *todo*, *todo*, respectivamente, esto es, el vacío en uno, y la completitud en el otro. No obstante, a esta doble reiteración debemos añadir el de un significante «vacío»: nos referimos a la letra /h/ y su mudez tanto del sustantivo *hueco* como de su adjetivo *hondo*. En ambas palabras, la /h/ no aloja a ningún sentido (un significante sin voz). Así, no solo hay oquedad en el hueco, en lo material, sino también en el lenguaje, como lo veremos más adelante.

Ahora bien, la oquedad, a decir del poeta, es un espacio de cobijo; sin embargo, esta, lejos de proteger al locutor, limita sus movimientos. Es más, en ella los sujetos se mueven, pero no caminan (Hill, 1985), a diferencia de los de arriba, que habitan sobre la tierra, el llano y pueden desplazarse sin ninguna dificultad (sin tropezón alguno porque los huecos están llenos... de muchos peruanitos). Si el hueco implica un vacío, el llano supone lo lleno. Asimismo, la reiteración del adverbio *todo* no es gratuita: si vemos a la totalidad como un círculo, la primera alusión abre el círculo (“todo tiene dueño), y la segunda la cierra en el mismo punto en que se abrió (“todo está cerrado con llave”).

Empero, como todo Otro, este es no-completo, por lo que siempre hay algo que cae de él, que se escabulle a toda prisa a través de la fisura: el objeto *a* lacaniano²: los cientos de peruanitos o —como veremos más adelante— los cojos, bizcos y mancos que pueblan el arisco valle, y que como todo real «hacen agujero» en las redes simbólicas que estructuran lo que llamamos la realidad. El hueco posibilita la existencia del sujeto lírico: sin hueco no hay sujeto (recordemos que el agujero en el nudo borromeo forma parte de la estructura; sin agujero no hay nudo). Así, ese hueco de lo real en el que habita el objeto *a* (los peruanitos) es lo único propio que posee el sujeto lírico; aquello que el Otro no puede privarlo es un vacío, la nada.

² El objeto *a* es el resto que se obtiene del ingreso de lo simbólico en lo real, pero que en tanto perdido e irrecuperable provoca el sujeto del deseo, inagotable por definición: “porque *a* es irreductible, es un resto, y no hay ninguna forma de operar con él [...] se trata precisamente de lo que resiste a toda asimilación a la función del significante, y por eso precisamente simboliza lo que se pierde en la esfera del significante, se presenta siempre como perdido, como lo que se pierde con la signifincantización” (Lacan, 2006, pp. 189-190). Asociamos esta noción lacaniana con los cojos, mancos y otros desvalidos en tanto estos son irrepresentables por la modernidad del siglo XX, pues apenas gozan de los beneficios de nuestra sociedad capitalista.

Esa posesión de la totalidad no solo se refiere a los bienes físicos, sino, inclusive, a la naturaleza misma que, irónicamente, tiene dueño: la sombra de un árbol, las flores, el agua:

todo está cerrado con llave,
sellado firmemente,
porque arriba todo tiene reserva:
la sombra del árbol, las flores,
los frutos, el techo, las ruedas,
el agua, los lápices,
(Belli, 2008, p. 25).

Además, los de «arriba» han encerrado todo bajo llave, metáfora que delimita el espacio público del privado o de dos modos de entender la sociedad en términos económicos. De tal modo, este dispositivo se contrapone a las sociedades no-capitalistas en las que la naturaleza no tiene dueño. Si la llave impide el acceso de otros no deseados, ¿quiénes son estos no deseados en dichos versos? Los cientos o miles (o tal vez millones) de peruanitos que trajinan todo el día y cuya única propiedad es el hueco hondo que cavan con el fin de protegerse. Por otro lado, la sombra de un árbol a la que alude el poeta está conectada con el tiempo del disfrute, de la contemplación, en buena cuenta con el ocio, y de la que carece el sujeto lírico. Irónicamente, para el poeta la única sombra de la que se puede proveer es del hueco hondo que ha cavado.

Pero no solo está ausente de aquello, sino también del poder de la escritura. El lápiz es metonimia del acto de escribir y es el instrumento que cierra la enumeración iniciada con «árbol». Entiéndase, entonces, que el poeta está despojado de la naturaleza propiamente dicha (el árbol y sus frutos) y de lo que deriva de esta, así como de la tecnología, que hace de un objeto un instrumento). Además, la privación del lápiz supone la denegación del poder que a través de aquel se ejerce: la potestad de cuestionar y, en última instancia, del derecho a la educación.

La alusión a las ruedas, por otra parte, remite tanto a la posesión de los vehículos —síntoma de modernidad y en consecuencia de tecnología— como a la idea de libertad de desplazamiento. Si bien en las culturas occidentales capitalistas la libertad es uno de sus más elevados valores, en la práctica parecería que esta es solo el privilegio de quienes no tienen el deber diario de trabajar para sobrevivir; esto es, de aquellos que andan por

puro placer, frente a otros que apuran el paso para llegar a tiempo a uno de los síntomas de nuestra modernidad: el trabajo dentro de las coordenadas del capitalismo.

De tal forma, mientras los que se hallan arriba son dueños de lo material y los “aparatos ideológicos” (Velásquez, 2016, p.111) — y, por tanto, lo tienen aparentemente casi todo, y pueden escribir, cantar y bailar—, los de abajo, en cambio, carecen de aquello:

y optamos por hundirnos
en el fondo de la tierra,
más abajo que nunca,
lejos muy lejos de los jefes,
hoy domingo
lejos muy lejos de los dueños
entre las patas de los animalitos,
porque arriba
hay algunos que manejan todo,
que escriben, que cantan, que bailan,
que hablan hermosamente,
y nosotros rojos de vergüenza,
tan sólo deseamos desaparecer
en pedacititos.
(Belli, 2008, p. 25).

Si la escritura, el canto y el baile implican un goce del cuerpo, el habla (el lenguaje) es el medio por el cual las necesidades y demandas transitan; hablar hermosamente es, en ese orden, hacer del lenguaje un instrumento referencial y poético. El poeta, creemos, tiene lo primero, mas no lo segundo: es un sujeto sin goce en la voz. El locutor da cuenta de su realidad externa, de aquello que lo rodea, pero no puede hacer de una rudimentaria palabra una hermosa metáfora. Su vergüenza, entonces, es la consecuencia de su condición en el mundo moderno: su escritura, su canto, su baile y su habla es puramente funcional. Ahora bien, hablar hermosamente implica también un decir y ser escuchado; sin embargo, nada de ello puede hacer el poeta: él solo habla para quejarse de su dolor, y sin que ello presuponga que su mensaje sea oído.

Si en “Segregación N.º 1” se empleó el hueco como metáfora del espacio en que habita el yo poético, en el quinto poema de *¡Oh Hada Cibernética!* (1962) se recurre a un valle de heces:

En este valle de heces no finible
véome que soy zaguero
de canillas, de cuero, de garguero;
mas hartóme de contento
al tener menos lazos, menos peso,
menos días por delante.
(Belli, 1962, p. 15).

El primer verso recurre a una metáfora que nos recuerda el valle de lágrimas, pero a diferencia de esta, el valle de heces contrapone dos imágenes a través de la antítesis: un valle, que nos remite a la vastedad y a la naturaleza, y *heces*, esto es, desechos humanos; o aquello que tiene vida (y es generadora de vida en tanto es fuente de alimento para otras formas de vida) frente a lo que carece de ella (o restos degradados de otra forma de vida). Además, del primer semema derivan los semas *color* y *olor*: el verdor de la naturaleza y el aroma de las plantas, y del segundo, también *color* y *olor*, pero referidos a la oscuridad y la hediondez. Esta contraposición de colores y olores, nos habla de la experiencia de vida del sujeto lírico, y una lectura sobre la naturaleza: esta ha sido invadida por los desechos (tanto en su sentido literal como figurado) de la modernidad-capitalismo, lo que nos recuerda la lucha constante de la modernidad (lo nuevo) por no dejar restos de lo natural (lo viejo); en suma, la lucha entre cultura y naturaleza. Así, el valle de heces es el de los desechos materiales del capitalismo, pero también de los cojos, mancos y tuertos: los desechos humanos que Bauman (2005)³ nos contaría 50 años más tarde. No obstante, la tragicidad del locutor no solo se muestra por el putrefacto valle en el cual habita, sino también porque este no tiene fin visible, lo que agudiza su frustración y dolor.

Por otro lado, a la metáfora orientacional *arriba-abajo* de “Segregación N.º 1”, se opone esta vez la de *atrás-adelante*, donde el poeta se encuentra —¡para variar!— en la parte posterior. El término zaguero, recordemos, es una expresión típica en el ámbito del

³ En el libro *Vidas desperdiciadas: la modernidad y sus parias*, Zygmunt Bauman (1989) se refiere por residuos humanos a las personas excluidas de los centros de poder económicos, y que, en consecuencia, carecen de los medios para sobrevivir en las sociedades modernas, por lo que muchos se ven obligados a huir de sus países de origen.

fútbol y corresponde al futbolista que juega en la zaga, vale decir, en la parte posterior, y cuya función es defender y rara vez atacar, por lo que suele ser una de las posiciones menos valoradas por los futbolistas y por el público (quien recuerda más a los que hacen goles, que a aquellos que los impiden). Por ello, mientras uno se define por su pasividad, el otro lo hace por su condición activa; además, mientras este recibe loas por un gol, el otro recibe insultos por un autogol.

Esta metáfora del poeta-zaguero, por otro lado, no está exenta del sustrato de poder. Ser defensa o arquero son las posiciones a las que los niños poco habilidosos suelen estar destinados por sus compañeros con mayores recursos futbolísticos, quienes, a su vez, son los que «arman» el equipo, y deciden quién juega y quién no. Si adelante se ubican los habilidosos (los que deciden por los demás), atrás se encuentran los «defectuosos», los que nunca saben para qué equipo van a jugar, pero sí que lo harán o de arquero o de zaguero. Ahora bien, ¿en qué aspecto el poeta se siente relegado? El tercer verso es bastante claro al respecto: las canillas es una metonimia de las piernas, de la movilidad; el garguero, del cuello, de la voz; y el cuero, del tono de piel. Así, nos encontramos con un poeta sujeto a algo (lo que limita sus movimientos), de precaria voz y racialmente distinto de los que «juegan arriba».

Asimismo, esta vez el antagonismo no se establece con el amo, sino entre otros semejantes a él y que habitan igualmente el pútrido valle belliano. Como ya lo habíamos señalado en párrafos anteriores, hay una pulsión del sujeto lírico por demostrar la singularidad de su dolor y su condición. Si bien hay otros que como él habitan ese hueco en la naturaleza que supone el valle de heces, él es único porque se encuentra en una situación peor que la de otros: al final de entre tantos cojos y mancos. En efecto, la poética belliana, entre otras singularidades, recurre a la comparación como estrategia para destacarse en su negatividad. No solo se compara con aquellos que tienen verdadero poder, sino con otros (incluido su hermano) que se hallan en un inhóspito valle, aunque mejor situados. En esa línea, el poema “A la zaga” da luces sobre la ideología belliana en relación con el poder: no hay un solo amo, esto es, los amos no son únicamente los jefes capitalistas, también los hay pequeños:

¡Oh Alfonso!, desde feto ya otros fetos,
Por quítame esas pajas tal ahora,
Con su innato poder te avasallan;

y, en verdad, yo al primer lustro siquiera
llegar pude y la hazaña coronar
de ser de los menores amo dulce;
mas pasando los años me he quedado
a la zaga, ¡oh hermano!, y ya a tu par,
codo a codo, pie a pie, seso a seso,
hoy me avasallan todos y amos tengo
mayores, coetáneos y menores,
y hasta los nuevos fetos por llegar
a esta boca de lobo niquelada
(Belli, 1964, p. 15).

El interlocutor de este poema, el hermano Alfonso, es utilizado por el locutor para graficar el grado de sometimiento en el que se encuentra, pues mientras la subordinación del hermano se debe a su condición motriz (invalidez), la postración del sujeto lírico no tiene, en apariencia, justificación. Es más, mientras que a Alfonso lo superan fetos constituidos, nuestro poeta es superado incluso por fetos que están por llegar.

Retomando la metáfora del valle de heces, y en contraposición a los «amos» que habitan un espacio idílico, el poeta habita un vacío: su espacio es un hueco en la naturaleza donde nada puede florecer y, por tanto, no hay qué ofrecer. Recordemos que el hueco hondo, que cava el sujeto poético, está privado parcialmente del sol que hace florecer las plantas al tiempo que está saturado de exceso de humedad, condición atmosférica que pudre las semillas.

Al valle de heces hay que sumarle otro espacio vacío que habita: “playa sin arena, sin mar, sin peces, / do me hallo mal mi grado” (Belli, 1962, p. 12), versos que ponen en juego la figura retórica de la ironía. Esta re-significación de los conceptos es un fiel reflejo de las contradicciones de los tiempos actuales porque “todo lo sólido se disuelve”⁴.

Así, el hueco hondo, el valle de heces y la playa sin arena, mar y peces —los espacios físicos que habita el poeta— están caracterizados por su infecundidad: uno por su exceso de humedad, el otro por la demasía de desechos orgánicos y el último por la

⁴ Esta expresión es en clara alusión al bello título del libro de Marshall Berman: *Todo lo sólido se desvanece en el aire: la experiencia de la modernidad* (2008), texto que evalúa a través de la estética de Baudelaire, la teoría de Marx y los cambios urbanísticos de ciudades como Nueva York las contradicciones de la modernidad.

falta del medio natural de la vida marina. De este modo, el poeta, utilizando otra metáfora para representar la precariedad del sujeto, habita un hueco en la periferia.

4. UNA MUDA VOZ BAJO LOS PIES DE UN ROLLIZO AMO

El análisis de “Segregación N.º 1” nos permitió reconocer la verticalidad respecto del poder que unos pocos ejercen sobre otros muchos y cómo ello se ve reflejado en las limitaciones del poeta en el uso del lenguaje. El análisis de *El pie sobre el cuello* (1964) nos servirá para graficar que la precariedad del sujeto ahora está ligada a la función referencial del lenguaje, además de caracterizar las singularidades de su alocutario.

La sinécdoque empleada en el título del poemario (*El pie sobre el cuello*), aparte de la orientación arriba-abajo (arriba: pie; abajo: cuello), acude a otra oposición: la verticalidad con que se ejerce el poder (de arriba-abajo) frente a la horizontalidad de quienes la padecen, pues los cuellos situados unos tras otros —y a la espera de ser pisoteados— tienen en común el ser de un manco, un cojo, un mudo, un tullido o un tuerto.

La fortaleza del pie representa a las élites políticas y económicas, y la delicadeza del cuello a los desvalidos como el poeta (o los muchos peruanitos que viven en un hueco). Ahora bien ¿qué tipo de poder es el que representa este título? El cuello está en el lugar de la voz por ser el canal físico que permite la articulación del lenguaje oral (el cuello como sinécdoque de la voz), mientras que el pie se relaciona con aquellos que censuran y que poseen el control del poder. De este modo, la única voz que podría emitir el sujeto lírico es la de pena y dolor, propia de seres inferiores:

Pues la voz es signo del dolor y del placer, y por eso la poseen también los demás animales, porque su naturaleza llega hasta tener sensación de dolor y de placer e indicársela unos a otros. Pero la palabra es para manifestar lo conveniente y lo perjudicial, así como lo justo y lo injusto. Y esto es lo propio del hombre frente a los demás animales: poseer, él sólo, el sentido del bien y del mal, de lo justo y de lo injusto (Aristóteles, 1988, p. 51).

De este modo, el sujeto lírico ha sido animalizado, reducido a una pura emisión de significantes vacíos, a un cuerpo sin voz, sin *logos* y, por tanto, sin acto político, puesto que, como lo sostiene Rancière (1996)

El destino supremamente político del hombre queda atestiguado por un indicio: la posesión del *logos*, es decir de la palabra, que manifiesta, en tanto la voz simplemente indica. Lo que manifiesta la palabra, lo que hace evidente para una comunidad de sujetos que la escuchan, es lo útil y lo nocivo y, en consecuencia, lo justo y lo injusto (p. 14).

En el fondo, dice Mladen Dollar (2007), Aristóteles opone dos formas de vida: una reducida a la animalidad, y otra habitada por la comunidad, la vida política. Así, una voz sin logos —que solo emite sonidos guturales de sufrimiento debido al rollizo pie del amo— no puede servir para discernir lo correcto de lo incorrecto, lo justo de lo injusto, porque un grito lastimero expresa un dolor; pero no una disconformidad. De este modo, ¿qué rol político puede cumplir quien solo emite ruidos (*phone*) y no palabras (*logos*)? Esta idea de censura continúa en los primeros versos de “Sextina primera”:

Ya sordo, manco, mudo, tuerto, cojo
con el chasis yo vivo de mi cuello
bajo el rollizo pie del hórrido amo...
(Belli, 1964, p. 17).

A diferencia de los ayes de dolor del cuello bajo el pie, la mudez es irrecuperable y, por ende, aunque menos grotesco que la sinécdoque del título, es peor que un cuello apretujado entre la bota y el suelo, puesto que la mudez anula la voz política toda vez que esta es enteramente oral y pública. Por tal motivo, correlacionamos el par *buen orador-buen político*, hecho que supone que sin el soporte de la voz no hay acto político.

Así, dos oquedades se expresan en el lenguaje del sujeto belliano: la de la función poética del lenguaje y la de la voz política. Pero la voz no únicamente es soporte del logos, sino también es portadora de goce (a través del canto, por ejemplo) y, en tal razón, portador de la feminidad (Dollar, 2007). Por otro lado, los labios del mudo sirven para cubrir una necesidad (alimentarse), pero no transmiten una demanda de amor ni generan en su interlocutor los afectos que solo las palabras producen a través del ritmo, entonación y melodía, es decir, la capacidad de enamorar a través de la belleza de la voz, de su «textura». La mudez, por el contrario, es un robo del acto político, del goce del canto y de los afectos, y también de la identidad, de aquello que singulariza al sujeto: “La voz es como una huella digital, reconocible e identificable al instante” (Dollar, 2007, pp. 34-35).

A la mudez del sujeto lírico, le acompaña un oído que no escucha, un ojo que no ve, un miembro que no palpa y otro que no anda, lo que conlleva a que este sujeto sea el paradigma de la precariedad política, social y humana, ya que está privado del derecho a opinar y de cuestionar, de oír, de ver y de andar por sus propios caminos (salvo los que lo conducen al trabajo); es un ser incompleto. La figura abyecta del sordo, manco, mudo, tuerto y cojo expresa, además, una gran verdad: el capitalismo moderno agota a los sujetos

independientemente de su lugar en lo social y en lo económico. Así, todos estamos obligados a participar de él y trabajar para él, ya sea como obrero, profesional o funcionario, y nadie puede escapar del goce de la modernidad capitalista. Aunque parezca atrevida la conclusión a la que estamos llegando, esto es, correlacionar al sujeto abyecto con el modelo económico de la modernidad, la figura del chasis es crucial en la justificación de lo dicho porque este es un pequeño guiño al modelo fordista. De este modo, el poema pretende dar cuenta de la transformación que la industria moderna ha originado en el sujeto, cuyo esqueleto pareciera ser el chasis de un viejo auto.

Esta idea de lenguaje y acto político-poético también es abordada en el poema “El cráneo, el árbol, los plagios”:

Un cráneo arbolado
o un árbol craneal,
tal es lo que quiero,
para poder leer
mil libros a la vez;
(Belli, 1962, p. 37).

Este deseo del poeta —de tener un cráneo que le permita leer mil libros a la vez—, está vinculado con la necesidad de recuperar el tiempo perdido, uno de los tópicos preferidos en la obra de Belli:

un árbol con cráneos
sobre cada rama,
y en el seno hambriento
de cada cráneo romo
un bolo alimenticio
armado de plagios,
mas de plagios ricos.
(Belli, 1962, p. 37).

El plagio es irónicamente uno de los deseos del poeta. ¿Por qué el sujeto lírico buscaría un cráneo lleno de plagios, que supone la anulación de la creatividad? En verdad, el poeta no aspira al plagio o a un rico plagio, pero al parecer es lo único a lo puede anhelar en su sociedad. Así, en vista de que el poder (a través del trabajo capitalista) le ha privado del tiempo para el ocio de la lectura y de la originalidad poética (premisa que

justificaremos en los siguientes apartados), solo desea un rico plagio. Si bien se puede objetar la idea de precariedad del tiempo como razón del deseo del árbol craneal, la línea argumentativa de los poemas estudiados apunta a ello, más aún si nos percatamos de que el poema que antecede a “El cráneo, el árbol, los plagios” refiere al paso del tiempo.

Por otro lado, la alusión al plagio no está exenta de su relación con libertad de opinión, del ejercicio de ser escuchado. Si entendemos al plagio como la repetición que hace A de lo dicho por B, y por tanto de la nula originalidad de A, veremos en este a un mero repetidor de lo que otros dicen: son otros los que hablan por él y este hace suya una voz que no le corresponde porque no puede ejercer la propia. Así, A es un simple «amanuense» de la voz política y poética de B. Ahora bien, la ironía puesta en el adjetivo «ricos» nos permite darnos cuenta de lo que verdaderamente quiere el poeta: no un cerebro armado de ricos plagios, sino uno que pueda pensar libremente, uno que disponga del tiempo para el goce del ocio de la lectura.

Un lector de Spivak (2009) habrá notado, en nuestro análisis, el empleo de la hipótesis central que se desarrolla la autora en *¿Puede hablar el subalterno?* Justificamos este uso en tanto el sujeto poético que se presenta en muchos poemas bellianos dialoga de manera fecunda con la noción de *subalterno*, entendida como aquel individuo que no pertenece a la élite socio-económica y que habla para no ser oído por quienes ostentan el poder. Así, podemos clasificar a nuestro locutor, en cuanto voz, de dos maneras: un mudo sin logos y, como consecuencia, sin voz política y poética; y otro con voz, pero repetidor de la de otros, los que tienen el poder. En ese sentido, ¿puede hablar un mudo?; y si lo hace, ¿desde dónde habla?

5. EL LOCUTOR POÉTICO: CUAL UN SER FETAL

Además del sujeto fracturado de “Sextina primera”, el locutor recurre a otra figura para capturar lo real de su condición: la del poeta-feto. En otras palabras, al creador que cae sin rumbo desde lo alto del monte, al manco, mudo y cojo, se le suma la del ser indefenso que depende de otro:

Yo pese al paso largo de los años
aún hállome en cuclillas,
cual si fuera un flamante ser fetal,
en tanto que en vosotros
¡qué de alturas, qué de pesos, qué de ocios!;

mas os digo que cuando al fin no existan
en los valles del orbe
estos chiles, perúes o ecuaadores,
que miro y aborrezco,
nadie habrá entonces en fetal postura
sobre el ya liso suelo.
(Belli, 1960, p. 40).

Al igual que en “Segregación N.º 1”, se recurre a la comparación entre un «yo» y un «vosotros» como estrategia retórica. Este contraste pone en juego lo efímero frente a lo tangible, lo que aún no es frente a lo que tiene tamaño, forma y peso; es decir, uno es un ser en potencia (no-ser) y el otro es ser en acto. Inicialmente, el sujeto lírico acude a la metáfora orientacional *agachado-erguido* para contrastar su situación (los agachados), enunciado desde la primera persona, frente a un vosotros (los erguidos). De esta imagen inicial del poeta en cuclillas, que transmite la idea de sumisión y pequeñez, se pasa a la del feto, que asimila los semas que derivan de aquella e incorpora otros más. Así, el locutor acude a una nueva figura para graficar su indefensión y precariedad: el símil, figura que se repetirá en otros versos, y que en este alude no solo a la disposición del cuerpo-feto, sino a su condición neonatal: la dependencia ante otro (la madre), por un lado, y la situación liminal entre el ser y no ser, entre un ser vivo y un no-nacido; es más, repárese en el uso del adjetivo *flamante* (nuevo en una actividad). En este orden, no estamos ante un feto ya constituido plenamente, sino frente a uno que apenas acaba de serlo, lo que agudiza la fragilidad del locutor. Esta figura (sujeto=feto) y otras tienen el propósito de graficar las circunstancias precarias del poeta en comparación con otros sujetos.

El propósito, como ya lo decía Marcos Matos (2006), es dejar en claro que no hay un ser más desvalido que él, que su singularidad se debe a su desamparo absoluto. Así, ser el peor de todos es una forma de individualización (Cisneros, 1967), de obtener su ser por medio del fracaso y la postergación, dado que la vía del éxito le está negada (Higgins, 1994). En términos lacanianos, diríamos que el sujeto belliano (al menos, el de los primeros poemarios) intenta a toda costa traer lo real de su condición en el mundo —develar lo real que habita en este y en él—, y, para ello, se vale de una serie de metáforas y otras figuras (habitando un hueco, sufriendo el rollizo pie del amo o rodando cuesta abajo), cuya finalidad, insistimos, es revelar su precario lugar en una sociedad

injusta y privativa de goce (al menos para él). Sin embargo, nada de esto es posible porque toda representación atraviesa los códigos del lenguaje (recuérdese que lo real, lo imaginario y lo simbólico forman un nudo), razón por la que nuestro locutor reitera de muchas formas su lugar en el mundo moderno. En tal sentido, cada poemario es un vano intento de representarse en su dolor.

6. CONCLUSIONES

- Además de acudir a la comparación entre un yo (el locutor) y un ustedes (un rollizo amo) para graficar la asimetría entre dos grupos humanos —el poeta y muchos peruanitos, que están privados de muchas cosas materiales y no materiales, y los jefes, que ostentan el poder y pueden, ellos sí, cantar bellamente, hablar hermosamente y gozar del ocio en toda su extensión—, el yo poético de los poemas estudiados apela a variadas figuras retóricas con el fin de representar su padecimiento, y con ello su lugar en el mundo moderno.
- A través de la metáfora del *hueco hondo*, así como de la metáfora orientacional *arriba-abajo*, el locutor da cuenta de su precariedad humana y de las injusticias que padece, pues mientras hay quienes lo tiene casi todo, otros tienen casi nada. Esto incluye la imposibilidad de transformar el lenguaje referencial (denotativo) en otro connotativo o puramente estético.
- La metáfora *valle de heces*, por otro lado, deja el *nosotros* del «hueco hondo» y se singulariza en el *yo*. Por medio de esta figura, el locutor comunica su funesto lugar en el mundo: a la zaga de ese pútrido valle. Con ello, el poeta quiere dejar en claro la singularidad de su dolor.
- La sinécdoque del título *El pie sobre el cuello* grafica la situación de aquellos que, como él, tienen anulada la voz y, con ello, el *logos*, el canto y la identidad, pues el pie de los amos aprieta el delgado cuello de los desvalidos. De este modo, del apretujado cuello solo puede emitir gritos de dolor, y no melodía, ritmo o *logos*.
- El poema “Yo pese al paso largo de los años” recurre al símil para representar al locutor. Este, en efecto, se compara con la figura del feto, pero no cualquiera, sino uno que recién acaba de serlo. El propósito del yo lírico, al igual que en otros textos, es hacerse ver como un sujeto singular en su dolor, pues ¿quién puede ser más indefenso que un feto que recién acaba de serlo?

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARDUINI, S. (2000). *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*. Universidad de Murcia.
- ARISTÓTELES (1988). *Política* [Introducción y notas de Manuela García Valdés]. Gredos.
- BAUMAN, Z. (2005). *Vidas desperdiciadas: la modernidad y sus parias*. Paidós.
- BELLI, C. G. (1958). *Poemas*. Edición del autor.
- BELLI, C. G. (1960). *Dentro & fuera*. Ediciones de la Escuela Nacional de Bellas Artes.
- BELLI, C. G. (1962). *¡Oh Hada Cibernética!* Ediciones de la Rama Florida.
- BELLI, C. G. (1964). *El pie sobre el cuello*. Ediciones de La Rama Florida.
- BELLI, C. G. (2008). *Los versos juntos, 1946-2008. Poesía completa*. Sibila-Fundación BBVA.
- BERMAN, M. (1989). *Todo lo sólido se desvanece en el aire. la experiencia de la modernidad*. Siglo XXI.
- CISNEROS, A. (1967). Por el monte abajo. *Amaru*, (1), 89-92.
- DOLLAR, M. (2007). *Una voz y nada más*. Manantial.
- HIGGINS, J. (1994). No me encuentro en mi salsa: alienación y poesía en Carlos German Belli. En Miguel Ángel Zapata (ed.), *El pesapalabras: Carlos German Belli ante la crítica* (pp. 87-117). Ediciones Tabla de Poesía Actual.
- HILL, W. N. (1985). *Tradición y modernidad en la poesía de Carlos Germán Belli*. Pliegos.
- LACAN, J. (2006). *El seminario de Jacques Lacan. Libro 10: la angustia* [Seminario dictado originalmente en 1962-1963]. Paidós.
- LAKOFF, G. & JOHNSON, M. ([1986] 1995). *Metáforas de la vida cotidiana*. Cátedra.
- MARTOS, M. (2006). Tradición y modernidad en la poesía de Carlos German Belli. *Bira*, (32), 263-277.
- RANCIÈRE, J. (1996). *El desacuerdo. Política y filosofía*. Ediciones Nueva Visión.
- SPIVAK, G. (2009). ¿Pueden hablar los subalternos? [Traducción y edición crítica de Manuel Asensi Pérez]. Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona.

VELÁSQUEZ, F. (2016). Eléctrico seso, casto antídoto: el Hada Cibernética de Carlos Germán Belli como antídoto contra la tecnología. En Luis Correa-Díaz y Scott Weintraub (eds.), *Poesía y poéticas digitales/electrónicas/tecnos/new-media en América Latina: definiciones y exploraciones* (pp. 171-181). Ediciones Universidad Central.

EL MOTOR METAFÓRICO EN *OTOÑO, ENDECHAS* DE JAVIER SOLOGUREN Y EL LEGADO DE STÉPHANE MALLARMÉ

THE METAPHORIC ENGINE IN *OTOÑO, ENDECHAS* OF JAVIER SOLOGUREN AND STÉPHANE MALLARMÉ'S LEGACY

Camilo Rubén Fernández-Cozman

Universidad de Lima

crferna@ulima.edu.pe

<https://orcid.org/0000-0002-7474-8666>

DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.130>

Fecha de recepción: 15.06.22 | Fecha de aceptación: 15.08.22

RESUMEN

Javier Sologuren es uno de los más notables autores latinoamericanos del siglo XX porque renovó la poesía peruana durante los años cincuenta, fue traductor literario muy reconocido y reflexionó rigurosamente sobre los poetas simbolistas y vanguardistas franceses. Publicó su poemario *Otoño, endechas* en 1959 donde se observa el influjo de la obra de Stéphane Mallarmé. El artículo se sustenta en las propuestas de la Retórica Cultural de Tomás Albaladejo en lo que respecta al empleo de la categoría de motor metafórico. Sobre la base del concepto de imaginario cultural de Antonio García Berrio, se señala cómo funciona el motor metafórico en la poesía de Sologuren a partir de la noción de la instancia de la enunciación y de la recepción. Sologuren se nutre de la poética de Mallarmé y reestructura las propuestas del escritor francés con el fin de crear una nueva metáfora. Para fundamentar su hipótesis, además, se aborda la ensayística del poeta peruano donde habla de las particularidades de Mallarmé y sus lazos con creadores como Paul Valéry o Guillaume Apollinaire.

PALABRAS CLAVE: Motor, metafórico, poesía, Mallarmé, Sologuren.

ABSTRACT

Javier Sologuren is one of the most notable Latin American authors of the 20th century because he renewed Peruvian poetry during the 1950s, he was a well-known literary translator, and he rigorously reflected on the French symbolist and avant-garde poets. He published his collection of poems, *Otoño, endechas* in 1959 where the influence of Stéphane Mallarmé's work is observed. The article is based on the proposals of the Cultural Rhetoric of Tomás Albaladejo regarding the use of the category of metaphorical motor. Based on the concept of cultural imaginary by Antonio García Berrio, it is pointed out how the metaphorical motor works in Sologuren's poetry based on the notion of the instance of enunciation and reception. Sologuren draws on Mallarmé's poetics and restructures the French writer's proposals to create a new metaphor. To substantiate his hypothesis, he also addresses the essays of the Peruvian poet where he talks about the peculiarities of Mallarmé and his ties with creators such as Paul Valéry or Guillaume Apollinaire.

KEYWORDS: Motor, metaphoric, poetry, Mallarmé, Sologuren.

Uno de los autores latinoamericanos más importantes del siglo XX es Javier Sologuren (1921-2004), quien fue miembro descollante de la generación poética de los años cincuenta en Perú y que se halla representada por Blanca Varela, Carlos Germán Belli, Jorge Eduardo Eielson, entre otros. Gazzolo (2015) afirma sin ambages que Sologuren “revela una inclinación a destacar lo sutil, lo apenas perceptible, y a elegir las palabras para que aquello pueda ser dicho” (p. 75). Se trata, sin duda, de un orfebre del lenguaje en el más estricto sentido de la palabra.

El presente artículo tiene cuatro partes. En la primera, desarrollaremos escuetamente cinco teorías de la metáfora con el fin de situar nuestra propuesta en el ámbito de una reflexión sobre dicho procedimiento literario. En la segunda, nos referiremos al «motor metafórico» como categoría planteada por la Retórica Cultural de Tomás Albaladejo (2019) y Francisco Chico Rico (2015, 2019). En la tercera, examinaremos los lazos entre Stéphane Mallarmé y Javier Sologuren a través del abordaje de la ensayística de este último. Finalmente, en la cuarta parte, analizaremos dos poemas: “Sainte” de Mallarmé y “Kerstin” de Sologuren.

Existen varias teorías acerca de la metáfora (Ricœur, 1975); sin embargo, precisaremos brevemente cinco de las orientaciones más importantes. La primera teoría es la substitutiva (Fontanier, 1977) que se remonta a la retórica de Aristóteles (1990) y plantea la idea de que, en un procedimiento metafórico, hay un elemento *a* que reemplaza a un elemento *b*; por ejemplo, en *las alas del amor*, «amor» reemplaza al término «ave», pues la expresión original sería *las alas del ave*. Una segunda teoría es la del desvío (Cohen, 1974) y ella sostiene que en un discurso metafórico se produce una transgresión en relación con el llamado «grado cero» determinado por el discurso científico (Grupo μ , 1987); verbigracia, si alguien afirma *las gotas del amor*, manifiesta un alejamiento respecto de la expresión literal *las gotas de agua*. Una tercera teoría es la interactiva (Black, 1968; Richards, 2001), es decir, en todo enunciado metafórico hay un asunto primario y otro secundario. Por ejemplo, en la metáfora «la estructura del átomo es un sistema solar en miniatura», el asunto primario es el átomo y el secundario es «el sistema solar en miniatura», de manera que el receptor hace que interactúen ambos asuntos, pues selecciona algunos aspectos del elemento secundario para construir un complejo paralelo de implicaciones para que pueda adaptarse al asunto primario.

Una cuarta teoría es la cognitiva (Lakoff & Johnson, 2003), defendida por Stefano Arduini (2000), que sustenta la concepción basada en la noción de que el pensamiento es, fundamentalmente, de raigambre metafórica. En tal sentido, según Lakoff y Johnson (2003), *las teorías son edificios* porque aquellas deberían tener pilares y cimientos tan sólidos como los de estos últimos. Arduini (2000), representante de la Retórica General Textual (formulada por García Berrio [1989]) subraya que existen seis campos figurativos (la metáfora, la metonimia, la sinécdoque, la antítesis, la elipsis y la repetición), espacios cognitivos donde se sitúa un conjunto de figuras retóricas. Verbigracia, en el campo figurativo metafórico, se ubican no solo la metáfora como procedimiento figurativo, sino también la alegoría y el símbolo, entre otros. Una quinta teoría es la pragmática defendida, entre otros, por Searle (1981), quien afirma que hay una oposición entre el significado de la palabra u oración de carácter literal frente al significado de la emisión de la oración, por parte del hablante, que tiene un carácter metafórico (Ducrot & Schaeffer, 1985). Si alguien dice *mi perro es un león*, el significado oracional de raigambre literal no tiene sentido; pero sí existe el significado de la enunciación del locutor en un determinado contexto de uso lingüístico, pues evidencia que dicho perro tiene características de un león: la ferocidad, la agilidad, entre otras particularidades.

A) EL MOTOR METAFÓRICO COMO CONCEPTO CLAVE DE LA RETÓRICA CULTURAL

La Retórica Cultural es una corriente de la teoría literaria contemporánea que está estrechamente vinculada a la Retórica General Textual, planteada por Antonio García Berrio (1994). Dicha Retórica Cultural, representada por Albaladejo y Chico Rico, ha formulado categorías de análisis como la *poliacroasis* (un locutor que se dirige a varios alocutarios en el universo representado en un poema o relato) (Albaladejo, 2009) o *literatura ectópica*, es decir, la producida por sujetos que se han desplazado (léase: han migrado) de un espacio geográfico a otro (Albaladejo, 2011).

La Retórica Cultural propone la categoría de motor metafórico, el cual manifiesta el modelo teórico de la metáfora que, al decir de Albaladejo (2019), se sostiene en cuatro principios, a saber: 1) el elemento conformado por la serie metafórica, en la cual se encuentran incluidos no solo la metáfora, sino también el símbolo, la alegoría, la catacrexis, entre otros procedimientos; 2) el componente constituido por los mecanismos que forman parte del *constructo* metafórico: la sustitución, la transferencia, la

combinación y la interacción; 3) el elemento propio del motor metafórico en sí; y 4) el componente conformado por el contexto y la sociedad, puesto que la metáfora supone una proyección transversal en distintos ámbitos comunicativos.

Por ejemplo, en el poema “Los reyes rojos” (perteneciente a *Simbólicas*, poemario de José María Eguren publicado en 1911), se afirma: “Desde la aurora, / combaten dos reyes rojos, / con lanza de oro” (Eguren, 2005, p. 29). En tal caso, se halla el funcionamiento de una alegoría que se incluye en la serie metafórica, pues existe una correlación entre el rey y el ser humano; el color rojo y la persistencia vehemente en la lucha; la aurora y el inicio de la contienda o de la existencia; por último, la noche y el fin de la vida. Asimismo, se produce un desplazamiento semántico porque «ser humano» le transfiere sus semas a «rey». Hay que mencionar la instancia de la enunciación y la de la recepción como elementos constitutivos del funcionamiento en sí del motor metafórico; sin duda, el lector tendría que conocer cómo Eguren emplea el símbolo y la alegoría para representar las acciones de los personajes (por ejemplo, la niña de la lámpara azul) en el universo representado en *Simbólicas*. Finalmente, “Los reyes rojos” de Eguren se enmarca en el sistema emergente¹ de la poesía simbolista en 1911 en Perú y, por ello, se opone al sistema hegemónico de la poesía modernista, representada por José Santos Chocano, a partir de 1906, cuando este poeta dio a conocer *Alma América*.

El orador o poeta activa el motor metafórico desde la instancia de la producción textual sobre la base de la construcción de la metáfora como figura retórica que se proyecta hacia la instancia de la recepción:

El motor metafórico inicia la construcción metafórica al ofrecer una relación sémica entre el elemento no expresado y el elemento expresado, haciendo que el productor sea consciente de la equivalencia translaticia entre ambos elementos y del efecto estético e interpretativo de la plasmación en el texto de la metáfora mediante la inclusión en él del elemento expresado en su relación con el elemento ausente (Albaladejo, 2019, pp. 568-569).

¹ Resulta muy útil precisar el funcionamiento de sistemas sobre la base de la propuesta de Raymond Williams (2000) y Carlos García-Bedoya (2004). Existen cuatro tipos de sistemas en un determinada situación histórica: el hegemónico, el emergente, el residual y el de resistencia. El primero es la opción dominante tomando en cuenta el canon de la literatura peruana. El segundo es el que entra en conflicto con el hegemónico. El tercero es aquel que se encuentra en trance de desaparecer, aunque este proceso puede ser muy lento. El cuarto constituye el sistema que manifiesta el funcionamiento de culturas marginadas (las andinas o amazónicas en Perú, verbigracia) por el canon literario institucionalizado. Sin duda, en una determinada situación sociocultural, puede haber más de un sistema hegemónico o emergente o residual o de resistencia.

No se entiende el motor metafórico sin un previo imaginario cultural que “profundiza los poderes de resonancia poética de los hallazgos literarios anteriores consolidados en su dimensión de mitos artísticos; es por tanto una forma de poesía con absoluto arraigo en el sentimiento de la propia tradición estética y cultural” (García Berrio, 1994, p. 473). Por eso, el receptor debe activar su propio imaginario cultural para descifrar el sentido del enunciado metafórico. Es decir, si este desconoce la tradición literaria, no podrá comprender creativamente el sentido de este último ni podrá realizar la elucidación hermenéutica correspondiente. Un caso sumamente relevante es el poema “Sobre la traslación de los restos de César Vallejo” del poeta peruano Wáshington Delgado, quien cuestiona que los restos de Vallejo sean trasladados del cementerio de Montparnasse a Lima. Sin duda, el lector, para descifrar cabalmente el sentido del mencionado texto, tiene que activar su imaginario cultural y saber que Vallejo está enterrado en París y que existió, en Perú, una polémica (a finales del siglo pasado) sobre el traslado de sus restos a su país natal.

B) STÉPHANE MALLARME Y JAVIER SOLOGUREN

Agudo lector de los escritores simbolistas y surrealistas franceses, Sologuren se ha nutrido de la obra de Mallarmé. La crítica especializada ha puesto de relieve los lazos de Sologuren con el poeta francés tomando en cuenta la reflexión sistemática de ambos autores sobre la página en blanco. Por ejemplo, Silva-Santisteban (2004) insiste en cómo el poeta “juega con los espacios de la página en blanco” (p. 19). Salazar (2015) recalca el trabajo con la disposición espacial en el poemario *Corola parva*, donde se observan “formas experimentales vanguardistas o postvanguardistas” (p. 30). Por su parte, González Vigil (2015) también destaca la exploración mallarmeana de raigambre visual en el mencionado libro. En esa misma dirección, Guizado (2021) señala de qué manera Sologuren desea proveer a sus obras poéticas de un orden estructural a partir de las enseñanzas de Mallarmé y Charles Baudelaire.

Nuestro interés es trazar lazos entre la poesía de Stéphane Mallarmé y *Otoño, endechas* de Sologuren (poemario que vio la luz en 1959) a través de la categoría de motor metafórico. Sin embargo, resulta pertinente recurrir a la fructífera ensayística de Sologuren para abordar cómo analizó y comentó la obra del autor de *Un tiro de dados jamás abolirá el azar*. Gracias a la edición completa de las obras de Sologuren, realizada magistralmente por Ricardo Silva-Santisteban en diez tomos, tenemos la última versión

de *Gravitaciones & tangencias*, donde existen algunas significativas referencias a la obra y al pensamiento de Mallarmé.

En el ensayo “Cuatro poetas franceses”, Sologuren (2005) comenta poemas de Paul Valéry, Guillaume Apollinaire, Saint-John Perse y Henri Michaux. El autor de *Estancias* afirma que, en 1892, Valéry “se trasladó a París donde asistiría a los célebres ‘martes de la Calle de Roma’ cuyo anfitrión fue Mallarmé, y de quien fue su amigo y discípulo ferviente” (VII, p. 174). Asimismo, Sologuren recalca que Valéry, en *Álbum de versos viejos*, evidencia el influjo de Mallarmé, pero manifiesta “algo de lo que más tarde sería lo propio de Valéry” (VII, p. 174), es decir, su independencia estilística que se revelará en “Cementerio marino” (Valéry, 1991), por ejemplo.

En lo que concierne a la obra de Apollinaire, Sologuren (2005) subraya que dicho poeta incorpora una tonalidad innovadora en la poesía francesa y emplea “un lenguaje podado de las densas implicaciones simbólicas propias de la hegemónica línea establecida por Mallarmé y Valéry” (VII, p.184). Aquí se observa cómo el poeta de *Caligramas* abraza el credo vanguardista y se aleja del legado del simbolismo francés, aunque resulta necesario recordar que *Un tiro de dados jamás abolirá el azar* es un puente entre la poética simbolista y el vanguardismo debido al uso creativo del espacio de la página en blanco. Sologuren afirma sin ambages:

No hay ninguna novedad por otra parte, en cuanto al uso figurativo de las letras, el citar los sabios hallazgos de Stéphane Mallarmé en su célebre “Un saque de dados jamás abolirá el azar” en el cual este título (que constituye el corazón del poema) reaparece esparcido en el curso del mismo y bajo la especie de grandes caracteres en mayúsculas (VII, p. 629).

En este caso, el autor de *Vida continua* observa cómo existe una coherencia entre el paratexto (el título del poema de Mallarmé) y la disposición de las palabras en la página en blanco, de manera que los vocablos que componen el mencionado título aparecen con mayúscula en la *dispositio* del texto visual. En tal sentido, el poema no solo está constituido por las palabras, sino por los espacios que hay entre estas. Mallarmé, así, accede a un lugar de convergencia que evidencia el tránsito del ser humano lector al *homo videns*, tal como lo plantea Giovanni Sartori (2020), un siglo después, al referirse a la televisión. En otras palabras, se migra desde el espacio tradicional de la letra al entorno visual y, en términos actuales, al digital. Sin duda, Mallarmé se adelantó a su tiempo y ello fue plenamente comprendido por Sologuren.

C) “SAINTE » DE STÉPHANE MALLARME Y “KERSTIN” DE JAVIER SOLOGUREN

Ahora pasaremos al abordaje de dos poemas: uno de Mallarmé y otro de Sologuren con el fin de comprobar cómo funciona el motor metafórico. Los textos elegidos son los siguientes:

SAINTE / Stéphane Mallarmé

A la fenêtre recélant

Le santal vieux qui se dédore

De sa viole étincelant

Jadis avec flûte ou mandore,

Est la Sainte pâle, étalant

Le livre vieux qui se déplie

Du Magnificat ruisselant

Jadis selon vêpre et complie:

A ce vitrage d'ostensoir

Que frôle une harpe par l'Ange

Formée avec son vol du soir

Pour la délicate phalange

Du doigt que, sans le vieux santal

Ni le vieux livre, elle balance

Sur le plumage instrumental,

Musicienne du silence

(Mallarmé, 1998, p. 120).

KERSTIN / JAVIER SOLOGUREN

Por el tiempo se alzaban

los árboles y el cielo.

Yo escribía con lápiz,

contigo, con silencio,

*palabras como fuentes,
fuentes como misterios
de albas y atardeceres
caídos en el tiempo.
Yo escribía contigo,
contigo y en silencio*
(Sologuren, 2004, p. 127).

Nuestra hipótesis es que una de las fuentes principales de “Kerstin” es el poema de Mallarmé arriba transcrito. Tomemos como punto de partida un hecho fundamental: ambos poemas, en sus títulos, tienen una ostensible huella femenina. “Kerstin” es el nombre de la esposa de Sologuren, aunque existe, sin duda, un proceso de ficcionalización propio de un texto literario. “Sainte”, por su parte, constituye un apelativo de connotación religiosa católica, particularidad ausente en “Kerstin”. Aquí tenemos una primera reformulación: hemos pasado de un personaje idealizado desde una perspectiva religiosa a otro que está secularizado.

Asimismo, las dos composiciones poéticas terminan con la metáfora del silencio; pero no se trata de un simple cotejo intertextual ni de una mera coincidencia. En los versos de Sologuren “Por el tiempo se alzaban / los árboles y el cielo”, percibimos la expresión presente «Por el tiempo» y la expresión ausente «Por el bosque»; sin embargo, «bosque» le transfiere el sema ‘verdor’ a «tiempo». Para comprender plenamente ese procedimiento figurativo, tenemos que recurrir al imaginario cultural que permita la activación del motor metafórico. En “Sainte” de Mallarmé, también aparece el sándalo (un árbol) asociado a la vejez: “Le santal vieux qui se dédore”, de manera que se manifiesta otra vez la isotopía del tiempo como en el poema de Sologuren.

El locutor no-personaje (Fernández, 2009, 2021) afirma “Musicienne du silence” en tercera persona, es decir, desde una óptica descriptiva sin «yo» ni «tú» gramaticales; por el contrario, en el segundo poema, el locutor personaje (el «yo») se dirige a un alocutario representado (Fernández, 2021), en otras palabras, a un «tú» para afirmar “contigo y en silencio”. El poeta peruano recurre a su imaginario cultural y transforma una perspectiva impersonal (la de Mallarmé) en una óptica dialógica. Vale decir, se observa una nueva reformulación de Sologuren del legado mallarmeano.

Asimismo, Sologuren toma de Mallarmé la noción de escritura del suicidio (Barthes, 1986), vale decir, la página en blanco como evidencia de la crisis de la comunicación en el poema. La instancia de la enunciación, en “Kerstin”, activa el motor metafórico y reestructura la idea mallarmeana de silencio para replantearla en un contexto comunicativo distinto con el fin de incitar al lector (la instancia de la recepción) que recurra a su conocimiento del imaginario cultural para completar el sentido del poema.

Ahora bien, el discurso literario representa mundos posibles, pero también el poema cumple una dimensión pragmática y realiza el acto de suspenderse en el último verso de ambas composiciones poéticas. Mallarmé dice: “Musicienne du silence”, mientras que Sologuren subraya: “contigo y en silencio”. Ambos textos no solo aluden al silencio, sino que lo realizan y suspenden el sentido explícito del texto. Ello se entiende como la escritura del suicidio. Barthes (1986) menciona que, hacia 1850, surge el capitalismo moderno en Francia. El valor-trabajo de la escritura reemplazará al valor de uso de esta. Sin duda, Gustave Flaubert funda una escritura artesanal a través de un minuciosa labor con la forma artística y dicha propuesta estética luego se adaptará al modelo naturalista de Émile Zola o de Guy de Maupassant.

Barthes (1986) subraya que dicho planteamiento de Flaubert es puesto en tela de juicio por la agrafia final de Rimbaud o por la escritura del suicidio de Mallarmé, quien desea “crear alrededor de las palabras enrarecidas, una zona de vacío” (p. 76). Así, la palabra se autoaniquila y lo que sigue es el espacio de la página en blanco o el silencio en su plena dimensión. Se trata de la noción de que la razón crítica constituye “la crítica de sí misma” (Paz, 1985, p. 28) porque, como señala dicho poeta mexicano, la modernidad “se examina y se destruye para renacer de nuevo” (p. 29). Blanchot (2002), por su parte, señala que:

A partir del momento en que Mallarmé busca expresar el lenguaje tal como le fue descubierto por el “solo acto de escribir”, reconoce un “doble estado de la palabra, bruto o inmediato aquí, esencial allí”. Esta distinción es brutal en sí misma y, sin embargo, difícil de captar, porque Mallarmé da la misma sustancia a lo que distingue tan absolutamente y para definirlo encuentra la misma palabra: silencio (p. 32).

Rancière (2015) discrepa de Blanchot y subraya que el asunto de la página en blanco merece otra exégesis y no una explicación psicoanalítica que revele la angustia del poeta frente a la hoja sin palabras. Mallarmé recusa el arte de la representación, pero mantiene una cierta orientación mimética, pues, al decir de Rancière (2015), el poema “no imita ningún modelo, sino que traza sensiblemente el movimiento de la idea, la idea

como el movimiento de su propio surgimiento” (p. 69). Por eso, se puede afirmar que existe una influencia del pensamiento de Hegel en la concepción mallarmeana de la creación poética, ya que “el modo de manifestación supremo de la Idea es una música pura, que las cuerdas y las maderas no hacen más que imitar” (Rancière, 2015, p. 64).

En resumen, tanto “Kerstin” como “Sainte” se constituyen en una crítica de las limitaciones del lenguaje poético y suspenden su sentido explícito para aproximarse al silencio. Ello constituye una sugestiva invitación al lector para que complete creativamente el sentido del texto literario, pues el poema se convierte en una obra abierta (Eco, 1992) y resulta una permanente provocación para el receptor.

D) DEL ABANICO DE MALLARMÉ A LA POESÍA VISUAL DE SOLOGUREN

El abanico es un tópico de la poesía de Mallarmé. Los poemas más conocidos del autor francés, en esta línea temática, son “Éventail de Madame Mallarmé”, “Autre Éventail de Mademoiselle Mallarmé” y “Éventail de Méry Laurent”. Asimismo, Sologuren tiene, en *Otoño, endechas*, un texto poético que lleva por título “Éventail”. Sin duda, se trata de una reminiscencia mallarmeana en la obra del poeta peruano.

En “Éventail de Madame Mallarmé”, se advierte una poética que se basa en una metáfora orientacional (Lakoff & Johnson, 2003), donde se manifiesta la oposición abajo-arriba, esto es, el ala (“Aile tout bas...”) ligada a la esfera de lo bajo se dirige a los cielos (lo alto):

Avec comme pour langage

Rien qu'un battement aux cieux

Le futur vers se dégage

Du logis très précieux

Aile tout bas la courrière

Cet éventail si c'est lui

Le même par qui derrière

Toi quelque miroir a lui

Limpide (où va redescendre

Pourchassée en chaque grain

Un peu d'invisible cendre

Seule à me rendre chagrin)

Toujours tel il apparaisse

Entre tes mains sans paresse

(Mallarmé, 1998, p. 138).

Asimismo, se observa la metáfora de recipiente (Lakoff & Johnson, 2003) porque el verso emerge desde una casa (espacio cerrado) a un ámbito abierto. Por otro lado, hay megametáforas (LA FÍSICA ES UN ÁRBOL) que comprenden micrometáforas (*la dinámica es una rama de la física*, por ejemplo) (Fernández, 2009). Lo más destacable, en el poema de Mallarmé, es la megametáfora EL POEMA ES UN ABANICO que se manifiesta en una metáfora específica: *el verso es un pliegue del abanico*. La poesía tiene un sentido oculto que se evidencia en la idea de “invisible cendre”. Hay que recordar que la poética de la frágil ceniza (el sentido huidizo del texto) se expresa en “Toda el alma resumida” (“Atteste quelque cigare / Brûlant savamment pour peu / Que la cendre se sépare / De son clair baiser du feu [...] / Le réel parce que vil / Le sens trop précis rature / Ta vague littérature” [Mallarmé, 1998, p. 224]), composición poética donde Mallarmé considera que la realidad es vil y, por ello, la literatura debiera ser sinónimo de vaguedad e imprecisión semánticas para crear otro mundo a partir de un trabajo de orfebrería lingüística. En “Éventail de Madame Mallarmé”, observamos cómo la elegancia, la majestuosidad del verso y la ausencia de pereza se correlacionan con las características del abanico y la manera como este es llevado por Madame Mallarmé, aspecto que se revela en el final contundente del poema.

Veamos ahora, por otro lado, cómo el motor metafórico opera en la actualización del sentido en “Éventail” de Sologuren:

El clima de tus ojos es de otoño

y en su follaje hay huellas

de heridas uvas.

Así,

de rojo otoño

y desvelada niebla

está hecho el vino donde tú me llegas.

(Sologuren, 2004, p. 130).

Se mantiene la megametáfora mallarmeana EL POEMA ES UN ABANICO, pero la instancia de la enunciación ha producido un cambio sustancial, ya que hay una representación icónica (una estructura de caligrama) en el texto de Sologuren que se halla ausente en el texto del poeta francés. En los tres primeros versos de Sologuren se construye visualmente el abanico en posición convencional, mientras que en los tres últimos está el mismo abanico en postura invertida. El verso 4 actúa como bisagra o base (habitual o invertida) de los dos grupos de versos. Sin duda, la instancia de la recepción tiene que conocer el proceso de la poesía de Mallarmé que culmina en *Un tiro de dados jamás abolirá el azar* y que tendrá un desarrollo, con ribetes distintivos, en la obra de Apollinaire, quien explorará aún más los aspectos visuales de la composición poética.

Reparemos en otras transformaciones que se desprenden del análisis interdiscursivo. Mallarmé destaca las sensaciones táctiles de la mujer (“Entre tes mains sans paresse”); por el contrario, Sologuren realiza una variación fundamental, dado que ahora prepondera la isotopía de la visualidad (“el clima de tus ojos”). Dicha particularidad tiene relación con el hecho de que el texto del poeta peruano haya sido escrito no solo para ser leído tradicionalmente, sino para ser visto como estructura caligramática.

La metáfora mallarmeana *el verso es un pliegue del abanico* se convierte en la metáfora sologureniana *el verso es un nivel del abanico*. Por ejemplo, el primer verso (“El clima de tus ojos es de otoño”) está en la posición jerárquica superior y evidencia el concepto metafórico de que el cuerpo de la amada equivale al otoño y, además, se asocia con la transformación de la uva en vino.

En resumen, el funcionamiento del motor metafórico manifiesta cómo la instancia de la enunciación hace que el contenido semántico del texto de Mallarmé varíe sustancialmente en el de Sologuren. No obstante, la instancia de la recepción activa el mecanismo antes mencionado empleando su imaginación en tanto lector interesado en el análisis interdiscursivo.

E) A MANERA DE CONCLUSIÓN

Javier Sologuren es uno de los poetas peruanos más importantes del siglo XX y un ensayista que reflexionó sistemáticamente sobre la creación literaria. A su vez, fue un gran lector de Mallarmé y siempre desconfió de la capacidad de la palabra poética para representar ficcionalmente mundo; de ahí su reflexión en torno a la escritura del suicidio que lleva al poema al borde del silencio.

De otra parte, el concepto de motor metafórico ha permitido observar, con claridad meridiana, cómo un escritor bebe creativamente de la fuente de la tradición literaria y activa el imaginario cultural del receptor, quien debe colaborar eficazmente en la actualización del sentido de un poema. Por las razones antes mencionadas, la obra de Sologuren mantiene vigencia y merece siempre una nueva lectura.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBALADEJO, T. (2009). La poliacroasis en la representación literaria: un componente de la Retórica Cultural. *Castilla. Estudios de Literatura*, (0), 1-26. <https://doi.org/10.24197/cel.0.2009.1-26>
- ALBALADEJO, T. (2011). Sobre la literatura ectópica. En A. Bieniec, S. Lengl, S. Okou & N. Shchyhlebka (eds.), *Rem tene, verba sequentur! Gelebte Interkulturalität. Festschrift zum 65. Geburtstag des Wissenschaftlers und Dichters Carmine/Gino Chiellino* (pp 141-153). Thelem.
- ALBALADEJO, T. (2019). El motor metafórico y la fundamentación retórico-cultural de su activación. *Castilla. Estudios de Literatura*, (10), 559-583. <https://doi.org/10.24197/cel.10.2019.559-583>
- ARDUINI, S. (2000). *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*. Universidad de Murcia.
- ARISTÓTELES (1990). *Retórica* [Introducción, traducción y notas por Quintín Racionero]. Gredos.
- BARTHES, R. (1986). *El grado cero de la escritura. Seguido de Nuevos ensayos críticos*. Siglo XXI.
- BLACK, M. (1968). *Models and Metaphors. Studies in Language and Philosophy*. Cornell University Press.
- BLANCHOT, M. (2002). *El espacio literario*. Editora Nacional.
- CHICO RICO, F. (2015). La Retórica cultural en el contexto de la Neoretórica. *Dialogía. Revista de lingüística, literatura y cultura*, (9), 304-322.
- CHICO RICO, F. (2019). János S. Petőfi's Linguistic and Textual Theory and the Recovery of the Historical Thinking about Rhetoric. En Margarita Borreguero Zuloaga & Luciano Vitacolonna (eds.), *The Legacy of János Petőfi. Text Linguistics, Literary Theory and Semiotics* (pp. 110-131). Cambridge Scholars.
- COHEN, J. (1974). *Estructura del lenguaje poético*. Gredos.
- DUCROT, O & SCHAEFFER, J. M. (1995). *Nouveau Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Éditions du Seuil

- ECO, U. (1992). *Obra abierta*. Planeta-Agostini.
- EGUREN, J. M. (2005). *Obra poética. Motivos* [Prólogo, cronología y bibliografía de Ricardo Silva-Santisteban]. Fundación Biblioteca Ayacucho.
- FERNÁNDEZ COZMAN, C. (2009). *Rodolfo Hinojosa y la poesía de los años sesenta* [2ª edición]. Universidad de Ciencias y Humanidades.
- FERNÁNDEZ COZMAN, C. (2021). ¿Quién habla en un poema? Locutores y alocutarios. El caso de un poema de César Vallejo. *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*, 69(69), 367-377. <https://doi.org/10.46744/bapl.202101.013>
- FONTANIER, P. (1977). *Les Figures du discours*. Flammarion.
- GARCÍA-BEDOYA MAGUIÑA, C. (2004). *Para una periodización de la literatura peruana* [2ª edición]. Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- GARCÍA BERRIO, A. (1989). *Teoría de la literatura (La construcción del significado poético)*. Cátedra.
- GAZZOLO, A. M. (2015). El valor de lo mínimo. *Martín. Revista de artes y letras de la Universidad San Martín de Porres*, (28), 75-79.
- GONZÁLEZ VIGIL, R. (2015). Celebración de Javier Sologuren. *Martín. Revista de artes y letras de la Universidad San Martín de Porres*, (28), 47-55.
- GRUPO μ (1987). *Retórica general*. Paidós.
- GUIZADO, R. (2021). La composición de *El morador* (1944) de Javier Sologuren: estructura temática y unidad estilística. *Lexis*, 45(1), 377-406.
- LAKOFF, G. & JOHNSON, M. (2003). *Metaphors We Live By*. Chicago University Press.
- MALLARMÉ, S. (1998). *Poesías. Seguido de Otras poesías/Anécdotas o poemas/Igitur/Una jugada de dados* [Ed. bilingüe / Traducción y prólogo de Ricardo Silva-Santisteban]. Pontificia Universidad Católica del Perú.
- PAZ, O. (1985). *Los hijos del limo. Vuelta*. Oveja Negra.
- RANCIÈRE, J. (2015). *Mallarmé. La política de la sirena*. Lom Ediciones.
- RICHARDS, I. A. (2001). *The Philosophy of Rhetoric*. Routledge.
- RICŒUR, P. (1975). *La Métaphore vive*. Éditions du Seuil.

- SALAZAR, I. (2015). Las voces de la ardiente materia en la poesía de Javier Sologuren. *Martín. Revista de artes y letras de la Universidad San Martín de Porres*, (28), 27-39.
- SARTORI, G. (2020). *Homo videns*. Taurus.
- SEARLE, J. (1981). Metaphor. En Mark Johnson (ed.), *Philosophical Perspectives on Metaphor* (pp. 205-284). University of Minnesota Press.
- SILVA-SANTISTEBAN, R. (2004). *Vida continua* de Javier Sologuren. En *Vida continua (Obras completas de Javier Sologuren I)* (pp. 13-24). Pontificia Universidad Católica del Perú.
- SOLOGUREN, J. (2004). *Vida continua*. En Ricardo Silva-Santisteban (ed.) *Obras completas de Javier Sologuren I*. Pontificia Universidad Católica del Perú.
- SOLOGUREN, J. (2005). *Gravitaciones & tangencias*. En Ricardo Silva-Santisteban (ed.) *Obras completas de Javier Sologuren VII*. Pontificia Universidad Católica del Perú.
- VALÉRY, P. (1991). *El cementerio marino* [Ed. Bilingüe]. Alianza Editorial.
- WILLIAMS, R. (2000). *Marxismo y literatura*. Ediciones Península.

**NOSTALGIA Y MEMORIA MIGRATORIA: ANÁLISIS RETÓRICO EN
CRÓNICA DEL NIÑO JESÚS DE CHILCA (1981) DE ANTONIO CISNEROS**

**NOSTALGIA AND MIGRATORY MEMORY: RHETORICAL ANALYSIS IN
CRÓNICA DEL NIÑO JESÚS DE CHILCA (1981) BY ANTONIO CISNEROS**

Alejandra Apaza Ponce
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
alejandra.apaza@unmsm.edu.pe
<https://orcid.org/0000-0002-3411-9208>
DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.131>

Fecha de recepción: 28.01.22 | Fecha de aceptación: 29.03.22

RESUMEN

En *Crónica del Niño Jesús de Chilca* (1981) se relata la triste historia de la comunidad chilena que, por cuestiones de desastres naturales, toda su mercancía y su vida en sí se han visto en desgracia. Por ello, se propondrá un breve campo retórico de los años ochenta y se presentará parte de la crítica alrededor de dicho poemario de Antonio Cisneros. Para finalizar, se desarrollará el análisis retórico de los poemas “Una muerte del Niño Jesús” y “Otra muerte del Niño Jesús” a partir de los lineamientos de los campos figurativos de Stefano Arduini y la teoría de los argumentos retóricos de Chaïm Perelman. Asimismo, se analizará de forma interdiscursiva cada poema con “Antes que el olvido nos” y “Los canales enterrados”, respectivamente, con el objetivo de advertir cómo operan la nostalgia y la memoria.

PALABRAS CLAVES: Antonio Cisneros, retórica, Chilca, análisis, Stefano Arduini.

ABSTRACT

In *Crónica del Niño Jesús de Chilca* (1981) the sad story of the Chilean community is told, which due to natural disasters, all its merchandise and its life itself have been in disgrace. For this reason, a brief rhetorical field proposed by Arduini from the eighties will be made, as well as part of the criticism around the work will be presented. And finally, the rhetorical analysis of two poems “Una muerte del Niño Jesús” and “Otra muerte del Niño Jesús” is developed following the guidelines of the figurative fields of Arduini and the theory of the Perelman rhetorical arguments. Likewise, a discursive analysis will be carried out for each poem: “Antes que el olvido nos” and “Los canales enterrados”, with the aim of using nostalgia and memory.

KEYWORDS: Antonio Cisneros, Rhetoric, Chilca, analysis, Stefano Arduini.

1. CAMPO RETÓRICO DE ANTONIO CISNEROS

Como toda investigación, esta pretende realizar un diálogo con trabajos anteriores y promover el sentido crítico de nuestra literatura, especialmente de la poesía de Antonio Cisneros. El presente artículo toma en cuenta las diferentes vertientes y percepciones respecto al análisis de dicho escritor. Por ello, a partir del concepto de campo retórico, propuesto por Stefano Arduini, veremos las influencias literarias, culturales, ideológicas, políticas y sociales de la generación poética en donde principia la escritura del poemario, es decir, la generación del ochenta, a pesar de que Cisneros pertenece a la generación del 60. No obstante, mencionaremos de manera resumida los aportes del escritor en los inicios de su trabajo poético, así como también las herramientas que se utilizarán para el análisis del poemario en cuestión en un segundo apartado.

1.1. CONTEXTO POLÍTICO, ECONÓMICO Y SOCIAL DE LA DÉCADA DE LOS OCHENTA

Después de la Segunda Guerra Mundial en 1945 y tras la Crisis de los Misiles entre Cuba y Estados Unidos en 1962, el inicio de los años ochenta se ve fuertemente marcado por las tensiones aún vigentes de la Guerra fría que favoreció el Glásnost y Perestroika. Además, existían conflictos en Cuba por la oposición de Fidel Castro (apoyado por la URSS) contra el imperialismo norteamericano, así como la expansión de una activa política internacional de respaldo a los movimientos guerrilleros en América Latina e, incluso, al envío de tropas a Angola (1975) y a Etiopía (1977). Dentro de esta confusión y altercados entre países, en abril de 1980, la embajada de Perú en La Habana se vio afectada debido a que refugió a miles de cubanos que rechazaban el régimen de Castro, sumados a los 34 refugiados que ya se encontraban en la embajada. Fue Ernesto Pinto Bazurco Rittler, encargado de dicho recinto, quien coordinó la salida de miles de cubanos a España, Perú y Ecuador de forma pacífica con Castro, pero a raíz del violento ingreso de algunas personas a la embajada y al retiro de la guardia policial alrededor de la embajada peruana, se quebrantó una condición de la Convención de Viena sobre Relaciones Diplomáticas.

Dicho acontecimiento fue lo que deslinda el Éxodo de Mariel del 15 de abril de 1980 hasta el 31 de octubre del mismo año, suceso que significó la apertura del puerto Mariel (en Cuba) hacia los Estados Unidos con el objetivo de trasladar a ciudadanos

cubanos hacia Miami (Dóriga, 1996). Como respuesta, el presidente Jimmy Carter los recibió de manera favorable, ya que el líder castrista aseguró que los desertores de su gobierno eran considerados «un peligro para la sociedad cubana». Debido a ello, los americanos tuvieron, en un primer momento, una respuesta próspera al ingreso de los inmigrantes, además de otorgarles la condición de refugiados y todos los derechos que conllevan. Posterior a esto, se suponía que, con el fin de la Guerra Fría, se instauraría el cese de los enfrentamientos de las confrontaciones ideológicas, pero no fue así para América Latina.

Según lo que Centro Internacional de Investigación y Desarrollo (CIID) informa, en el año 1991 Latinoamérica vivía en una constante crisis política a causa de las diversas problemáticas internas en cada país, especialmente en Argentina, con el conflicto de la Guerra de las Malvinas y Chile, con la dictadura de Pinochet. Por su parte, Perú salía del Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas y tomaba la posta el segundo gobierno de Belaúnde Terry para enfrentarse a la organización terrorista Sendero Luminoso en su primer ataque en Ayacucho. Sendero Luminoso comenzó sus cimientos en 1960, pero es en 1980, su etapa de Dirección de Guerra prolongada (guerra popular), que comenzaron con los atentados y con los asesinatos de ocho corresponsables de Uchuraccay en la región mencionada. A ello se le sumaba el conflicto con Ecuador sobre el Falso Paquisha.

En el campo social, se venía predominante las migraciones internas de los espacios rurales a la ciudad y, con ello, un proceso de un aceleramiento de la urbanización, de crecimiento demográfico y de instauración de un «estado de emergencia» a los pueblos quechuahablantes y aymaras que estaban en un proceso de desplazamiento hacia Lima. Debido a ello, Fernando Eguren (s.f.) refiere que es el gobierno de Juan Velazco Alvarado el que buscaba un cambio socioeconómico para evitar alguna insurgencia y mejorar el nivel como país de Perú; sin embargo, se encargó de la expropiación de tierras campesinas que perjudicó los derechos de las comunidades oriundas. Una vez convocadas las elecciones, se suponía que iba a existir una transición más pacífica, pero Abimael Guzmán, líder del grupo terrorista mencionado, observó el gran debilitamiento político del país y comenzó un conflicto armado interno. Sendero Luminoso, de este modo, buscaba la divulgación de la lucha armada y el sabotaje de símbolos del Estado que eran obsoletos, así como también reforzar los comités populares en base a un pensamiento maoísta (Tramontana, 2004).

Es así como este grupo terrorista empieza a difundir la estrategia de Mao al pueblo peruano. En palabras del propio Tramontana (2004):

[S]i bien Sendero mostró creatividad al combinar la rigidez estratégica con la flexibilidad táctica y la lucha en el campo y en la ciudad, en gran parte la llamada “línea militar del Presidente Gonzalo” no era más que una imitación de los planteamientos de Mao Tse Tung (s/p).

Una de las razones por las cuales el maoísmo significó un triunfo en China fue porque veía al proletariado como la base fundamental de una revolución mundial y al mismo tiempo defendían el labor del campesinado. Además, presupone que todo cambio económico se logra con rapidez y de manera fluida si el pueblo se ve unificado bajo una misma vertiente. Con la incorporación de un «bloque infiltrado» se busca expandir y fortalecer aquellos más radicales y nacionalistas para convencerlos de unirse a las luchas; por ello, una de las grandes características del maoísmo es el ferviente apoyo social y la confianza del pueblo. De tal modo, la ideología se internacionalizó, especialmente en Europa y Latinoamérica, por su elemento antitotalitario. Este factor, supuestamente, es el que iba a fomentar opiniones favorables a la posible guerra popular en territorio peruano y, así, extender la ideología comunista con los resultados de los programas culturales, económicos y sociales realizados por Sendero Luminoso.

Este factor, al cual se le aunaba la informalidad, las migraciones y el aumento de su densidad poblacional, fue el espacio perfecto para que Sendero Luminoso se repartiera en diversos sectores como la población rural y los estudiantes universitarios decepcionados por los partidos izquierdistas de los setenta, quienes buscaban (ambos grupos) un cambio revolucionario en la sociedad pese al saldo negativo. Aunque había cierto sector que se mantenía en una zona neutra ante una situación política desastrosa, ambos bandos coinciden que ni el ingreso a una educación superior ni estar empleado supondría una mejora personal ni colectiva. Así que la mayoría se unía al discurso del movimiento terrorista con la esperanza de una mejora del país y de no quedarse callados frente a tantas injusticias y muertes. En ese sentido, las FF. AA. admitieron su ineficacia al querer detener el movimiento senderista y solo quedaba aplicar ordenanzas políticas, sociales y económicas que ayudasen a organizar mejor el país en el gobierno de Belaúnde.

Finalmente, en el campo económico, Latinoamérica venía con un retroceso fuerte que llevó a la Comisión Económica para América Latina (CEPAL) a denominar esta época como la «década perdida», debido a la acumulación de deudas externas, desastres

naturales y gobiernos endeudados (Bustillo *et al*, 2014). Esto conllevó a que el PBI, en el Perú, se viera fuertemente afectado respecto de los demás países; si todo ello significó una década perdida, para el territorio peruano fue más que una. De esta manera, el pueblo peruano enfrentaba el descenso de sus exportaciones; asimismo, el Fenómeno del Niño que se produjo entre 1982-1983 devastó a quince departamentos: Tumbes, Piura, Lambayeque, La Libertad, Lima, Cajamarca, Junín, Ayacucho, Huancavelica, Apurímac, Cusco, Arequipa, Puno, Moquegua y Tacna. Sin embargo, es la gran crisis política y social lo que acaba con el gobierno de Belaunde al desestabilizar entidades, empresas e instalaciones públicas producto del ataque terrorista de Sendero Luminoso.

1.2. CONSIDERACIONES TEÓRICAS PARA EL ANÁLISIS RETÓRICO

Para comenzar, Arduini (2000) distingue lo que es hecho retórico y texto retórico. Un hecho retórico es el acontecimiento en el que se produce el texto retórico y que incluye todos los factores que hacen posible su existencia, tales como el destinatario, el referente y el contexto. Caso contrario sucede con el texto retórico, que es el producto lingüístico producido por el orador y que consta de dos partes: res (*inventio*) y verba (*elocutio* y parte de la *dispositio*). Ambas nociones pertenecen al campo retórico, puesto que es más amplio y contiene mucha más información que sirve para contextualizar el trabajo creativo. En otras palabras, el campo retórico refiere a la amplia zona de experiencias que fueron adquiridas por individuos y una sociedad; asimismo, el campo retórico sirve como límite interpretativo entre los sujetos en base a la cultura. En este caso, para el entendimiento de nuestra investigación, propondremos el campo retórico de la «generación del ochenta» dentro del contexto político, económico, social y cultural, y también la recepción de la obra y los movimientos literarios, artísticos o filosóficos para realizar una mejor interpretación de *Crónicas del niño Jesús de Chilca*.

Además, realizaremos un análisis retórico, argumentativo y figurativo de los poemas “Una muerte del Niño Jesús” y “Otra muerte del Niño Jesús”. Nuestro procedimiento abarca la segmentación de los poemas, según la estructura clásica del discurso, la definición de los interlocutores, la identificación de los campos figurativos y la visión de mundo manifestada por el locutor. Sumado a ello, procederemos con una comparación intertextual de los poemas mencionados con “Antes que el olvido nos” y “Los canales enterrados”, pertenecientes al mismo poemario, con el objetivo de dilucidar mejor el funcionamiento individual de los textos y una mayor comprensión del libro como

totalidad, pero sin perder de vista el tema que engloba este trabajo, a saber: la marcada melancolía al abandonar la comunidad Niño Jesús y las razones de la migrancia.

Sin embargo, es pertinente definir la noción de campo figurativo. Stefano Arduini, en su *Prolegómenos a una teoría general de las figuras* (2000), realiza un breve recuento histórico de las figuras para luego definir las, desde Gorgias hasta Aristóteles, quien problematiza las figuras retóricas y “las concibe como desvío de uso común y como forma típica del hablar cotidiano” (Arduini, 2000, p. 71). Asimismo, Arduini manifiesta que:

[l]as figuras no son solo un medio de la *verborum exornatio*, y, por tanto, un componente de la *elocutio* de la naturaleza puramente microestructural del texto, sino más bien algo más complejo que implica los diversos planos retóricos y que atañe a una modalidad de nuestro pensamiento (la modalidad retórica que esta junto a la lógico-empírica). Nuestro concepto de figura, pues, pretende ofrecer en pocas operaciones generales el modo en el que nosotros filtramos expresivamente el mundo y de este modo lo hacemos visible, la figura en este sentido no es el punto de llegada de un proceso que parte de lo datos naturales, sino que es el punto mismo de partida (p. 133).

Debido a esto, Arduini plantea seis campos figurativos¹: la metáfora, la metonimia, la sinécdoque, la antítesis, la repetición y la elipsis. La metáfora es tradicionalmente entendida como la sustitución de dos términos por analogía y a partir de un término medio entre el metaforizante y el metaforizado (la cruz como resurrección, por ejemplo); la metonimia se comprende como la transferencia, por contigüidad, de términos que pertenecen a una misma cadena lógica ya sea por las relaciones de causa-efecto o efecto-causa, entre otras; la sinécdoque, en cambio, se puede presentar a través de parte-todo, todo-parte, género-especie, especie-género, etc.; en la repetición, verbigracia, se encuentran figuras como la aliteración; la antítesis, por su parte, es el campo figurativo por la cual entendemos el mundo a partir de sus contradicciones; y, por último, la elipsis consiste en una operación que economiza la expresión por medio de la ausencia de una o varias palabras buscando mayor brevedad en una expresión, pero mayor contundencia significativa.

Mientras que en *El imperio retórico. Retórica y argumentación* (1997), Perelman constituye una de las técnicas más interesantes por rescatar el concepto persuasivo de la argumentación, a partir de la importancia de su correlación con la retórica de la era

¹ Camilo Fernández (2007) señala “que toda figura transmite conocimiento y, por lo tanto, no se debiera hablar de un juego fonológico al margen de la ideología del poeta”. Sugerimos consultar <http://camilofernande.blogspot.pe/2007/05/la-teora-de-los-campos-figurativos-v.html>

clásica. En el 2006, Perelman sistematiza los argumentos en cuatro grupos: 1) los de argumentación cuasi-lógicos, que se aproximan a la formalización del pensamiento, 2) los argumentos basados en la estructura de lo real conforme a la naturaleza misma de las cosas, 3) los argumentos que tienden a fundamentar la estructura de lo real (que se basan en el caso particular y en la analogía y 4) los de disociación de nociones, que tienden a desintegrar las nociones aceptadas.

De igual manera, es pertinente definir la categoría del sujeto migrante. Este concepto fue acuñado por Antonio Cornejo Polar (1996), quien lo hizo dialogar con los estudios literarios; así, pues, el estudioso nos menciona “que el desplazamiento migratorio duplica (o más) el territorio del sujeto y le ofrece o lo condena a hablar desde más de un lugar” (p. 841). Es decir, el sujeto migrante no solamente tiene un lugar donde desarrollarse a lo largo de su historia, sino que también posee la libertad de hacerlo en distintos sitios que crea conveniente. Los sucesos vividos por los que pasa se extenderían mucho más y dejarían de verse reducidos. Finalmente, Camilo Fernández (2016), quien también trabaja con dicha categoría, menciona que la perspectiva del crítico arequipeño “se vincula sólidamente con la noción de formación, esgrimida por Gadamer, y permitirá analizar el papel del sujeto migrante desde una óptica histórica y cultural y con una metodología distinta de la propuesta por el positivismo decimonónico” (p. 49).

1.3. CAMPO DE LA RECEPCIÓN DE LA CRÍTICA

Diversos trabajos de investigación han hablado sobre las temáticas e influjos de *Crónica del Niño Jesús de Chilca* (1981) de Antonio Cisneros, pero cabe señalar que estos son escasos en comparación con las múltiples investigaciones sobre las distintas obras cumbre del poeta. Sobre todo si se desea averiguar alguna perspectiva respecto de la manera en la que una cultura hegemónica se quiere apoderar de otra mediante el discurso retórico presente en los poemas.

En el artículo de Marta Bermúdez-Gallegos (2014) se realiza un primer acercamiento sobre la influencia de Brecht en Cisneros, la verosimilitud de la palabra «crónica» y la dinámica estructuración que presenta el poemario. La autora nos presenta tres distintas perspectivas narrativas en el poema:

- 1) La del poeta cronista, que ofrece un testimonio emotivo y asume sus limitaciones;
- 2) la que expresa objetivamente, mediante múltiples voces de personajes diversos, la nostalgia y el recuerdo de las experiencias vivenciales de los comuneros; y 3) la que

formaliza el conocimiento objetivo de la relación y la cual busca aquel lector que comparta la experiencia cognoscitiva de las ciencias sociales (p. 3).

Todo ello permite a Cisneros realizar el acto comunicativo respecto de los sucesos del neocolonialismo peruano; además, enfatiza el gran aporte de los recursos como el humor, la ironía y lo grotesco, utilizados por el poeta para otorgarle cierto grado de verosimilitud al contar las «crónicas». Así, Bermúdez-Gallegos cuestiona el uso de la palabra «crónica» en el poemario, ya que se ubicaría dentro del género testimonial; sin embargo, realiza una comparación entre la narrativa y la poética y concluye que lo verosímil en lo narrativo es totalmente distinto a lo lírico. En ese orden, el carácter emotivo-subjetivo del lenguaje en la obra de Cisneros, en base a su función conativa, le concede veracidad a lo poético y el lector no titubea sobre lo propuesto. Finalmente, se realiza un pequeño acercamiento hacia tres poemas de la utopía social de Chilca; comienza desde una visión nostálgica del pasado de Chilca, lo que permite indicar que para el poeta lo de afuera era corrosivo mientras que lo oriundo era fructífero. Con ello, refiere el motivo por el que el pueblo de Chilca fue destruido, a saber: por cuestiones extranjeras. Igualmente posiciona al poeta como cronista y narrador objetivo de los sucesos históricos.

Jill Albada (2015), por su parte, nos explica el proceso de desplazamiento de una cultura por medio de la función de los roles de poder para registrar una nueva, es decir, cómo es que la comunidad de Chilca entra en crisis por sus autoridades, “Urbanizadora”, para querer desaparecer culturalmente; al mismo tiempo, se expone el proceso de cambio al que se vio sometido. Para ello, Albada Jelgersma utiliza el concepto teórico de «relaciones de poder» de Michael Foucault a fin de proponer un sistema de voces testimoniales donde se muestran estrategias de relaciones de poder que sufren los comuneros. A tal efecto, se plantea tres voces poéticas de la siguiente manera:

primero, la voz de la memoria colectiva en el poema *Y antes que el olvido nos*, segundo, las voces masculinas y femeninas de los comuneros que se presentan en los poemas *Una muerte del Niño Jesús* y *Otra muerte del Niño Jesús* respectivamente, tercero, la voz de la madre chilcana en *Una madre habla de su muchacho* y, por último, la voz poética que parece resonar con la voz narrativa del *Prólogo en el poema final* (p. 12).

Esto último, desde luego, con el objetivo de registrar diferentes recuerdos del pueblo para mantener viva su identidad cultural y manifestar las resistencias que los comuneros verbalizan al verse en otros contextos. A su vez, la memoria funciona como

testigo del proceso de mantener a la cultura de Chilca y cómo es que las relaciones de poder desean borrarla para crear una nueva realidad. Así, se concluye que los comuneros, al involucrarse con las relaciones de poderes, aceptan una migración cultural para la creación de un nuevo ambiente y la eliminación del antiguo.

Para concluir, José Cerna Bazán (2015) analiza la obra de José María Arguedas, *Crónica del Niño Jesús de Chilca*, de Antonio Cisneros y *Cementerio general*, de Tulio Mora. Para tal empresa, recurre a la teoría de J. L. Austin y evidencia el carácter performativo, es decir, la relación del enunciador/autor del texto con un actor que se percibe como emisor originario de la palabra social, pues “la enunciación del texto poético equivale al cumplimiento de la acción descrita o anunciada por el texto” (p. 235); además, observa al texto en tres partes: acto (participa también el escritor), lector y agentes sociales. Todo esto se lleva a cabo con el objetivo de dar cuenta del desprendimiento del locutor inscrito en el texto por la sustitución de otro distinto al escritor proveniente de fuentes discursivo-culturales que operan en la heteroglosia social². Con ello, reflejan dos entidades importantes: el yo y el otro, y también dos espacios sociales y distintos unidos bajo un mismo locutor. El yotro como habitante de Chilca con un lenguaje estándar, mientras que el yo, por su lado, está referido a la retórica de Cisneros.

Ahora bien, el investigador propone tres instancias de lo performativo: 1) el yotro (el otro en la enunciación diferente a Cisneros dentro de la cultura inscrita), 2) el yotro respecto de un grupo social peruano (los campesinos) y c) el lector que experimenta las imbricaciones entre el yo y el otro. Por ello, el resultado de este análisis es revelar la labor del compositor-escritor, donde el yo se presenta desde prólogo hasta montar un escenario al yotro; es más, “se construye también con la emisión híbrida del yotro, que funciona como un narrador de eventos individuales colectivos, cotidianos e históricos” (Cerna, 2015, p. 7).

² Heteroglosia entendida como lo definió Bajtín: la diversidad de lenguajes y el lenguaje, desde su perspectiva, compromete sociedad y cultura.

2. ANÁLISIS RETÓRICO, ARGUMENTATIVO Y FIGURATIVO DE LOS POEMAS SELECCIONADOS

En este apartado, nos dedicaremos al análisis retórico, argumentativo y figurativo de “Una muerte del Niño Jesús” y “Otra muerte del Niño Jesús” a través de la segmentación de los poemas según la estructura clásica del discurso, la definición de los interlocutores, la identificación de sus campos figurativos y la visión de mundo manifestada por el enunciador. Asimismo, se realizará una comparación intertextual con “Antes que el olvido nos” y “Los canales enterrados”, pertenecientes al mismo poemario, con el objetivo de dilucidar mejor el funcionamiento individual de los textos y una mayor comprensión del poemario en tanto totalidad, pero sin perder de vista el tema que engloba este trabajo: la marcada melancolía al abandonar la comunidad Niño Jesús y las razones de la migrancia.

2.1. ANÁLISIS DEL POEMA “UNA MUERTE DEL NIÑO JESÚS”

Leámoslo:

No he prendido el lamparín de kerosene desde hace cuatro noches
Mis ojos sin embargo están clavados en la mecha reseca.
Ciego ante las tinieblas como es ciega la polilla ante la luz
Mis ojos de carnero degollado. Pobre mierda; lechuza de las dunas.
Y sé que el Niño no apremia ni castiga. Aquí no hay Dios. 5
Y sé que hay una luna llena pues me duelen las plantas de los pies.
Luna que es un par de horas ya será más oscura que este cielo.
Agua y vientos color uva rosada.
Y los devotos entonces a la mar —por unos pocos peces.
Y las devotas entonces a los campos —por unos pocos higos. 10
Tanta vaina carajo. El gallo enterró el pico.
Un mar de cochayuyos y malaguas y un arenal de mierda.
somo hijos de los hijos de la sal.
No haré un huerto florido en esta tumba. A Mala iré,
por fiar mangos verdes y maduros y una torre de plátanos. Después 15
por mi negocio iré. Todo a Lima, compadre, a Lima iré.
El Niño está bien muerto. El aire apesta.
Clavo la puerta.
Entierro la atarraya.
Enciendo el lamparín. 20

(Cisneros, 1996, p. 240).

Resulta prudente introducirnos al poema empezando con el título y relacionándolo con el contenido. En este caso, el título tiene una gran presencia de lo que va a ocurrir dentro de la temática global del poemario y advierte los procesos posteriores que

posiblemente van a acontecer. Por otro lado, se puede observar una marcada nostalgia al comenzar con la lectura del primer verso; asimismo, si bien no se trata del texto que apertura el poemario, nos ofrece una breve aproximación al sentimiento de nostalgia sobre el cual nos enfocaremos en este trabajo.

2.1.1. SEGMENTACIÓN DEL POEMA

Utilizaremos la estructura clásica del discurso retórico para segmentar el poema y analizarlo de manera ordenada. “Una muerte del Niño Jesús” está compuesto por veinte versos. Los cuatro primeros constituyen el *exordio*, donde el locutor nos presenta la situación del migrante después de los desastrosos eventos al darnos una descripción del lugar y de la aflicción que los ciudadanos reflejan utilizando el sentimentalismo como el principal de recurso de transmisión de pesares. La *argumentatio* corresponde al cuerpo del poema, entre el verso 5 y el verso 17, que es donde se expone a la ciudad «El Niño» como un lugar no habitable que contagia la tristeza y la pobreza a los ciudadanos. Esta argumentación comprende una declaración de resignación que manifiesta el locutor: “[Y] sé que el Niño no apremia ni castiga. Aquí no hay Dios”, y también la sentencia abrupta al decidir irse de la ciudad: “No haré un huerto florido en esta tumba. A Mala iré,”. Todo ello contenido bajo repeticiones que exponen el sentimiento de fracaso dentro de la comunidad. Finalmente, la *peroratio* abarca los versos del 18 al 20, donde sintetiza lo dicho anteriormente por medio de metáforas y declaraciones breves para dar a entender la actual relación entre el migrante y la ciudad El Niño. El locutor manifiesta “[E]nciendo el lamparín.” como una contraparte y complemento del inicio del poema: “No he prendido el lamparín de kerosene desde hace cuatro noches”. De esta manera, existe un cierre circular de la historia gracias al cual el locutor representa una caracterización de la ciudad y el migrante para darle sentido a los demás discursos.

2.1.2. ESTOY CANSADO DE LA CIUDAD EL NIÑO Y PUEDO IRME

En “Una muerte del Niño Jesús”, nos encontramos con un locutor personaje definido por el pronombre en primera persona, aunque tácito: “No he prendido el lamparín de kerosene” o cuando dice “sé que el niño no apremia ni castiga”, o también en “entierro la atarraya”. Es un personaje que enuncia su propio pesar, pero al mismo tiempo refleja el de los otros; por ello, se afirma la existencia de un alocutario representado con la manifestación de la palabra «compadre» en el verso dieciséis. Asimismo, se recurre a

hablar en plural en varias ocasiones, lo que permite unir al locutor y al alocutario representado para demostrar un mismo pesar: “somos hijos de los hijos de la sal”. Sin embargo, la preponderancia del poema está manifestado solo en el locutor, quien está tratando de convencer, mediante argumentos, las diversas razones para que ambos puedan migrar.

Ahora bien, el locutor del poema tiende a utilizar diversas técnicas argumentativas para persuadir a su «compadre». Estos argumentos están basados en *la estructuración de lo real*, pues el poema presenta la tesis de la huida de la comunidad como una posible solución a todas sus desdichas, y la explica por medio de la coexistencia de El Niño y la Muerte. Esto se halla disperso en muchos versos del poema, pero se encuentra arraigado en el verso 11 (“Tanta vaina carajo. El gallo enterró el pico”) y en el verso 17 (“El Niño está bien muerto”), donde se evidencia que el rasgo distintivo de El Niño es su inevitable despoblamiento a causa del desastre natural que acabó con todos sus cultivos y pertenencias. Se presenta, además, el argumento de dirección para tener en cuenta cuál es la finalidad de lo expuesto, a saber: la migración hacia las ciudades más pobladas que podrían ofrecerles un futuro prometedor, lejos de la pobreza de Chilca. Esto se advierte en el verso 14 (“A Mala iré”) y en el verso 16 (“Todo a Lima, compadre, a Lima iré.”). De esta manera, se evidencia el factible progreso que les estaría esperando fuera de su ciudad.

El locutor, entonces, se muestra furioso ante la retardada mentalidad y el sentimentalismo que sus «compadres» poseen al momento de verse sin pertenencias, puesto que él tiene claro cuál es su objetivo y hacia dónde se está dirigiendo. Para completar con el último argumento, se observa la presencia de un enlace que engloba, de mejor manera, el sentido del poema: el argumento basado en la ilustración. Este argumento concretiza el sentido del poema, debido a que, con las descripciones que realiza, el residente de El Niño puede llegar a ser persuadido toda vez que visualiza el desastre por todos lados e, incluso, el de sus compañeros. En los versos 7 y 8 (“Luna que es un par de horas ya será más oscura que este cielo” / “Agua y vientos color uva rosada”), percibimos el cuadro de la devastación que se materializa, aunque no es muy notorio; no obstante, si le otorgamos ciertas figuras a los versos, como por ejemplo la mezcla de productos que cosechan causando un desastre o la oscuridad física como una señal de desolación, este argumento cobra más relevancia y ayuda a convencer al alocutario.

El poema que analizamos se encuentra atravesado por el campo figurativo metáfora, y es esta figura homónima, en su mayoría, la que aparece con más frecuencia y posibilita la exposición estética de las ideas. Comencemos con el uso de la metáfora en los versos 3, 4, 11, 14, 17, 19 y 20. En general, el grueso de los versos configura una relación con la muerte, puesto que, al darle dicho significado, cobra mayor ímpetu y densidad la figura de desgracia de la ciudad. Especialmente, esto sucede en los versos 11 (“El gallo enterró el pico”) y 19 (“Entierro la atarraya.”), ya que el acto de sepultar el pico supone la derrota y, con ello, la muerte, según la dinámica de tal actividad; asimismo, en el otro verso la acción de abandonar la atarraya implica la renuncia a la actividad económica que se realiza en Chilca, esto es, la pesca.

Aún en el campo figurativo de la metáfora, pero con menos presencia, se manifiesta la personificación en el verso 17 (“El Niño está bien muerto”). De esta manera, se le brinda a un espacio uno de los estados de los seres vivos (la muerte), lo cual tiene que ver con el abandono de los comuneros, es decir, la ciudad se queda sin tierra firme para que alguien la cultive, y también con mares sin pescadores y campos sin población. Por otro lado, destacamos el campo figurativo de la repetición en la anáfora y el polisíndeton. Ambos recursos ayudan a percibir la frustración del locutor ante el desastre, pues, reiterando ciertos elementos, este desahoga toda impotencia y manifiesta el fiasco que sería quedarse en la comunidad. A su vez, permite sustentar de mejor manera los argumentos para que el alocutario pueda ser convencido.

El poema nos muestra cuál es el transcurso del locutor al verse imposibilitado frente a la desgracia, a una amargura total y al deseo de progresar. Todo ello se manifiesta continua y linealmente con el objetivo de plasmar los inicios de la mala ventura de El Niño; sin embargo, al mismo tiempo se expone la nostalgia y la melancolía en los primeros versos para, finalmente, reflexionar sobre las frustradas voluntades de sus compañeros al querer salvar lo que ya está lleno de fracaso. Asimismo, el locutor medita sobre la posición que tendría al momento migrar, ya que, al parecer, lo ve como la única salida frente a la pobreza de la comunidad y los peligros que ahora simboliza El Niño. Así, ya no existe para el locutor un lugar seguro para el desarrollo y resulta preferible —al menos para él— someterse bajo la condición de migrante y tratar de salvar lo poco que el desastre le dejó. De algún modo, este poema es un discurso que trata de justificar la

mudanza que va a realizar el locutor, lo cual no quiere decir que no cargue una nostalgia consigo.

2.1.3. COMPARACIÓN INTERTEXTUAL CON “Y ANTES QUE EL OLVIDO NOS”

Leámoslo:

Lo que quiero recordar es una calle. Calle que nombro por no nombrar
el tambo de Gabriel
y el pampón de los perros y el pozo seco de Clara Vallarino y la higuera
del diablo.
Y quiero recordarla antes que se hunda en todas las memorias así como
se hundió bajo la arena del gobierno de Odría en el año 50.
Los viejos que jugaban dominó ya no eran ni recuerdo.
Nadie jugaba y nadie se apuraba en esa calle, ni aun los remolinos del
terral pesados como piedras.
Ya no había hacia dónde salir ni adónde entrar. La neblina o el sol eran
de arena.
Apenas los muchachos y los perros corríamos tras el camión azul del
abuelo de Celia.
El camión de agua dulce, con sus cilindros altos de Castrol.
Yo pisé entonces una botella rota. Los muchachos (tal vez) se convirtieron
en estatuas de sal.
Los perros (pobres perros) fueron muertos por el guardián de la
Urbanizadora.
Y la Urbanizadora tenía unos tractores amarillos y puso los cordeles y
nombró como calles las tierras que nosotros no habíamos nombrado.
(También son sólo olvido.)

Lo que quiero recordar es una calle. No sé ni para qué.

(Cisneros, 1996, p. 235).

“Y antes que el olvido nos” es un poema que se centra en la memoria de lo que le gustaría siempre recordar, ya que los eventos actuales se ven deteriorados. Este poema es el que inicia la *Crónica del Niño Jesús de Chilca* y, con ello, da apertura a los diversos sentimientos que el locutor manifiesta hacia su comunidad; pero, lo que más nos hace reflexionar acerca del trabajo poético es la similitud de locutores con “Una muerte del Niño Jesús”, pues ambos contienen un locutor representado con énfasis en el «yo». No obstante, lo que lo diferencia es que se realiza un diálogo reflexivo consigo mismo acerca de los eventos del desastre y cómo es que él los percibe, mas no existe la presencia de un alocutario, debido a que no se está tratando de convencer a nadie de una posible migración ni huida del lugar, sino, más bien, se trata de narrar lo sucedido. En ese orden, nos parece

importante subrayar la marcada línea de la nostalgia del locutor tal como sucedía con “Una muerte del Niño Jesús”.

Al igual que el anterior poema, este presenta una evidente exposición de la metáfora como el campo figurativo predominante en los versos 5 (“Y quiero recordarla antes que se hunda en todas las memorias así como”) y 6 (“se hundió bajo la arena del gobierno de Odría en el año 50”). De esta manera, se exponen dos ideas similares con el verbo «hundir» para hacer referencia al decaimiento de la ciudad por los mares y a la intromisión de La Urbanizadora para acabar con la ciudad. Y así como en el verso 11 del poema “Una muerte del Niño Jesús” (“El gallo enterró el pico”) se estaba estableciendo una metáfora referida a la muerte de la ciudad, en el verso 19 (“Y la Urbanizadora tenía unos tractores amarillos y puso los cordeles”), donde vemos el mismo tópico, pero referido a la modernización de la comunidad que, al final de cuentas, consistiría en la muerte de lo autóctono por lo urbano. Por ello, el argumento de coexistencia se establece bajo los recursos de la nostalgia, la memoria y el dolor, puesto que se demuestra que el locutor instaure un tono pesimista hacia las vivencias de la comunidad en ambos textos poéticos.

Esto nos lleva a concluir que, si bien los dos poemas suceden en tiempos distintos respecto del desastre —uno al inicio de la desgracia de la comunidad y el otro que alude a la migración hacia la ciudad—, ambos abordan el mismo sentir, a saber: la nostalgia impregnada en la voz del locutor, aunque con distintas intenciones, pero con un ímpetu de impotencia ante los eventos ocurridos.

2.2. ANÁLISIS DEL POEMA “OTRA MUERTE DEL NIÑO JESÚS”

Leámoslo:

| | |
|--|----|
| Si yo supiera por dónde comenzar comenzaría con el corazón en la mano | 1 |
| Hija y madre de pescadores y agricultores, servidora del Niño. | |
| Aquí de pie con el puño cerrado y las espinas de la tuna más seca. | |
| (Los canales de piedra hundiéndose en la arena como una rata entre los matorrales.) | 5 |
| Ni a quién quejarme ahora. | |
| Hemos abandonado a nuestros muertos (puedo oírlos crecer bajo el carbón). | |
| El Niño me perdone. | |
| Adiós plantita del ají, plantita de la ruda, plantita del rocoto. | 10 |
| Adiós luciérnagas, lagartos, alacranes. | |
| Me recojo los cabellos y trato de dormir mientras escucho las sombras en las dunas una última vez. | |
| (Al desierto lo que era del desierto. Al mar lo que es del mar.) | |

(Cisneros, 1996, p. 247).

Es pertinente introducirnos a este poema tal como lo hicimos con “Una muerte del niño Jesús”. A lo largo de este poema, “Otra muerte del Niño Jesús”, observamos nuevamente la impotencia de una habitante de la comunidad “El Niño” debido a las diversas dificultades por los eventos de desastres naturales. En este caso, el título tiene una marcada presencia del cuerpo del poema, la cual podemos observar una diferente perspectiva en relación con el poema “Una muerte del Niño Jesús”. Las diferencias fundamentales entre ambos sería que en el segundo poema se visualiza el marcado ímpetu del dolor de un comunero al dejar sus tierras; en cambio, el primero analizado no existe ese hilo conductor en todo el trabajo poético, solo en el inicio. Me parece importante observar diversos puntos de vista a partir del desastre ocurrido para captar una nostalgia y frustración en el proceso migratorio hacia la ciudad.

2.2.1. SEGMENTACIÓN DEL POEMA “OTRA MUERTE DEL NIÑO JESÚS”

El poema presenta 14 versos que están divididos en tres bloques. El primero es el *exordio*, que abarca desde el verso 1 hasta el verso 3 y donde se expone la identidad del locutor; a su vez, nos presenta quiénes son los mayores afectados ante este desastre tan devastador y cómo reaccionan frente a dicha situación tan poco predecible. Versos como “Si yo supiera por dónde comenzar comenzaría con el corazón en la mano” y “Aquí de pie con el puño cerrado” no hacen sino traducir el fastidio y la sorpresa por el desastre natural; por ello, el locutor se muestra afectado y sin ninguna guía para continuar. Seguidamente, la *argumentatio* va del verso 4 hasta el verso 8; aquí se expone la aflicción de los comuneros al enfrentar una terrible situación y el posible abandono de la comunidad El Niño, pero también cuáles serían las posibles soluciones para ellos. Además, advertimos el cuestionamiento hacia el destino y a quién culpar por sus penas “Ni a quién quejarme ahora”; un locutor más centrado, pero al mismo tiempo resentido. Finalmente, con la *peroración*, compuesta por los versos 12, 13 y 14, se visualiza la evidente migración bajo la pesadumbre colectiva debido al mal porvenir que les deparaba el destino.

2.2.2. EL INDEFENSO COMUNERO DE LA CIUDAD EL NIÑO

Sobre los locutores, notamos la presencia del locutor representado con énfasis en el «yo»: “si yo supiera” o “yo me recojo”; pero, al mismo tiempo, configura una totalidad con la

comunidad al referirse muchas veces al sentimiento colectivo de añoranza hacia un tiempo pasado y a la frustración por tener que abandonar sus propiedades y actividades económicas. ¿Se estaría tratando de argumentar sobre el proceso migratorio? Consideramos que, en cierto modo, sí, pues se expone su pesar al verse enfrentado con la naturaleza y tras haber sido derrotado. Pese a su dolor, el comunero tendrá que retirarse de su vivienda, aunque, a diferencia del anterior poema (“Una muerte del Niño Jesús”), ahora lo hace acompañado de una nostalgia con mayor carga. Al mismo tiempo, si bien no existe un alocutario, deducimos que se expone al lector dicho pesar como parte de una declamación reflexiva llena de incertidumbre y pena; asimismo, el locutor expresa el sentimiento común que los habitantes de El Niño experimentan al momento de migrar.

A su vez, en este poema se visualiza con mayor preponderancia el campo figurativo de la metáfora, especialmente referidos al dolor y a la muerte. En el verso 1 (“comenzaría con el corazón en la mano”), se puede distinguir la aflicción del locutor cuando confronta las consecuencias del desastre, además de otorgarnos una percepción de su reacción ante ellos. Por otro lado, en el verso 3 (“Aquí de pie con el puño cerrado”) se demuestra la impotencia y la cólera al verse incapacitado frente al accionar de la naturaleza. Este sentimiento se encuentra en casi todo el poema, ya que consiste en la descripción de las emociones que todo comunero experimenta al perderlo todo. En seguida, se visualiza la personificación en el verso 9 (“El Niño me perdone”) toda vez que se humaniza a la ciudad; incluso, se propone que mantenga en su recuerdo a la comunidad que una vez existió dentro de ella, ya que los comuneros se sentían cómodos viviendo en esas circunstancias, según deducción del análisis general. De igual manera, se refleja la presencia de una nostalgia marcada en el verso 7 (“Hemos abandonado a nuestros muertos”), lo cual aludiría a los comuneros fallecidos y que, al abandonarlos, configuran una sepultura y una invisibilización de un pasado que jamás podrán volver a recordar. Otro campo figurativo es el de la repetición en los versos 10 y 11, cuya intención es enfatizar la despedida de la comunidad.

Entonces, el poema “Otra muerte del Niño Jesús” expone desde diferentes perspectivas los eventos naturales que destruyeron la comunidad. Estos protagonistas reflejan inseguridad al momento de migrar, lo cual se realiza a causa de la devastación, pues ha tornado el territorio en un lugar inhabitable. Al igual que el anterior poema analizado, se mantiene la nostalgia hacia un pasado que fue mejor, pero que ya no existe.

Así, al momento de trasladarse de vivienda, se configura una nueva realidad que no pidieron, pero que necesitan. En ambas ocasiones, el mirar se concibe como una salida factible y de buenaventura para comenzar de cero y para tener sus propios ingresos sin temer hacia un posible derrumbamiento o ataque. O eso es lo que ellos esperan.

2.2.3. ANÁLISIS INTERDISCURSIVO CON “LOS CANALES ENTERRADOS”

Leámoslo:

1

Como la esposa que ha perdido su anillo el sábado en la playa y lo busca
—sabiendo que jamás ha de encontrarlo—
hasta que las aguas y los aires se confunden
—la hora roja del cangrejo carretero—
y lo busca aterrada
y brillan ya los retos de la cola peluda de la Osa Menor
y los camiones petroleros encienden sus linternas de colores y aceleran
y los viejos pescadores japoneses encienden sus cigarros y deciden no
hablar con los extraños
y las lechuzas aletean sobre la carretera caliente y solitaria
y la noche honra a la noche
y la esposa aún busca su anillo
sabiendo que jamás ha de encontrarlo.

2

Los pájaros de la Isla,
el algodón, los membrillos,
las uvas de Borgoña,
el girasol, las abejas,
los muchacho, las muchachas
haciendo el amor
entre los maizales

son el cráneo de un perro
quemado por el sol.

(Cisneros, 1996, p. 225).

“Los canales enterrados” es un poema que manifiesta, por medio de comparaciones, una vida pasada que se añora y que se expresa mediante diversos ejemplos de la cotidianidad comunitaria. Asimismo, se observa un mensaje oculto detrás de los versos: al principio se plantea una cierta normalidad de la ciudad, pero, al finalizar, todo ello vive solo en el recuerdo del locutor. De esta manera, con respecto al poema “Otra muerte del Niño Jesús”, sostenemos que se apela a la memoria como recurso nostálgico para poder sobrevivir a la cruda realidad. Si bien no hay una cercanía en torno a los locutores, ya que en este poema no presenta locutor personaje, sino que existe, más bien, una descripción

impersonal de eventos comparados con la actualidad, sí podemos resaltar la presencia del campo figurativo de la metáfora y la repetición.

En primer lugar, hallamos metáforas en los versos 6 (“y brillan ya los restos de la cola peluda de la Osa Menor”) y 7 (“y los camiones petroleros encienden sus linternas de colores y aceleran”), lo cual da a entender la oscuridad de la noche, pero de una manera que no es provechosa. Este tipo de tinieblas no solo alberga el momento de la destrucción de la comunidad, sino también el futuro incierto que les espera una vez que el recuerdo se borra de sus mentes. Así sucede con el verso 2 y 13 que es el mismo, “sabiendo que jamás ha de encontrarlo”, puesto que el hecho de no hallar «el anillo» supone la imposibilidad que tienen los comuneros de salir al verse enfrentados con el desastre natural. De igual manera, en la segunda parte del poema, en los versos 22 (“son el cráneo de un perro”) y 23 (“quemado por el sol”), en contraposición a los diversos recuerdos impregnados entre los versos 15 y 21, se advierte la verdadera naturaleza alrededor del locutor del poema.

Respecto a las técnicas argumentativas, ambos manifiestan argumentos basados en la estructura de lo real (utilizando la terminología de Perelman), bajo la forma de argumento de la coexistencia: donde dos palabras contenidas en el poema llegan a ser sinónimos de una. En el caso del primer poema (“Otra muerte del Niño Jesús”), se habla de un recuerdo basado en la nostalgia de lo que era la ciudad de Chilca; mientras que, en el segundo poema (“Los canales enterrados”), la muerte de igual manera está sumida en la añoranza de una vida pasada. En los dos textos aparece la metáfora de forma peculiar e, incluso, resalta con el contenido del poema y con el uso de la memoria para visualizar un pasado unido con la nostalgia que, nuevamente, rige a ambos poemas.

3. CONCLUSIONES

A lo largo del trabajo, hemos identificado diferentes aspectos que hacen que el poemario *Crónica del Niño Jesús de Chilca* de Antonio Cisneros sea una obra que no solo trata la temática del migrante como el contexto urbano, sino también el empleo de la nostalgia y la memoria. A la luz de lo expuesto, concluimos que:

- En los dos poemas analizados en el segundo apartado, “Una muerte del Niño Jesús” y “Otra muerte del Niño Jesús”, hay una preponderancia del locutor representado como parte del uso de la memoria individual y colectiva.

- En los poemas seleccionados para el análisis interdiscursivo, “Antes que el nos olvide nos” y “Los canales enterrados”, se puede aseverar que existe un locutor que coincide con los poemas analizados anteriormente.
- Respecto a la cosmovisión de “Una muerte del Niño Jesús” y “Otra muerte al Niño Jesús” observamos tanto la temática del migrante como el uso del recurso de la nostalgia y la memoria mediante diferentes perspectivas, pero con un mismo lineamiento avocado hacia el dolor del comunero.
- El campo figurativo utilizado con mayor frecuencia en los poemas es el de la metáfora, la cual, las más de la veces, está asociada a la muerte. Asimismo, se tiende a emplear la argumentación de coexistencia respecto a una persistente inclinación hacia su nostalgia y el dolor como puntos claves que caracterizan al habitante de la comunidad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBADA JELGERSMA, J. (2015). Las relaciones del poder en *Crónica del Niño Jesús de Chilca*, de Antonio Cisneros. *Confluencia*, 14(2), 12-23.
- ARDUINI, S. (2000). *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*. Universidad de Murcia.
- BERMÚDEZ-GALLEGOS, M. (2014). *La crónica del Niño Jesús de Chilca: Cisneros y la épica de los marginados*. *INTI*, (32/33), 118-126.
- BUSTILLO, I., FRENKEL, R., OCAMPO J. A., VELLOSO, H., & STALLINGS, B. (2014). *La crisis latinoamericana de la deuda desde la perspectiva histórica* [Ed. J. A. Ocampo]. Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL).
- CERNA BAZÁN, J. (2015). La poesía como género híbrido: experimentación literaria y heteroglosia en el Perú. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 25(50), 235-245.
- CISNEROS, A. (1996). *Poesía Reunida*. Editora Perú.
- CORNEJO POLAR, A. (1996). Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno. *Revista Iberoamericana*, 62(176/177), 837-844.
- DÓRIGA, E. L. (1996). *Cuba 1995: vivencias personajes*. Centro de Investigación de la Universidad del Pacífico.
- EGUREN, F. (s.f.). *Reforma agraria y desarrollo rural en el Perú*. Centro Peruano de Estudios Sociales.

FERNÁNDEZ COZMAN, C. (2007). *La soledad de la página en blanco*. <https://camilofernande.blogspot.com/2007/05/la-teora-de-los-campos-figurativos-v.html>

FERNÁNDEZ COZMAN, C. (2016). *Interculturalidad y sujeto migrante en la poesía de Vallejo, Cisneros y Watanabe*. Fondo Editorial de la Universidad de Lima.

PERELMAN, Ch. (1997). *El imperio retórico. Retórica y argumentación*. Editorial Norma.

TRAMONTANA CUBAS, D. (2004). La violencia terrorista en el Perú, Sendero Luminoso, y la protección internacional de los derechos humanos. *Persona. Revista electrónica mensual de derechos existenciales*, (25). <https://www.revistapersona.com.ar/Persona25/25Tramontana1.htm>

LA CONFIGURACIÓN DE LA MEMORIA EN *EL LIBRO DE DIOS Y DE LOS HÚNGAROS* (1978): CAMBIO INTERLOCUTIVO E INTERRELACIÓN CAMPOFIGURATIVA

THE CONFIGURATION OF MEMORY IN *EL LIBRO DE DIOS Y DE LOS HÚNGAROS* (1978): INTERLOCUTIVE CHANGE AND FIELD-FIGURATIVE INTERRELATION

E. Mijaíl Avalos Salas
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
eduardo.avalos@unmsm.edu.pe
<https://orcid.org/0000-0001-9106-6600>
DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.132>

Fecha de recepción: 30.01.22 | Fecha de aceptación: 02.02.22

RESUMEN

Antonio Cisneros es uno de los miembros más destacados de la generación del 60 para la crítica contemporánea. En 1978, publica *El libro de Dios y de los húngaros*, donde pone fin a su silencio literario de aproximadamente seis años. El artículo tiene como propósito estudiar el tópico de la memoria en dicho poemario a través del análisis de los siguientes poemas “Tu cabeza de arcángel italiano” y “Cementerio calvinista en Praga”. Para ello, se plantea como hipótesis que en *El libro de Dios y de los húngaros* se configuran varias concepciones de la memoria por medio del cambio interlocutivo y la interrelación campofigurativa. Se empleará como marco teórico principal los aportes de Stefano Arduini a la Retórica General Textual tales como el campo retórico y el campo figurativo, además de los interlocutores propuestos por Camilo Fernández Cozman y, finalmente, los tipos de memoria.

PALABRAS CLAVE: Antonio Cisneros, Retórica, Generación del 60, memoria, poesía peruana.

ABSTRACT

Antonio Cisneros is one of the most prominent members of the generation of 60's for contemporary criticism. In 1978, he published *El libro de Dios y de los húngaros*, where he ended his literary silence of approximately six years. The purpose of the article is to study the topic of memory in this collection of poems through the análisis of the following poems “Tu cabeza de arcángel italiano” and “Cementerio calvinista en Praga”. For this, it is hyptesized that *El libro de Dios y de los húngaros* several conceptions of memory are configured through the interlocutive change and the field-figurative interrelation. The contributions of Stefano Arduini to General Textual Rhetoric will be used as the main theoretical frameweork, such as the rhetorical field and the figurativo field, in addition to the interlocutors proposed by Camilo Fernández Cozman and, finally, the types of memory.

KEYWORDS: Antonio Cisneros, Rhetoric, Generation of 60's, memory, Peruvian poetry.

1. EL CAMPO RETÓRICO DE ANTONIO CISNEROS

Antes de empezar con el análisis literario, es importante partir de la aplicación de la categoría de «campo retórico», la cual es propuesta por Stefano Arduini en su libro *Prolegómenos a una teoría general de las figuras* (2000). En él define al campo retórico como “la vasta área de los conocimientos y de las experiencias comunicativas adquiridas por el individuo, por la sociedad y por las culturas” (p. 47). En otras palabras, el campo retórico es el espacio donde convergen los acontecimientos que posibilitan la realización del texto retórico. En ese sentido, el campo retórico comprende el análisis del contexto social y cultural, las influencias literarias o filosóficas y la recepción de la obra literaria. Todos estos aspectos serán expuestos a continuación.

1.1. EL CAMPO DE LAS INFLUENCIAS SOCIALES Y CULTURALES

Al pertenecer a la llamada “Generación del 60”, el imaginario de Antonio Cisneros estuvo marcado por un contexto social y cultural muy particular, especialmente por (i) los acontecimientos sociopolíticos que tuvieron resonancia a nivel mundial y por (ii) la muerte de Javier Heraud (Villanueva, 2015). El primer hecho reúne la Crisis de los misiles, Mayo del 68, la Guerra de Vietnam, la Segunda Ola del Feminismo, entre otros (Fernández, 2009b). Así, la experiencia de lo primero conllevó a forjar una postura revolucionaria ante la realidad que los rodeaba; sin embargo, el segundo hecho terminó por desencantar dicha postura y contribuyó con el sentimiento de desengaño. Por ende, la poesía de este grupo no se limitó únicamente al ámbito político, sino también a promover la vida del individuo libre de restricciones. Esto compatibilizó con los movimientos estudiantiles en Francia y en Estados Unidos; de modo que la poesía de esta generación se caracterizó por ser irreverente, conversacional e irónica (Villanueva, 2015).

Por otro lado, en el contexto nacional, la Generación del 60 presenció el encumbramiento de las ciencias sociales en el mundo académico. Según Camilo Fernández Cozman (2009b):

En 1961, la especialidad de sociología aparece en la Universidad de San Marcos. La de San Agustín permite su ingreso en 1963. La Universidad Católica y la Agraria, en 1964, año en que se crea el Instituto de Estudios Peruanos y desde allí se da impulso a la importante serie de publicaciones “Perú Problema” que revela un marcado interés por el enfoque interdisciplinario para el estudio de la realidad peruana. Esta perspectiva influirá de manera sostenida en los poetas de los años sesenta (p. 67).

El predominio de las ciencias sociales en el mundo académico motivó la idea de su aplicación en la realidad peruana para resolver sus problemas estructurales. La generación del 60, en ese sentido, asumió este discurso y la vocación práctica de aquel campo disciplinario. Muestra de ello es la incorporación de las tres ideas medulares del marco de reflexión de las ciencias sociales en ese tiempo: los intelectuales no conocen a plenitud la realidad peruana, el Estado en el Perú tienen un carácter inconcluso y el cambio de las ideas abstractas puede mejorar las condiciones de las personas (Vega, 1996, como se cita en Fernández, 2009b). No obstante, a pesar de la preponderancia de las ciencias sociales, ello no incidió en su postura sobre el dilema entre la poesía pura y la poesía social; por el contrario, comprendieron que “en cuanto el discurso poético es un vehículo de comunicación tiene un carácter social y es puro en tanto exige un trabajo interno para anclar su universo de valores” (Villanueva, 2015, p. 56). En otras palabras, ambas dimensiones cobran sentido toda vez que se complementan. Por último, esta generación presenta características en común como la consciencia estructural del poema, el papel de síntesis entre el pulido formal y la crítica social, la lírica narrativa-conversacional y la cita cultural (Fernández, 2009b).

1.2. EL CAMPO DE LAS INFLUENCIAS LITERARIAS Y FILOSÓFICAS

La poesía de Antonio Cisneros se ha caracterizado por asimilar creativamente distintas tradiciones poéticas, motivo por el que su estudio se puede clasificar en referentes poéticos de lengua extranjera y referentes poéticos de lengua castellana (Villanueva, 2015). Entre los primeros, en *El libro de Dios y de los húngaros*, destaca la herencia de Ezra Pound, pues aún se aplican postulados del imagismo¹, tales como la noción de claridad y el favorecimiento de un lenguaje físico y concreto. A esto se suma el estilo intertextual, ya que en el poemario se asimila la rapsodia de la literatura grecolatina (Villanueva, 2015). En cambio, el aporte de Bertolt Brecht no es apreciable en este poemario como sí lo es en *Comentarios reales* o en *Canto ceremonial contra un oso hormiguero*. La prueba de ello es que el locutor no devuelve la palabra al pueblo, pues no hay un interés de subvertir la historia oficial. Aquello supone una disminución de la ironía desmitificadora por parte del locutor.

¹ El imagismo es una escuela literaria angloamericana del siglo XX que otorga una primacía a la imagen, debido a que esta tiene un potencial emotivo para trasladar, de forma intacta, la esencia de un instante temporal a la mente. Entre sus principios se destaca la claridad del tema, la economía verbal de alta precisión léxica y la importancia del ritmo creativo (Pound, 2018).

En cuanto a los referentes poéticos de lengua castellana, se advierte la poética de César Vallejo. Cabe señalar que, para la Generación del 60, la poética vallejjiana no tiene tanto protagonismo; sin embargo, todavía hay ciertos ecos de ella (Villanueva, 2015). Si se compara la poesía vallejjiana con *El libro de Dios y de los húngaros*, se observa una preferencia por el lenguaje coloquial antes que el lenguaje altisonante; además, ambos poetizan la experiencia de la migración, dado que sus locutores emiten discursos descentrados similares. Un ejemplo de ello es el poema “Muchacha húngara en Hungría otra vez”, analizado por Fernández Cozman (2020). Allí, el crítico señala que la locutora del poema enuncia su discurso desde dos puntos (Latinoamérica y Hungría) y menciona sus experiencias acumuladas que parecieran estar superpuestas entre tiempos y espacios distintos.

Por último, Antonio Cornejo Polar (1987) menciona lo siguiente: “A partir de *El libro de Dios y de los húngaros* el sustrato científico-social se combina con el que proviene del pensamiento teológico liberacionista que, por su propia naturaleza, refuerza al primero.” (p. 621). En ese sentido, el influjo filosófico más reconocible en el poemario es la *Teología de la liberación* de Gustavo Gutiérrez, la cual se suma a la vocación práctica de las ciencias sociales para mejorar la realidad de aquellos que merecen ser reivindicados.

1.3. EL CAMPO DE LA RECEPCIÓN CRÍTICA

En lo que respecta al estudio de la recepción que tuvo el poemario, se puede decir que *El libro de Dios y de los húngaros* (1978) tuvo poca acogida por parte de la crítica, lo cual se debió, probablemente, al éxito que gozaron los anteriores poemarios. Otra explicación la brinda Alberto Escobar (1983):

Pero esta valiosa colección *El libro de Dios y los húngaros* [sic] ha sido leída apresuradamente, sobre todo por lo que significa como obra poética escrita y por el efecto de la reconversión de su autor al catolicismo; el autor mantiene su confesión religiosa y al mismo tiempo postula su elección por la construcción del socialismo (p. 4).

En otras palabras, la reconversión de Cisneros al catolicismo sería uno de los motivos por los que la crítica habría marginado este libro. Aquello se relaciona con la periodización que propone Villanueva (2015) sobre la poética del autor y que la divide en cuatro periodos debido a la recurrencia temática y a ciertas influencias poéticas en cada uno de ellos. Según la división, *El libro de Dios y de los húngaros* (1978) se ubica en el

tercer periodo, de modo que es posterior al grupo de obras más aclamadas y reconocidas de Cisneros; de ahí que se le comparase de forma inmediata y no resultase del gusto de la crítica. Según Villanueva (2015), esto se debe a que, para la crítica, aquí se constituye los rasgos esenciales de la poética cisneriana, a saber: la desmitificación y la ironía que critican la cosificación y la alienación del mundo moderno. Para Fernández Cozman (2009a), ambos procedimientos vendrían a ser uno, puesto que se utiliza la ironía como procedimiento retórico para desmitificar los símbolos de la cultura oficial hegemónica. En cierto sentido, esta ironía está emparentada con la actitud crítica llevada por el sentimiento de desencanto.

Entonces, la ausencia de este «rasgo esencial» en *El libro de Dios y de los húngaros* ha producido su olvido; por eso, Villanueva (2015) afirma que “[D]espués de la época de desencanto, sobreviene la época de armonía” (p. 98). A su vez, la ironía desmitificadora está ligada a la decepción respecto de la realidad moderna; la armonía, que no agradó mucho, por su parte, lo estaría con la reconciliación religiosa del locutor. A pesar de la escasa bibliografía, se puede identificar dos tendencias en la recepción crítica de este poemario: (a) sobre la religiosidad en el poema y (b) sobre la cuestión nominativa.

La reseña de Edgar O’Hara (2020) marca el camino para (a). El autor señala que el poemario trabaja la experiencia religiosa desde una nueva retórica que pugna con el tono desacralizador que antes caracterizaba a Cisneros. La nueva retórica asocia la vivencia religiosa con la esperanza y la alegría (Villanueva, 2015). Urdanivia (1992), por su lado, da cuenta también de este cambio de retórica en la producción poética de Cisneros, por lo que retoma el estudio del poemario desde la teología. Su interés es analizar los poemas para evidenciar la espiritualidad del poeta. Años después, Julio Ortega (1996) sostiene lo siguiente sobre el poemario:

En *El libro de Dios y de los húngaros* Cisneros reduce las estrategias comunicantes —esa digresión presidida por el yo poético— a nombre de un diálogo más desnudo, suscitado por el reencuentro de la vivencia religiosa; lo que a su vez abre la mecánica nominativa hacia un nuevo rigor, porque nombrar en este libro es hacer más preciso, el objeto y, por ello mismo, celebrar sus poderes de representación (p. 13).

Ya no se trata solo de un asunto de reconversión religiosa, sino del reconocimiento de la dificultad nominal que tiene el locutor del poemario. Aquello marca el inicio de (b). Esta nueva tendencia será continuada por Chiquillo (2007), a partir de las declaraciones que realiza Cisneros sobre su estadía en Hungría y de su incapacidad para comprender el idioma húngaro. El artículo plantea que esa «mudez poética» que padeció Cisneros se

aprecia en algunos poemas, pues el locutor personaje no puede nombrarlos. En consecuencia, el artículo analiza la cuestión nominativa e identifica una serie de mecanismos que le permiten al locutor del poemario recuperar la expresión poética: el uso de los colores y la naturaleza (Chiquillo, 2007). Otro autor es Rabí do Carmo (2011), quien plantea que el poemario aborda tanto la temática religiosa como la naturaleza de la poesía y su posibilidad de nombrar racionalmente los conceptos. En otras palabras, el poemario está atravesado por una crisis nominal, lo cual se relacionaría con el viaje que realiza el locutor hacia «otro» mundo que le es ajeno culturalmente, pues este supone el desplazamiento hacia lo desconocido.

Dicha idea será retomada parcialmente por Fernández Cozman (2020) por medio de la noción de sujeto migrante. El autor lo define como “el que se traslada de un lugar a otro y cuya subjetividad se halla determinada por dicho desplazamiento” (pp. 1-2). El concepto incluye de forma tácita la idea de viaje, de modo que el sujeto migrante está relacionado con la imposibilidad de nombrar con precisión. Además, el crítico señala dos rasgos de este sujeto migrante: la memoria fragmentada y las fronteras geográficas difusas. Esta última fuente alberga la cuestión nominativa; sin embargo, sus hallazgos con relación a la memoria fragmentada lo posicionan en la frontera entre la tendencia (b) y un nuevo camino para la interpretación de este poemario. Es de dicho punto desde donde parte el presente trabajo.

2. MARCO TEÓRICO

El análisis que se realizará tiene como principio la revisión del aspecto formal y el plano del contenido, debido a que ninguno tiene primacía sobre el otro. Enfocarse solo en uno de ellos supone una aproximación parcial al texto literario. En ese sentido, se considera provechoso y pertinente tener como marco teórico los siguientes tres ejes que explicaremos a continuación.

2.1. LOS INTERLOCUTORES DE CAMILO FERNÁNDEZ COZMAN

Para Fernández Cozman (2021), la noción «yo poético» tiene una serie de limitaciones teóricas que impiden el desarrollo del análisis lírico. Por ello, el autor plantea una superación a través de un modelo basado en la pragmática literaria, que concibe al poema como un microacto comunicativo donde existen dos instancias: el locutor y el alocutario. En el caso del locutor, este se divide en locutor personaje (cuando tiene huellas del «yo» o del «tú») y en locutor no-personaje (cuando emplea la tercera persona). De igual

manera, el alocutario presentarse como alocutario representado (cuando hay marcas de un «tú») y en alocutario no-representado (cuando no hay ninguna marca textual que indique un «tú»). Ahora bien, de estas clasificaciones de los interlocutores se desprenden tres posibilidades de microactos comunicativos, según el crítico:

La primera es locutor personaje y alocutario representado, es decir, un diálogo; la segunda es locutor personaje y alocutario no representado, en otras palabras, un monólogo; y la tercera es locutor no-personaje y alocutario no representado, o sea, una reflexión (o descripción) impersonal (p. 370).

De esta manera, sostenemos que con el modelo de los interlocutores se obtiene una mayor rigurosidad en el análisis lírico, ya que se trata de una clasificación que evidencia los distintos modos de enunciación, los cuales inciden en la significación del poema.

2.2. LA RETÓRICA GENERAL TEXTUAL

La Retórica General Textual supone la superación de la retórica restringida que había heredado la concepción tradicional de las figuras literarias como ornamentos vacíos y sin relación con la visión de mundo del autor. Este ámbito teórico de la retórica se encuentra representado por varios autores, pero, para el propósito de este trabajo, nos centraremos en la categoría de *campo figurativo*, propuesta por Stefano Arduini.

2.2.1. LOS CAMPOS FIGURATIVOS DE STEFANO ARDUINI

De acuerdo con Stefano Arduini (2000), el campo figurativo es un ámbito cognitivo que permite situar un conjunto de figuras retóricas, así como establecer una forma de pensar, organizar y expresar el mundo. Es decir, las figuras literarias habitan la capa superficial, mientras que los campos figurativos se posicionan en un estrato profundo. Dicho esto, Arduini propone seis campos figurativos: metáfora, metonimia, sinécdoque, antítesis, repetición y elipsis.

2.3. LA MEMORIA

Según Giménez (2008), la memoria tiene un papel activo que trasciende la reproducción mecánica del pasado; en ese sentido, supone un arduo trabajo que selecciona, reconstruye y, a veces, transfigura. Dicho de otra forma, la memoria no solo está constituida, sino que también constituye; además, puede ser individual o colectiva dependiendo del soporte de cada una: en el caso de la memoria individual, esta se sostiene en lo psicológico; en el de la memoria colectiva, en un grupo y marco social articulados. Cabe señalar que ambas memorias están relacionadas porque ningún individuo puede moverse por el mundo sin

un pensamiento y una expresión fundados en una telaraña de significaciones, es decir, la cultura. Por último, el autor recalca que la memoria colectiva necesita ser reactivada periódicamente a través de conmemoraciones, pues el olvido es una amenaza latente. En ese sentido, la memoria es un componente flexible que se va moldeando de acuerdo con las experiencias del individuo o de la colectividad.

3. ANÁLISIS RETÓRICO

En *El libro de Dios y de los húngaros*, se sostiene que la memoria es un rasgo específico del sujeto migrante (Fernández Cozman, 2020) y que, además, se trata de un tópico presente en todo el poemario, por lo que se configuran varias concepciones de este. La variación —y esto es lo que planteamos— es producto del «cambio interlocutivo» y la «interrelación campofigurativa». En este apartado se analizarán retóricamente los poemas “Tu cabeza de arcángel italiano” y “Cementerio calvinista en Praga”. Para ello, realizamos la segmentación de los poemas, la revisión de sus interlocutores, la identificación de sus campos figurativos y la comprensión de la visión del mundo que proponen los textos.

3.1. ANÁLISIS DEL POEMA “TU CABEZA DE ARCÁNGEL ITALIANO”

Para un análisis minucioso y ordenado de “Tu cabeza de arcángel italiano”², es importante identificar su *dispositio* interna. Aquello supone su descomposición en partes teniendo como principio la estructura clásica del texto retórico: *exordio*, *narratio*, *argumentatio* y *peroratio*.

3.1.1. SEGMENTACIÓN DEL POEMA

El poema contiene cuarenta y nueve versos; el *exordio* corresponde a la primera estrofa y a los dos primeros versos de la segunda. En ellos se presenta el blanco de la argumentación (“Amas los vinos fuertes y abundantes —el mar de España, dices— y / maldices / la luz de un patrullero a medianoche. Y no tienes papeles.”), así como la idea principal que será defendida y sostenida a lo largo del poema (“El laberinto, Jutka, el laberinto. Sin ton ni son rebelde, No conoces / del violín (que detestas) ni del hambre”). Cabe señalar que este poema cuenta con rasgos narrativos, por lo que se puede identificar a la *narratio* desde el verso 10 hasta el verso 25. Esta parte contiene la evocación de la memoria del padre de Jutka, la cual menciona varios acontecimientos como la revolución

² Al ser un poema de naturaleza extensa, se le ha ubicado en el apartado de anexos.

húngara de 1956, la manera de pensar de los jóvenes de aquella época, la rendición del ejército rebelde, las penurias tras la derrota de los húngaros y el bienestar que gozó la generación de Jutka.

En lo que respecta a la *argumentatio*, esta inicia desde el verso 26 hasta el verso 35. Aquí se desarrolla y fundamenta la idea presentada en el *exordio*: Jutka no tiene razón suficiente para ser rebelde contra la autoridad. El primer argumento señala que la alocutaria carece de una razón para ser rebelde, dado que no ha vivido la opresión ni el hambre. El segundo argumento es el desconocimiento, por parte de la alocutaria, del periodo revolucionario de su pueblo, dado que su memoria olvidó el recuerdo de la guerra. Finalmente, la *peroratio* se encuentra en la última estrofa, donde se reitera la idea presentada al inicio y que fue desarrollada en la parte argumentativa a modo de conclusión. Posterior a ello, el poema termina con un símil que enfatiza cómo era el comportamiento de los jóvenes del pasado (“unos hombres antiguos-rebeldes y ordenados como el cabello lacio”). Este recurso retórico evidencia una contraposición entre la generación del pasado y los jóvenes del presente (“Tu cabeza de arcángel italiano”), y, a su vez, señala una clara diferencia entre el inicio y el final.

3.1.2. LOS INTERLOCUTORES EN “TU CABEZA DE ARCÁNGEL ITALIANO”

En el poema se percibe la presencia de diversos interlocutores. Estas voces no se manifiestan al unísono, sino que se relevan a lo largo del microacto comunicativo desempeñando diferentes funciones. Así, se postula la categoría de «cambio interlocutivo» para hablar de dicho fenómeno. El primer cambio interlocutivo es el reemplazo del locutor personaje inicial por el locutor padre, lo que implica pasar del diálogo etopéyico, que introducía a la alocutaria (“Tu cabeza de arcángel italiano no se conviene con esos ojos llegados a / caballo allende los Urales. / Pero eres bella como una fruta fuera de estación”) hacia el diálogo didáctico, que busca un efecto perlocutivo en la alocutaria (“Tu laberinto, Jutka, tu laberinto. De locos, no de rebeldes”). El diálogo se mantiene, pero la funcionalidad es distinta. También se puede apreciar que este primer cambio interlocutivo permite profundizar en la memoria del padre, ya que a partir de allí desplegará narrativamente sus recuerdos de la guerra.

El segundo cambio interlocutivo supone la reaparición del locutor personaje inicial; sin embargo, se interrumpe rápidamente por otro cambio interlocutivo que muestra el recuerdo del padre de Jutka materializado en el presente: la rendición del tío Miska. Este

recuerdo está señalado por la fuente cursiva y es enunciado por un locutor no representado, es decir, se trata de la tercera posibilidad, a saber: la descripción impersonal (Fernández, 2021). Este cambio interlocutivo profundiza aún más en la memoria del locutor padre, pues describe el recuerdo transfigurado de la derrota húngara. Luego, el cuarto cambio interlocutivo es el retorno del locutor inicial para exhibir la interioridad de la alocutaria representada (Jutka): “Y tú sueñas también. Pero tus sueños no son unos soldados en la calle del / Pez.”

En la cuarta estrofa, el locutor inicial sigue dirigiéndose hacia la alocutaria representada (variante que corresponde al diálogo), aunque esta vez con un tono más argumentativo al sostener la razón por la que la alocutaria no sueña con lo mismo que su padre: “Y el recuerdo de la guerra era tan solo un poco de ceniza con el viento de / invierno”. Esta argumentación se desarrolla en el umbral de la despedida entre la alocutaria y el locutor padre, el cual se termina con el gesto de “(Besas sus manos)”, lo que significa que la alocutaria se fue a dormir por orden del locutor padre. El quinto cambio interlocutivo permite el ingreso al sueño de Jutka; el locutor pasa a ser no personaje y se dirige a un alocutario no representado. Tratándose del sueño de Jutka, se puede decir que esta pareja de interlocutores es diferente a la del recuerdo del padre de dicho personaje, a pesar de tener la marca cursiva. La función de este cambio interlocutivo es la de mostrar descriptivamente el fracaso del discurso narrativo del locutor padre para reprender a la alocutaria representada. Prueba de ello es la descripción de un pasaje de la guerra civil rusa y no uno de la revolución húngara: “La Guardia Blanca: Denikin / en los campos de Ucrania. / La Guardia Roja cabalga en la frontera. / No acepta el armisticio ni el reposo.” Aquello prueba que la alocutaria representada está desarraigada toda vez que carece de memoria colectiva.

Cerca del final, se realiza el último cambio de interlocutores, esto es, la tercera posibilidad (Fernández, 2021). Esta pareja se diferencia de la anterior por la marca cursiva y porque no es una descripción, sino una reflexión comparativa entre la falta de memoria de la promoción de Jutka y la memoria conservada de la generación del locutor padre. Ahora bien, hasta este punto se ha visto que los cambios interlocutivos posibilitan un panorama amplio (descripción, diálogo, sueños) para develar dos tipos de memoria diferentes.

3.1.3. LOS CAMPOS FIGURATIVOS EN “TU CABEZA DE ARCÁNGEL ITALIANO”

Siguiendo los aportes de Stefano Arduini (2000), se puede proponer la categoría de «interrelación campofigurativa», la cual define que los campos figurativos no están cerrados totalmente; antes bien, son espacios de apertura que pueden vincularse entre sí. La interrelación campofigurativa tiene notable incidencia en la configuración de las memorias, develadas por los cambios interlocutivos, pues al ser procesos cotidianos que seleccionan, reconstruyen y transfiguran (Giménez, 2008), están estructurados por el pensamiento metafórico (Lakoff & Johnson, 2006). La memoria no suele presentar los recuerdos de forma organizada, sino mediante relaciones simbólicas que son cognoscibles para quien las evoca. Por ende, la especificidad de las memorias depende de la interrelación entre lo metafórico y un respectivo campo figurativo.

En este caso, en el poema se ha identificado un predominio de los campos figurativos de la metáfora y la metonimia. Ambos se interrelacionan para configurar la memoria del locutor padre. Por ejemplo, cuando este dice “El laberinto, Jutka, el laberinto. Sin ton ni son rebelde. No conoces / del violín (que detestas) ni del hambre”, no se comprende con cabalidad a qué se refiere con laberinto y el violín. No obstante, el pensamiento metonímico aclara dichas metáforas cuando el mismo locutor agrega lo siguiente: “Naciste y nuestra casa era una casa vencida por la guerra. Y sin embargo / tuvimos un invierno con pimientos y tocino salado”. De esta manera, el vocablo «Casa» viene a ser el continente de familia, por lo que se puede establecer una analogía entre no saber de hambre por haber comido y no conocer el violín por haber nacido cuando la familia ya había padecido la guerra. Aquello supone que el violín hace referencia a la guerra; por eso el “(que detestas)” del locutor padre. El mismo pensamiento metonímico explica la metáfora del laberinto, puesto que el locutor padre termina revelando el contenido del continente: “Tu laberinto, Jutka, tu laberinto. De locos, no de rebeldes”. En ese sentido, la metonimia aclara las metáforas de «laberinto» y «violín», donde la primera significaría época y la segunda, guerra.

Asimismo, se puede afirmar que la interrelación entre el campo figurativo de la metáfora y el de la metonimia configuran la memoria del locutor padre como una de naturaleza colectiva, y con alta carga simbólica que está enraizada en una época histórica, así como también una clara preferencia por los continentes o marcos sociohistóricos.

Demostración de ello son las metáforas ontológicas (Lakoff & Johnson, 2006) que usa; por ejemplo, en el verso “Amo la paz (no la paz de la oveja). Yo el hijo de la peste me rebelo”, donde el locutor padre se concibe a partir del continente del periodo comunista soviético.

Por otro lado, la memoria de Jutka se configura a partir de la interrelación entre el campo figurativo de la metáfora y el de la sinécdoque. Esto se advierte en los siguientes versos: “Y tú sueñas también. Pero tus sueños no son unos soldados en la calle del / Pez / (Silencio del obús y de la rata-roja como amapola)”. El locutor personaje aclara que Jutka no sueña lo mismo que su padre, dado que la alocutaria no evoca en su totalidad el recuerdo de la revolución húngara. La voz del poema recoge del diálogo con su padre, la figura del ejército soviético como enemigo y sueña con él: “La Guardia Blanca: Denikin / en los campos de Ucrania. / La Guardia roja cabalga en la frontera. / No acepta el armisticio ni el reposo”. No obstante, confunde la revolución húngara con la guerra civil rusa y supone el uso de una memoria sinecdóquica, ya que selecciona una parte del pasado histórico (el ejército soviético) con el objetivo de evocar el todo (la revolución húngara).

Esto se condice con el verso “[Y] el recuerdo de la guerra era tan solo un poco de ceniza con el viento de invierno”. Aparte de la personificación (el recuerdo), el locutor personaje indica que la memoria de Jutka con relación al pasado histórico de su pueblo es relativamente pequeña como lo es un poco de ceniza (parte) respecto de los barriles de pólvora durante la guerra (todo). En consecuencia, la interrelación del campo metafórico con el campo sinecdóquico configura una memoria débil, la cual está desarraigada del pasado colectivo e histórico a raíz de la lejanía temporal y espacial que existe entre la alocutaria y la revolución de la que habla el locutor padre. Es decir, el fracaso de la memoria sinecdóquica de Jutka se funda en su condición de sujeto migrante: “Y no tienes papeles”. De manera que Jutka padece la falta de la memoria colectiva porque no participó de conmemoraciones que la vincularan con la historia del pueblo húngaro.

3.2. ANÁLISIS DEL POEMA “CEMENTERIO CALVINISTA DE PRAGA”

Leamos el texto:

Día de difuntos. Cielos morados y luz de patrullero.
Memoria de los rostros que olvidamos (bello cráneo peludo y amarillo).
Las familias son el gesto conveniente y el pie lento. Las dalias de papel,
absurdas como un faro en el naufragio.
(No recuerdas el traje azul marino ni su aliento antes del desayuno).
Las trompetas de paja entre la piedra señalan cada muerto.

Familias congeladas —el gesto conveniente y el pie lento—
rezan contra la peste final de los antiguos (el día de su infarto).
Cantar de las familias. Dalias de agua.
No es que los vivos celebren a los muertos.
Celébranse a sí mismos, sabiendo que los muertos son amables con los
desesperados de la tierra.

(Cisneros, 1996, p. 216).

“Cementerio calvinista de Praga”, a diferencia del poema anterior, no posee características narrativas; por lo tanto, no cuenta con la *narratio*. No obstante, se continuará segmentado el poema de acuerdo con las partes del texto retórico clásico a fin de realizar un análisis ordenado y detenido.

3.2.1. SEGMENTACIÓN DEL POEMA

La *dispositio* interna del poema se encuentra compuesto por el *exordio*, la *argumentatio* y la *peroratio*; además, está conformado por 12 versos. De ellos, el *exordio* comprende los cuatro primeros, y es en dicha sección donde se contextualiza al poema en una fecha oficial en el calendario litúrgico: “Día de los difuntos”. Posterior a esto, se presentan las ideas que serán sustentadas y persistirán a lo largo del poemario: “Memoria de los rostros que olvidamos (bello cráneo peludo y amarillo). / Las familias son el gesto conveniente y el pie lento Las dalias de papel, / absurdas como un faro en el naufragio”. En lo que respecta a la *argumentatio*, esta abarca desde el verso 5 hasta el verso 9; aquí se detalla la idea de que la conmemoración a los muertos no es un acto que se realice con total convencimiento, pues las familias ya ni siquiera recuerdan a sus familiares fallecidos. Es más, tampoco los visitan con mucha frecuencia, dado que las tumbas están descuidadas. Finalmente, la *peroratio* corresponde a los últimos tres versos, donde se revela el verdadero motivo por el que las familias asisten al cementerio.

3.2.2. LOS INTERLOCUTORES EN “CEMENTERIO CALVINISTA DE PRAGA”

En torno al análisis de los interlocutores, en este poema se manifiestan las tres combinaciones posibles entre el locutor y el alocutario propuestas por Camilo Fernández Cozman (2021). La primera posibilidad es la descripción (locutor no personaje se dirige a una alocutaria no representada); esta perspectiva coincide con el primer verso en el que se contextualiza el poema. Luego de ello hay un primer cambio interlocutivo, pues se observa la marca de la primera persona en plural: “Memoria de los rostros que

olvidamos”; en este caso, se trata de la segunda posibilidad (el monólogo), cuya funcionalidad radica en amplificar la problemática de la memoria que olvida. En ese sentido, el cambio interlocutivo favorece la fijación de la atención en este término para comprender la paradoja que se hace presente en la memoria.

Después de dicho verso, se advierte un segundo cambio interlocutivo: el locutor vuelve a ser no-personaje, pero bajo una perspectiva que reflexiona sobre la falsedad de la visita familiar a los muertos. Sin embargo, acontece un tercer cambio interlocutivo: locutor personaje y alocutaria representada, situación comunicativa que nos ubica en la tercera posibilidad. La funcionalidad del cambio corresponde a la reiteración de la paradoja sobre la memoria que olvida, aunque, esta vez, no mediante un tono amplificador, sino con uno que se asemeje al diálogo privado al tratarse de una verdad que no debe ser descubierta: las familias no recuerdan a sus muertos. Finalmente, encontramos el último cambio interlocutivo: locutor no-personaje y alocutario no representado. Este cambio tiene como objetivo continuar con la reflexión crítica sobre la contradicción que supone la memoria de los asistentes al cementerio con relación a sus seres queridos que han fallecido.

3.2.3. LOS CAMPOS FIGURATIVOS EN “CEMENTERIO CALVINISTA DE PRAGA”

Ya se ha adelantado que el cambio interlocutivo problematiza la cuestión del olvido en la memoria de los asistentes al cementerio. Lo anterior, así, posee sustento con el hecho de identificar la preponderancia del campo figurativo de la antítesis y el de la metáfora en el poema, así como de su interrelación. Un claro ejemplo es el segundo verso del *exordio*: “Memoria de los rostros que olvidamos”. Este fragmento personifica a la memoria y la vincula con su opuesto, lo que se traduce como el recuerdo de los fallecidos olvidados, y que, a su vez, supone una paradoja, dado que no se puede recordar lo que se ha olvidado. En ese orden, se va configurando una memoria paradójica que encuentra su expresión en la metáfora ontológica: “Las familias son el gesto conveniente y el pie lento”, es decir, en los actos protocolares que realizan los familiares para aparentar. A esta idea le sigue el siguiente símil: “las dalias de papel, absurdas como un faro en el naufragio”, donde se hace hincapié en la falsedad de los elementos que rodean al acto de visitar a un fallecido. Si se repara en la dalia que se deja sobre las tumbas de los muertos, esta representa un intento inútil de demostración de amor hacia un pariente muerto, al igual que un faro no

rescata a un náufrago a miles kilómetros de la costa. Entonces, para el locutor, el dejar una dalia, más que un acto que evidencie un recordar, es un proceso automatizado que carece de sentido, debido a su inutilidad.

Si en “Tu cabello de arcángel italiano” la memoria de la alocutaria representada tiene problemas a causa de la lejanía temporal con el hecho histórico y por la falta de participación en conmemoraciones históricas, para este poema, en cambio, las conmemoraciones no suponen una solución para el olvido. ¿De qué sirve la conmemoración, si “No recuerdas el traje azul marino ni su aliento antes del desayuno”? En ese sentido, el locutor no-personaje problematiza la memoria de los visitantes que han olvidado a sus parientes, pero que aparenta recordar ante la sociedad en fechas festivas como “Día de los difuntos”.

Por último, en la *peroratio*, el motivo por el que los visitantes aparentan recordar, aun cuando se han olvidado de sus familiares, es explicado por el locutor no-personaje en el siguiente fragmento: “No es que los vivos celebren a los muertos. / Celébrense a sí mismos sabiendo que los muertos son amables con los / desesperados de la tierra”. Esta frase interrelaciona el pensamiento antitético con el pensamiento metafórico, pues la metáfora de la amabilidad de los muertos no es más que la confianza que los vivos tienen sobre la imposibilidad de que los muertos los sancionen. Esta metáfora cambia el significado literal del verso (un lamento existencial) para entender que realmente se trata de una paradoja que revela un profundo egoísmo por parte de los visitantes, así como una camuflada hipocresía. En suma, la interrelación entre el campo figurativo metafórico y el campo figurativo antitético perfila una memoria hipócrita que ha olvidado a sus seres del ámbito privado y que solo aparenta en el espacio público. Por tal motivo, esta memoria que olvida no se reactivó ni se consolidó por las conmemoraciones como señalaba Giménez (2008); antes bien, simplemente las vació de su propósito: combatir el olvido.

4. CONCLUSIONES

En primer lugar, la categoría de campo retórico ha expuesto la necesidad de ampliar los estudios de la poética de Antonio Cisneros con relación a *El libro de Dios y de los húngaros* (1978) habida cuenta de que solo se han identificado dos tendencias más o menos consistentes. Aquello supone un llamado a la crítica literaria a recuperar este poemario que no fue bien recibido en su momento por haber dejado de lado, quizá, el uso de la ironía desmitificadora.

En segundo lugar, la interpretación del corpus seleccionado permite confirmar que la memoria es un tópico central en *El libro de Dios y de los húngaros*. Su desarrollo es variado y se ha podido identificar la presentación de dos concepciones en “Tu cabeza de arcángel italiano”: por un lado, una memoria colectiva que está activa y enraizada a un pasado histórico; por el otro, una memoria débil desarraigada de su colectividad, pues tiene cierta lejanía temporal y espacial con su pueblo. En cuanto a “Cementerio calvinista de Praga”, por su parte, se presenta a la memoria que olvida y aparenta, esto es, a la memoria hipócrita; asimismo, se cuestiona la idea de que las conmemoraciones no siempre son fuentes seguras para la conformación de una memoria colectiva. A lo anterior agregamos que, en ambos poemas, no hay un posicionamiento ético sobre las memorias, y sí, más bien, una presentación y un cuestionamiento de estas.

Por último, el análisis de los textos del corpus ayudó a comprender que estas tres concepciones de la memoria están configuradas a través de la participación del «cambio interlocutivo» y la «interrelación campofigurativa», pues estas categorías les dotan de cierta especificidad que las hace distinguibles entre ellas en el plano del contenido. Así, tales categorías son expansiones del marco teórico de este artículo; sin embargo, es necesario problematizar su viabilidad y operatividad para el análisis retórico de los textos poéticos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARDUINI, S. (2000). *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*. Universidad de Murcia.
- CISNEROS, A. (1996). *Poesía reunida*. Editora Perú.
- CHIQUILLO, R. P. (2007). Hacia la confrontación con el no-idioma: el uso del color y la naturaleza en *El libro de Dios y de los húngaros*. *Hispanic Poetry Review*, 6(2), 68-89. <https://journals.tdl.org/hpr/index.php/hpr/article/view/283>
- CORNEJO POLAR, A. (1987). La poesía de Antonio Cisneros: primera aproximación. *Revista Iberoamericana*, 53(140), 615-624. <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/4354/4522>
- ESCOBAR, A. (1983). Sobre Antonio Cisneros. *Inti: Revista de literatura hispánica*, 1(18). <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss18/>
- FERNÁNDEZ COZMAN, C. (2009a). La desmitificación en la poesía de Antonio Cisneros. *Tonos: Revista electrónica de estudios filológicos*, (17). <https://www.um.es/tonosdigital/znum17/secciones/estudios-5-cisneros.htm>

- FERNÁNDEZ COZMAN, C. (2009b). *Rodolfo Hinostroza y la poesía de los años sesenta*. [2ª edición]. Universidad de Ciencias y Humanidades.
- FERNÁNDEZ COZMAN, C. (2018). Paul Éluard y César Vallejo: de la vanguardia a la fraternidad universal. *Revista Alea*, 20(3), 111-125. https://repositorio.ulima.edu.pe/bitstream/handle/20.500.12724/7717/Fernandez_cozman_eulard_vallejo.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- FERNÁNDEZ COZMAN, C. (2020). El sujeto migrante en *El libro de Dios y de los húngaros* (1978) de Antonio Cisneros. *Tonos Digital*, 38. <https://repositorio.ulima.edu.pe/handle/20.500.12724/10162>
- FERNÁNDEZ COZMAN, C. (2021). ¿Quién habla en un poema? Locutores y alocutarios. El caso de un poema de César Vallejo. *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*, 69(69), 367-377. <https://doi.org/10.46744/bapl.202101.013>
- GIMÉNEZ, G. (2008). Cultura, identidad y memoria. Materiales para una sociología de los procesos culturales en las franjas fronterizas. *Frontera norte*, 21(41), 7-32. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0187-73722009000100001&lng=es&tlng=es
- LAKOFF, G. & JOHNSON, M. (2006 [1986]). *Metáforas de la vida cotidiana* [Trad. de C. González Marín]. Cátedra.
- O'HARA, E. (2020). El libro de Dios y de los húngaros. *Letras*, 49(86/87), 168-171. <http://revista.letras.unmsm.edu.pe/index.php/le/article/view/1831>
- ORTEGA, J. (1996). La poesía de Antonio Cisneros. En Antonio Cisneros, *Poesía reunida* (pp. 9-17). Editora Perú.
- POUND, E. (2018 [1973]). Afirmaciones: acerca del "Imaginismo". *Escritura e Imagen*, 14, 295-298. <https://doi.org/10.5209/ESIM.62779>
- RABÍ DO CARMO, A. (2011). El viaje como elemento articulador de la experiencia en la poesía de Antonio Cisneros y Pere Gimferrer. *Lienzo*, 32, 191-214. <https://revistas.ulima.edu.pe/index.php/lienzo/article/view/1041>
- URDANIVIA, E. (1992). "...Y blanquearé más que la nieve". Poesía y experiencia de fe en la obra de Antonio Cisneros. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 18(35), 81-119.
- VILLANUEVA, Ph. (2015). *La Poesía Intercultural de Antonio Cisneros: Una aproximación a la Propuesta Estético-Ideológica de Crónica del Niño de Jesús de Chilca (1981)* [Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Mayor de San Marcos]. Cybertesis. <https://cybertesis.unmsm.edu.pe/handle/20.500.12672/3970>

ANEXOS

Tu cabeza de arcángel italiano

I

Jutka

Tu cabeza de arcángel italiano no se conviene con esos ojos llegados a caballo allende los Urales.

Pero eres bella como una fruta fuera de estación

(Y dices que tu madre lleva el rostro de las antiguas hembras de los hunos.)

Amas los vinos fuertes y abundantes-el mar de España, dices- y maldices

la luz de un patrullero a medianoche. Y no tienes papeles.

II

del padre a Jutka

- “El laberinto, Jutka, el laberinto. Sin ton ni son rebelde. No conoces del violín (que detestas) ni del hambre.

Naciste y nuestra casa era una casa vencida por la guerra. Y sin embargo tuvimos un invierno con pimientos y tocino salado. (Y noches en silencio)

Nada sabes del tiempo en que la gloria era una rata roja-mi amapola-asada en la trinchera.

Tu laberinto, Jutka, tu laberinto. De locos, no de rebeldes.

Crecen los altos pastos en perfecto silencio. Y temes tanta paz.

Amo la paz (no la paz de la oveja). Yo el hijo de la peste me rebelo.

Y no mires así. Aquí nadie ha vendido su alma al diablo, no soy la mala hierba.

Brilla Mercurio sobre la tierra fresca

Besa mis manos, Jutka. Ve a dormir.”

III

Tras esa puerta quedan-por ahora-hombres y ratas mordeándose en
la vieja memoria de tu padre
-a la espera del sueño de laurel.

*Los jóvenes guerreros han llegado a la calle del Pez. El tío Miska-ya
muerto en la Cuaresma-grita en mal ruso: al diablo con la guerra,
caballeros, la guerra terminó.*

Y tú sueñas también. Pero tus sueños no son unos soldados en la calle del
Pez.

(Silencio del obús y de la rata-roja como amapola)

IV

Naciste cuando el musgo envejecía entre los nuevos puentes sobre el río.

Orden y construcción del socialismo

Y el recuerdo de la guerra era tan sólo un poco de ceniza con el viento de
invierno.

Mansos días en las verdes colinas bajo el sol.

Pero el orden también era el lamento o el grito oscuro bajo los reflectores y la paz de la
oveja

-sonrisa del que busca una casita en las verdes colinas bajo el sol.

(Besas sus manos.)

V

El sueño de Jutka

La Guardia Blanca: Denikin

En los campos de Ucrania.

La Guardia Roja cabalga en la frontera.

No acepta el armisticio ni el reposo.

(Muerte a Denikin

& muerte a los bandidos de Polonia.)

Graznan los patos sobre un bosque de abetos.

VI

Graznan los patos y se aman los muchachos bajo este cielo azul como sus
Jeans.

Ignoran el violín y la opereta en el gran laberinto. Nada saben del tiempo
de las ratas. Y temen el silencio a medianoche.

Los grandes autos negros que cruzan el Danubio (azul) son testimonio
de unos hombres antiguos-rebeldes y ordenados como el cabello lacio.
(Cisneros, 1996, pp. 205-206).

LA BALLENA BÍBLICA Y LA CRÍTICA SOCIOPOLÍTICA EN *CANTO CEREMONIAL CONTRA UN OSO HORMIGUERO* (1968): UNA LECTURA RETÓRICA A PARTIR DEL CONCEPTO DE VIOLENCIA SIMBÓLICA

THE BIBLICAL WHALE AND SOCIO-POLITICAL CRITICISM IN *CANTO CEREMONIAL CONTRA UN OSO HORMIGUERO* (1968): A RHETORICAL READING FROM THE CONCEPT OF SYMBOLIC VIOLENCE

Willians Víctor De Lao Quispe
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
willians.delao@unmsm.edu.pe
<https://orcid.org/0000-0002-4938-9120>
DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.133>

Fecha de recepción: 28.01.22 | Fecha de aceptación: 01.03.22

RESUMEN

En el siguiente artículo se realiza el análisis de dos poemas de Antonio Cisneros: “Poema sobre Jonás y los desalienados” y “Apéndice del poema sobre Jonás y los desalienados”, pertenecientes al libro *Canto ceremonial contra un oso hormiguero* (1968). Se procede con un minucioso análisis retórico para postular que los textos se valen de la figura de la ballena para representar un sistema sociopolítico que reprime a los sujetos que lo integran, a quienes se les niega un conocimiento pleno y la libertad para decidir el rumbo de sus vidas. Así, los sujetos no tienen otra opción más que validar el sistema hegemónico que los aliena y los explota, ya que están inevitablemente articulados con él. De esta manera, el mensaje final de los poemas se emparenta con la noción de «violencia simbólica», expuesta por el sociólogo francés Pierre Bourdieu.

PALABRAS CLAVE: Violencia simbólica, campos figurativos, técnicas argumentativas, interlocutores, visión de mundo.

ABSTRACT

The following article analyzes two poems by Antonio Cisneros: “Poema sobre Jonás y los desalienados” and “Apéndice del poema sobre Jonás y los desalienados”, from the book *Canto ceremonial contra un oso hormiguero* (1968). We proceed with a thorough rhetorical analysis to postulate that the texts use the figure of the whale to represent a sociopolitical system that represses the subjects who are part of it, who are denied full knowledge and the freedom to decide the course of their lives. Thus, the subjects have no choice but to validate the hegemonic system that alienates and exploits them, since they are inevitably articulated with it. In this way, the final message of the poems is related to the notion of «symbolic violence», expounded by the French sociologist Pierre Bourdieu.

KEYWORDS: Symbolic violence, figurative fields, argumentative techniques, interlocutors, world view.

1. INTRODUCCIÓN

Antonio Cisneros Campoy (1942-2012) es una de las más importantes voces poéticas del Perú del siglo XX. Miembro de la ilustre generación del sesenta, su nombre aparece frecuentemente junto a otras glorias de las letras peruanas como Javier Heraud, Rodolfo Hinostroza, Luis Hernández o Marco Martos, por mencionar solo a algunos. En esta ocasión, nos ocuparemos de una de sus obras más celebradas: *Canto ceremonial contra un oso hormiguero* (1968).

Desde el año de su publicación, varios investigadores se han aproximado a dicho poemario de diversas maneras. Una de ellas gira en torno a la ironía en la poética del vate. Por ejemplo, Camilo Fernández Cozman (2014)¹ plantea que el uso de la ironía y la desmitificación son procedimientos fundamentales en la producción lírica de Antonio Cisneros. Por su parte, David Villena (2014) asevera que la ironía característica de Cisneros se encuentra ligada a cierto tipo de imágenes que intentan degradar y burlarse de una determinada clase social, aunque “estas mismas imágenes contienen elementos que forman parte de la idiosincrasia y del modo particular de ver el mundo de esa misma clase social” (p. 2).

Por otro lado, en los últimos años ha habido un interés por estudiar la zoopoética en la obra de Cisneros. Por ejemplo, Rita Rodríguez Rocha (2020) plantea un enfoque intertextual entre la poesía de Antonio Cisneros y la de José Watanabe con el fin de esbozar una nueva línea de investigación en la poesía peruana de la segunda mitad del siglo XX que gire en torno al estudio de los animales representados. Los poemarios con los que trabaja son *Canto ceremonial contra un oso hormiguero*, por el lado de Cisneros e *Historia natural*, por el lado de Watanabe.

La investigadora sanmarquina analiza los poemas “La araña cuelga demasiado lejos de la tierra”, “Soy el favorito de mis cuatro abuelos” y “Apéndice del poema sobre Jonás y los desalienados”, textos de la sección titulada “Animales domésticos”. La crítica llega a concluir que la poética de Cisneros “se da en torno al establecimiento de una nueva noción del término hombre, dentro de la época de la modernidad” (p. 155), y que dicha

¹ El artículo original data del 2009 y fue publicado en la revista electrónica de estudios filológicos *Tonos Digital*.

noción tiene como característica central la “liminalidad propia del devenir hombre-animal” (p. 156).

En el caso de Fernández Cozman y David Villena, el enfoque utilizado recurre, respectivamente, a la retórica y a la hermenéutica; mientras que Rita Rodríguez se vale de un modelo semiótico. Por nuestra parte, el enfoque que utilizamos se apoya en la Retórica General Textual para trabajar con “Poema sobre Jonás y los desalienados” y “Apéndice del poema sobre Jonás y los desalienados”. Su selección se basa en que, a partir de la labor hermenéutica, obtendremos de los textos una serie de características que nos permitirán emparentar su significado con una categoría prestada del campo de la sociología; a saber, la noción de «violencia simbólica», desarrollada por Pierre Bourdieu. De esta manera, la interpretación se ve enriquecida y expande sus alcances. A continuación, precisaremos el marco teórico de la investigación.

2. MARCO TEÓRICO

En este apartado se explicará el marco teórico que utilizaremos. En primer lugar, definimos la noción de campo figurativo esbozada por Stefano Arduini; en segundo lugar, nos ocupamos de las técnicas argumentativas desde la óptica de Chaïm Perelman. En tercer lugar, revisamos brevemente los conceptos de locutor y alocutario, bastante útiles para nuestro análisis. Por último, nos acercamos a la noción de violencia simbólica.

2.1. CAMPO FIGURATIVO

Stefano Arduini (2000) plantea que la figura retórica es aquella que permite la organización expresiva del pensamiento; asimismo, que no es un uso especial del lenguaje, sino que es el medio por el cual estructuramos el mundo. Todas las figuras retóricas heredadas de la tradición pueden clasificarse en ciertos campos a los que el teórico italiano denomina *campos figurativos*. Estos aluden a un “espacio cognitivo que permite al poeta organizar el mundo desde una óptica conceptual” (Fernández, 2009, p. 155). Ahora bien, los campos figurativos son seis: la metáfora, la metonimia, la sinécdoque, la elipsis, la antítesis y la repetición. Las figuras literarias, por su parte, están inscritas dentro de estos campos.

Por ejemplo, en el campo de la metáfora se encuentran la metáfora propiamente dicha, el símil, la personificación, entre otras. En el campo de la metonimia, la metonimia de causa en vez efecto, efecto en vez de causa, etc. Situación similar ocurre en el campo

de la sinécdoque: parte en vez de todo, todo en vez de parte, entre otras posibilidades. En el campo de la elipsis, a su vez, se ubican el silencio, la perífrasis, el asíndeton, etc. En el campo de la antítesis, se ubican el oxímoron, el hipérbaton, la antítesis propiamente dicha, etc. Por último, en el campo de la repetición están el polisíndeton, la aliteración, la paronomasia, entre otras. Estas categorías nos serán de utilidad para el análisis de los poemas.

2.2. CHAÏM PERELMAN Y LAS TÉCNICAS ARGUMENTATIVAS

Chaïm Perelman (1997) distingue cinco tipos de argumentos que pueden utilizarse para persuadir en un discurso: 1) *argumentos cuasilógicos*, aquellos que se aproximan a una fórmula lógica sin llegar a serlo en sentido estricto²; aquí encontramos a los argumentos basados en una definición, en las relaciones de contradicción, los que están basados sobre la reciprocidad, entre otros; 2) *argumentos basados sobre la estructura de lo real*, los cuales se fundamentan en la naturaleza de las cosas más que en una relación lógica; por ello, hablamos de argumentos por sucesión, de dirección, de autoridad, entre otros; 3) *los enlaces que fundamentan la estructura de lo real*, los cuales se basan en casos de analogía y modelos particulares, tales como los argumentos basados en el modelo o antimodelo, los argumentos por el ejemplo, los argumentos por analogía, etc.; 4) *la disociación de las nociones*, aquellos que se estructuran en función de la oposición entre conceptos; verbigracia, entre lo abstracto y lo concreto; y 5) *argumentos que implican la interacción de los argumentos*. En los siguientes análisis, veremos cómo son empleados para que el locutor defienda su tesis a fin de persuadir al alocutario.

2.3. INTERLOCUTORES EN EL TEXTO POÉTICO

Para el análisis de los poemas nos será útil precisar los interlocutores. Camilo Fernández Cozman (2021) propone distinguir, en los textos poéticos, dos tipos de interlocutores. El primero de ellos recibe el nombre de locutor, identificable a partir del «yo» o de las huellas del «tú»; vale decir, es aquella instancia que “habla en el poema” (p. 370). En estos casos, nos encontramos frente a un locutor personaje que puede expresarse a través del singular (yo) o del plural (nosotros). Asimismo, si es que se emplea la tercera persona (él-ella-ellos-ellas), estamos tratando con un locutor no personaje.

² En realidad, los tipos de argumentos que desarrollamos aquí se basan más respecto de relaciones dialécticas que analíticas (que pertenecen a las matemáticas o a la física, por ejemplo); en ese sentido, la argumentación siempre está basada en lo verosímil y lo probable.

Por otro lado, el segundo tipo de interlocutor recibe el nombre alocutario. Si aparecen marcas textuales explícitas de este en el texto, estamos ante a un alocutario representado; si es que no, en cambio, el interlocutor recibirá el nombre de alocutario no representado. De manera similar a la instancia anterior, el alocutario puede manifestarse en singular o plural. Con estas nociones establecidas, pasemos a definir brevemente la noción de violencia simbólica.

2.4. LA VIOLENCIA SIMBÓLICA SEGÚN PIERRE BOURDIEU

Este concepto es utilizado por el francés Pierre Bourdieu (2000), principalmente en asuntos de género o de poder. La violencia simbólica tiene que ver con un consenso práctico y dóxico entre dominados y dominadores. Se trata de que los primeros aplican determinados esquemas mentales que asimilan las relaciones de poder existentes entre ambos, de tal manera que aquel acto de conocimiento supone una forma de reconocimiento práctico de la dominación misma. A su vez, este proceso es percibido como originario. En palabras del sociólogo:

La violencia simbólica se instituye a través de la adhesión que el dominado se siente obligado a conceder al dominador (por consiguiente, a la dominación) cuando no dispone, para imaginarla o para imaginarse a sí mismo o, mejor dicho, para imaginar la relación que tiene con él, de otro instrumento de conocimiento que aquel que comparte con el dominador y que, al no ser más que la forma asimilada de la relación de dominación, hacen que esa relación parezca natural; o, en otras palabras, cuando los esquemas que pone en práctica para percibirse y apreciarse, o para percibir y apreciar a los dominadores (alto/bajo, masculino/femenino, blanco/negro, etc.), son el producto de la asimilación de las clasificaciones, de ese modo naturalizadas, de las que su ser social es el producto (p. 51).

Es decir, los mismos actos y procesos mentales del dominado crean la violencia simbólica a partir de la asimilación de las relaciones de dominación, percibidas de esa manera como naturales e intrínsecas. Esta relación establecida entre dominadores y dominados es la que encontramos de alguna manera representada en los poemas que analizaremos de Antonio Cisneros.

3. ANÁLISIS DE POEMAS

En este apartado se procederá con el análisis retórico de los poemas seleccionados. La estrategia es la siguiente: en primer lugar, se presenta el poema; en segundo lugar, se procede a distinguir las partes que lo estructuran en función de un texto argumentativo; en tercer lugar, se analizan los campos figurativos; en cuarto lugar, se hace lo propio con

los interlocutores y las técnicas argumentativas; por último, se ofrece la visión de mundo del poema en cuestión.

3.1. ANÁLISIS DE “POEMA SOBRE JONÁS Y LOS DESALIENADOS”

Este texto es el primero de la sección “Animales domésticos” del libro *Canto ceremonial contra un oso hormiguero* (1968). Leámoslo y procedamos con el análisis.

Si los hombres viven en la barriga de una ballena
sólo pueden sentir frío y hablar
de las manadas periódicas de peces y de murallas
oscuras como una boca abierta y de manadas
periódicas de peces y de murallas 5
oscuras como una boca abierta y sentir mucho frío.
Pero si los hombres no quieren hablar siempre de lo mismo
tratarán de construir un periscopio para saber
cómo se desordenan las islas y el mar
y las demás ballenas —si es que existe todo eso. 10
Y el aparato ha de fabricarse con las cosas
que tenemos a la mano y entonces se producen
las molestias, por ejemplo
sí a nuestra casa le arrancamos una costilla
perderemos para siempre su amistad 15
y si el hígado o las barbas es capaz de matarnos.
Y estoy por creer que vivo en la barriga de alguna ballena
con mi mujer y Diego y todos mis abuelos.
(Cisneros, 1996, p. 96).

3.1.1. LAS PARTES DEL TEXTO ARGUMENTATIVO

Este poema puede dividirse en tres secciones: la primera comprende desde el verso uno hasta el verso seis y corresponde al exordio; la segunda abarca desde el verso siete hasta el verso dieciséis y constituye la narración de índole argumentativa; y la tercera está compuesta por los dos últimos versos del poema y se corresponde con la peroración final. La tesis central que se maneja es la siguiente: existe un conjunto de individuos que son parte de un sistema del que no pueden escapar con facilidad. Asimismo, se refiere a la presentación de los hombres atrapados en la monotonía de la vida al interior de la ballena

(exordio); luego la insinuación de una salida y su consecuente imposibilidad (narración argumentativa); y, por último, la insinuación irónica del hablante sugiriendo estar viviendo, al igual que los demás, dentro del gigantesco animal (peroración final).

3.1.2. CAMPOS FIGURATIVOS

El primer campo figurativo que advertimos es el de la repetición. Por ejemplo, la aliteración es puesta de manifiesto en el verso inicial por medio de la reiteración de la consonante bilabial y oclusiva /b/: “Si los hombres viven en la barriga de una ballena”. Esta figura produce una sonoridad que recuerda al toque de alguna especie de tambor o, cuando menos, a una estructura cerrada que emite un sonido grave, justamente lo que podría ser una barriga (la barriga, tal vez, de una ballena). De igual manera, encontramos la repetición de una serie de estructuras que parecen sugerir una suerte de circularidad y monotonía, como si los hombres de los que se habla no pudieran hacer sino repetir una y otra vez las mismas acciones. Así, a partir del segundo verso del exordio, las frases comienzan a repetirse y a encadenarse, de manera que el final del verso seis coincide semánticamente con el verso dos. La figura del polisíndeton es la encargada de generar este encadenamiento y aparece en la parte final del poema, donde la conjunción «y», además de generar ritmo, permite la enumeración de los miembros de la familia del hablante.

Un segundo campo figurativo es el de la metáfora, la cual se halla en el símil que aparece en “murallas oscuras como una boca abierta”. Esta figura se liga a una metáfora aún más general que, en realidad, alude a las paredes del estómago de la ballena; es decir, los hombres no pueden ver más allá del límite mucoso y oscuro que los encierra. Igualmente, la personificación se encuentra en los versos “si a nuestra casa le arrancamos una costilla / perderemos para siempre su amistad / y si el hígado o las barbas es capaz de matarnos”. Aquí, la figura señala el peligro que implica para los hombres el hecho de rebelarse contra el sistema que los alberga; sin embargo, la figura retórica principal es la alegoría. En ese sentido, la ballena representa a un sistema sociopolítico opresivo (el capitalismo); mientras que los hombres que viven dentro de ella, por su parte, son la clase trabajadora alienada; y el periscopio es el conocimiento que podría permitirnos escapar, pero que, de forma irónica, tendría que originarse desde el propio sistema. Ironía que, curiosamente, nos termina condenando. En ese sentido, se percibe cierto grado de

fatalidad en estas ideas o un aire que implica una relación a simple vista irreconciliable entre dominador y dominado.

Como se ha visto anteriormente, la noción de violencia simbólica es la que parece encontrarse en este poema. Precisamente, la alegoría del periscopio como conocimiento permite percibir la ironía que implica tratar de salir aquellos esquemas mentales compartidos entre dominadores y dominados. Cisneros hace explícito el peligro que el dominado siente al intentar desafiar el sistema de dominación, el cual, a la vez, es su inexorable hogar. Aquel instrumento compartido es el que imposibilita un escape verdadero del sistema hegemónico.

3.1.3. INTERLOCUTORES Y TÉCNICAS ARGUMENTATIVAS

En el poema existe un «yo», por lo que cabe señalar la presencia un locutor personaje; no obstante, no es identificable un «tú», motivo por el que nos encontramos frente a un alocutario no representado (Fernández, 2009). Ahora bien, este locutor personaje recién es perceptible a partir del verso doce gracias al plural de la primera persona, es decir, del «nosotros». Antes de ello, lo que tenemos es un hablante (léase locutor) que se refiere de manera impersonal a la colectividad formada por los hombres; luego, en los dos últimos versos, alude a sí mismo a través del singular («yo»). El cambio de un hablante impersonal a uno personal reafirma la ironía del poema: en lugar de alguien que enuncia desde una posición superficial y alejada, el hablante lo hace desde el interior de la ballena; en otras palabras, desde el sistema alienante, situación que lo convierte en un alienado más. Una vez esclarecidos los interlocutores, revisemos las técnicas argumentativas que apoyan la tesis del locutor.

La primera técnica argumentativa la constituye el argumento por dirección (argumento basado en la estructura de lo real). Cuando el locutor dice lo siguiente: “Pero si los hombres no quieren hablar siempre de lo mismo / tratarán de construir un periscopio para saber / cómo se desordenan las islas y el mar / y las demás ballenas [...]”; este encadenamiento de versos alude a que, si los hombres quieren saber de algo más de lo que el límite del cuerpo de la ballena les deja ver, deben de tratar de dirigir su mirada por sus propios medios y así escapar de la prisión gnoseológica de tal cuerpo. Dicho de otro modo, existe una noción de dirección que involucra atravesar la barrera de conocimiento que el sistema en el que nos encontramos (la ballena) nos impone.

Otra técnica argumentativa que es importante para sostener la tesis del poema es la de la inclusión de la parte en el todo (argumento cuasilógico). Esto se aprecia en los versos finales: “Y estoy por creer que vivo en la barriga de alguna ballena / con mi mujer y Diego y todos mis abuelos”; aquí, pues, el locutor del poema desliza la posibilidad de que él mismo puede ser parte del sistema que involucra vivir en una ballena, lo que implica ser parte del engranaje malévolo que niega la libertad de un conjunto de individuos y que, a la vez, constituye el espacio donde funcionan como colectividad.

3.1.4. VISIÓN DE MUNDO

Ahora bien, sostenemos que “Poema sobre Jonás y los desalienados” plantea una crítica contra un sistema que funciona sobre la base de la represión de los individuos que lo conforman y lo habitan. Para ello, se vale del mito bíblico de Jonás y la ballena, donde dicho animal es la representación del mecanismo que aprisiona a los que yacen dentro de él. Sin embargo, a diferencia del relato bíblico, los hombres no pueden escapar del gigantesco animal; es más, la ballena (el sistema sociopolítico) se encarga no solo de negarles el conocimiento que puede existir más allá de sus fronteras³, sino también de reprimir con extrema violencia todo intento de subversión o de cambio mínimo.

El proyecto de Cisneros procura señalar la problemática que subyace a los sistemas sociopolíticos que configuran su ordenamiento a través de la restricción de la libertad y el conocimiento que puedan obtener los individuos que lo conforman. Vale decir, en el poema analizado se critica a un sistema hegemónico (el capitalismo) que ejerce su poder por medio de la alienación de los individuos que constituyen la clase trabajadora, esto es, aquellos que parecen condenados a vivir tan solo en la monotonía del trabajo y la ignorancia. Además, la visión más interesante es aquella que pone en práctica la violencia simbólica y que, por ende, cuenta con la anuencia del sujeto dominado. Así, el texto “Poema sobre Jonás y los desalienados” esboza esta visión pesimista, pero es en el siguiente texto donde la posición del poeta toma un perfil más claro y definitivo.

3.2. ANÁLISIS DE “APÉNDICE DEL POEMA SOBRE JONÁS Y LOS DESALIENADOS”

Este poema es el segundo de la sección titulada “Animales domésticos” de *Canto ceremonial contra un oso hormiguero*. Leámoslo y procedamos con el análisis:

³ De hecho, el mismo locutor no parece saber mucho: “[...] si es que existe todo eso”.

Y hallándome en días tan difíciles decidí alimentar
a la ballena que entonces me albergaba:
tuve jornadas que excedían en mucho a las doce horas
y mis sueños fueron oficios rigurosos, mi fatiga
engordaba como el vientre de la ballena: 5
qué trabajo dar caza a los animales más robustos,
desplumarlos de todas sus escamas y una vez abiertos
arrancarles la hiel y el espinazo,
y mi casa engordaba.

(Fue la última vez que estuve duro: insulté a la ballena, 10
recogí mis escasas pertenencias para buscar
alguna habitación en otras aguas, y ya me aprestaba
a construir un periscopio
cuando en el techo vi hincharse como dos soles sus pulmones
—iguales a los nuestros 15
pero estirados sobre el horizonte—, sus omóplatos
remaban contra todos los vientos,
y yo solo,
con mi camisa azul marino en una gran pradera
donde podían abalearme desde cualquier ventana: yo el conejo, 20
y los perros veloces atrás, y ningún agujero.)

Y hallándome en días tan difíciles
me acomodé entre las zonas más blandas y apestosas de la ballena.
(Cisneros, 1996, p. 97).

3.2.1. LAS PARTES DEL TEXTO ARGUMENTATIVO

En este poema, el exordio está compuesto por los dos primeros versos; la narración de índole argumentativa, por su parte, desde el verso tres hasta el verso veintiuno; y, por último, la peroración final la articulan los dos últimos versos del poema. La tesis principal que se sostiene es que el individuo es incapaz de escapar del sistema opresor por el poder que este tiene y por la seguridad que, de alguna manera, le brinda. El recorrido que sigue es el de la primera decisión del hablante (exordio); luego continúa con la narración de

ello —alimentar a la ballena— y de su intento y fracaso en tratar de escapar del animal (narración argumentativa), y, finalmente, lo que respecta a su última decisión: resignarse y quedarse dentro de la ballena (peroración final).

3.2.2. CAMPOS FIGURATIVOS

Uno de los campos figurativos más importantes es el de la metáfora. Por ejemplo, encontramos un símil en “[...] mi fatiga / engordaba como el vientre de la ballena”, donde se relaciona el incremento de la gordura del animal con el aumento del cansancio del locutor; con esto, pues, se remarca el carácter explotador de dicho cetáceo. De igual manera, en el verso “cuando en el techo vi hincharse como dos soles sus pulmones”, reparamos en un símil que compara a los pulmones de la ballena con el sol para indicar no solo la dirección de la mirada, sino también la potencia y lo imponente del animal. Además, al igual que el poema anterior, este se maneja desde una figura alegórica: por un lado, la ballena como el sistema capitalista que utiliza la fuerza de trabajo del obrero, y, por otro lado, el hablante en calidad de trabajador explotado que, aunque intenta, no puede escapar del sistema.

El campo figurativo de la metonimia, por su lado, está presente en el verso “Fue la última vez que estuve duro: insulté a la ballena,”. Aquí, desde luego, lo que se realiza es sustituir la resolución (causa) por el efecto que produce (el ponerse «duro»; es decir, tomar una decisión firme y tajante). Asimismo, y como complemento figurativo a lo anterior, el campo de la antítesis aparece en el verso “y mis sueños fueron oficios rigurosos”, toda vez que se supone que el sueño debiera reestablecer las energías y no ser una actividad que las quite o las disminuya; por tal motivo, lo que sugiere este verso es que alimentar a la ballena deviene en una actividad sin descanso.

3.2.3. INTERLOCUTORES Y TÉCNICAS ARGUMENTATIVAS

En este poema es evidente, desde el primer verso, la existencia de un locutor personaje que se dirige a un alocutario no representado: “Y hallándome en días tan difíciles decidí alimentar”. Por tal motivo, cabe indicar que la estructura discursiva que se maneja aquí es la de un monólogo, debido a que el locutor pareciera estar rememorando la razón por la que decidió quedarse dentro de la ballena; así, estrategia de la anécdota en el poema es explícita. Una vez esclarecidos los locutores, revisemos algunas técnicas argumentativas.

En los versos que van desde el número catorce hasta el veintiuno, por ejemplo, se emplea la disociación de las nociones para contraponer la figura de la ballena a la del locutor personaje. Este último se reconoce como simple, débil y vulnerable: “y yo solo, / con mi camisa azul marino en una gran pradera / donde podían abalearme desde cualquier ventana: yo el conejo, / y los perros veloces atrás, y ningún agujero”. En cambio, la ballena es poderosa y capaz de brindar protección al locutor del poema, pues puede mantenerse “contra todos los vientos”. Aquí también se maneja la noción de que el ambiente exterior a la ballena es hostil, motivo por el que, en los últimos dos versos, el locutor decide quedarse al interior del animal: “Y hallándome en días tan difíciles / me acomodé entre las zonas más blandas y apestosas de la ballena”.

En tal sentido, estamos frente a un argumento por sucesión (argumento basado en la estructura de lo real), pues ante la hostilidad del espacio externo a la ballena y al mismo poder de esta, el locutor decide quedarse dentro de ella (así le produzca asco), ya que se sabe vulnerable y débil en comparación al opresivo animal; es decir, el locutor decide habitar en la ballena porque considera que es la mejor decisión. De este modo, vemos que se produce una interacción entre el argumento de sucesión y el de la disociación de las nociones para sostener con mayor fuerza la tesis del locutor: la imposibilidad del individuo de escapar del sistema opresivo porque no puede oponerse a la fuerza de este y, de alguna manera, porque se encuentra más seguro dentro del sistema que fuera de él. Lo que realiza finalmente el locutor es reconocer su *habitus*, una “especie de sentido práctico de lo que hay que hacer en una situación determinada” (Bourdieu, 1997, como se cita en Calderone, 2004, p. 60). El locutor del poema, entonces, reconoce su posición en el mundo al interior de la ballena y su rol como practicante pasivo de la dominación.

3.2.4. VISIÓN DE MUNDO

Como lo sugiere el título, el poema “Apéndice del poema sobre Jonás y los desalienados” funciona como una especie de continuación de “Poema sobre Jonás y los desalienados”. La diferencia, en todo caso, estriba en que en aquel poema ya no se manejan dudas ni suposiciones: el locutor reconoce la fuerza de la ballena y decide quedarse dentro de ella porque es la mejor alternativa que posee.

De esta manera, el texto manifiesta la explotación que sufre el individuo, dado que, en un sistema que controla los medios de producción para la satisfacción de unos cuantos privilegiados, el trabajador se enfrenta a la decisión de ser parte de esa maquinaria o de

sucumbir inexorablemente si trata de oponérsele. Cisneros visibiliza al sujeto que es consciente de su explotación, pero que no puede hacer nada al respecto, pues tanto el sistema explotador como el individuo explotado se hayan inevitablemente articulados. Asimismo —aunque solo en cierta medida—, se está revelando el proceso de formación de una subjetividad estructurada en torno a un “conocimiento práctico del propio lugar ocupado como con el conocimiento de las posiciones relativas de los otros agentes” (Calderone, 2004, p. 62); es decir, del *habitus* del que hablaba Pierre Bourdieu.

4. A MODO DE CONCLUSIÓN

En primer lugar, la figura de la ballena en “Poema sobre Jonás y los desalienados” y “Apéndice del poema sobre Jonás y los desalienados” representa un sistema sociopolítico represivo y alienante que niega el conocimiento y la libertad a los individuos que lo integran, quienes, finalmente, no tienen posibilidad de escapar de tal opresión por hallarse insoslayablemente articulados a él. Esta situación se emparenta con la noción de violencia simbólica planteada por el francés Pierre Bourdieu, quien postula una relación entre dominados y dominadores donde los primeros determinan de diversas maneras la eficacia y la anuencia de su misma dominación.

En segundo lugar, ambos poemas se vertebran sobre la base de la alegoría, figura perteneciente al campo figurativo de la metáfora. Así, la ballena se constituye como el sistema capitalista; mientras que los hombres que viven dentro de ella, por su parte, como la clase trabajadora que ha sido alienada. De igual manera, cabe señalar que el periscopio aparece como la encarnación del conocimiento que puede sacarnos de la ballena, pero que, paradójicamente, debe nacer de ella misma, lo que nos condena a una ironía gnoseológica y conductual, dado que tratar de escapar nos conduce, en última instancia, a la destrucción. Esto indica que la violencia simbólica se ejerce en términos de esquemas mentales y de las prácticas de los individuos.

En tercer lugar, las técnicas argumentativas son fundamentales para explicitar el mensaje final de cada poema; es decir, para la confirmación de su respectiva tesis. En el caso de “Poema sobre Jonás y los desalienados”, son importantes los argumentos de dirección y de inclusión de la parte en el todo. El primero sirve para señalar el movimiento a hacerse para salir de la prisión cognitiva que representa la ballena; mientras que el segundo sirve para localizar al locutor del poema como parte inevitable de la estructura de dominación. Por su parte, “Apéndice del poema sobre Jonás y los desalienados” utiliza

los argumentos por disociación de las nociones y por sucesión, que finalmente interactúan para lograr su sentido final: la incapacidad del locutor de escapar del sistema opresivo en el que se encuentra.

Por último, el recorrido narrativo y argumentativo de estos dos poemas revela la manera en cómo el locutor de los textos (agente social) repara en su dominación a partir del reconocimiento de su *habitus*; es decir, su posición en el mundo y, sobre todo, su manera de actuar (la resignación) o su modo de práctica colectiva.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARDUINI, S. (2000). *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*. Universidad de Murcia.
- BOURDIEU, P. (2000). *La dominación masculina*. Anagrama.
- CALDERONE, M. (2004). Sobre la Violencia Simbólica en Pierre Bourdieu. *La trama de la Comunicación*, 9(9), 59-70.
- CISNEROS, A. (1996). *Poesía reunida*. Editora Perú.
- FERNÁNDEZ COZMAN, C. (2009). *Rodolfo Hinostroza y la poesía de los años sesenta*. Universidad de Ciencias y Humanidades.
- FERNÁNDEZ COZMAN, C. (2014). La desmitificación en la poesía de Antonio Cisneros. En *Fulgor en la niebla* (pp. 87-100). Universidad San Ignacio de Loyola.
- FERNÁNDEZ COZMAN, C. (2021). ¿Quién habla en un poema? Locutores y alocutarios. El caso de un poema de César Vallejo. *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*, 69(69), 367 - 377. <https://doi.org/10.46744/bapl.202101.013>
- PERELMAN, Ch. (1997). *El imperio retórico*. Editorial Norma.
- RODRÍGUEZ ROCHA, R. (2020). *La zoopoética en la poesía peruana de la segunda mitad del siglo XX: los casos de Antonio Cisneros y José Watanabe* [Tesis de maestría, Universidad Nacional Mayor de San Marcos]. Cybertesis-Repositorio de tesis digitales. <https://hdl.handle.net/20.500.12672/14817>
- VILLENA, D. (2014). Apuntes para entender una idiosincrasia: las ironías en Antonio Cisneros o la poética del retozo. <https://studylib.es/doc/334210/apuntes-para-entender-una-idiosincrasia--las-iron%C3%ADas-en-a>

LA DENUNCIA A PARTIR DEL ACTO DIALÓGICO EN LA POESÍA DE ANTONIO CISNEROS

THE DENOUNCEMENT FROM THE DIALOGICAL ACT IN THE POETRY OF ANTONIO CISNEROS

Sandra Melina Durand Luna
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
sandra.durand@unmsm.edu.pe
<https://orcid.org/0000-0002-8235-6195>
DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.134>

Fecha de recepción: 29.01.22 | Fecha de aceptación: 05.03.22

RESUMEN

Antonio Cisneros (1942-2012) es uno de los más reconocidos exponentes de la Generación del 60 que, a partir del carácter irónico, decide realizar una observación crítica a las distintas problemáticas de la realidad peruana, como también una nueva perspectiva que expone una reflexión sobre la tradición histórica y la falta de una identidad nacional en el país. Por esta razón, el presente artículo partirá de un enfoque retórico que expondrá a través de la teoría de los campos figurativos y las técnicas argumentativas de Stefano Arduini (2000) y Chaïm Perelman (1997), respectivamente, el análisis del acto dialógico realizado por el autor que, a través de la denuncia y el cuestionamiento de lo establecido, se manifiesta un tono conversacional que tiene por finalidad persuadir al lector.

PALABRAS CLAVE: Dialógico, retórica, denuncia, Cisneros, ironía.

ABSTRACT

Antonio Cisneros (1942-2012) is one of the most recognized exponents of the Generation of 60 who, based on the ironic character, decides to make a critical observation of the different problems of the Peruvian reality, as well as a new perspective that exposes a reflection on the historical tradition and the lack of a national identity in the country. For this reason, this article will start from a rhetorical approach that will expose through the theory of figurative fields and the argumentative techniques of Stefano Arduini (2000) and Chaïm Perelman (1997), respectively, the analysis of the dialogical act carried out by the author who, through the denunciation and questioning of what is established, manifests a conversational tone that aims to persuade the reader.

KEYWORDS: Dialogical, rhetoric, complaint, Cisneros, irony.

INTRODUCCIÓN

La poesía de Antonio Cisneros (1942-2012) se consolida como uno de los grandes aportes para la tradición literaria en el Perú. Perteneciente a la Generación del 60, dicho escritor propone, a partir de una mirada crítica sobre la poesía nacional, una nueva perspectiva de la comprensión histórica y cultural del país. El empleo del tono conversacional en su producción, por su parte, tiene el propósito de inaugurar técnicas narrativas que expongan la ausencia de una poesía nacional. Efectivamente, en la poesía de Cisneros se encuentra un estilo irreverente marcado por la ironía de los discursos sociales sobre la realidad peruana (Zurrón, 2019).

El objetivo del presente artículo es visibilizar la denuncia a partir del acto dialógico que radica en la poesía de Antonio Cisneros y, de esta manera, realzar la capacidad de su poesía a través del tono conversacional latente en su textos. Para ello, hemos dividido el trabajo en tres apartados. En el primero se analizará el campo retórico de Antonio Cisneros, motivo por el que es necesario acercarnos brevemente al contexto histórico y cultural que permite la germinación de la Generación del 60; asimismo, se revisará de manera puntual la recepción crítica sobre la obra poética de Cisneros para comprender la evolución de su poesía.

En el segundo apartado, expondremos dos categorías: los campos figurativos y las técnicas argumentativas de Stefano Arduini (2000) y Chaïm Perelman (1997), respectivamente, pues serán las herramientas teóricas para el análisis retórico de “Descripción de plazas, monumento y alegorías de bronce”. A su vez, se indicarán, detalladamente, las partes del texto argumentativo, los campos figurativos, los interlocutores y las técnicas argumentativas, la visión de mundo y, finalmente, se planteará un análisis interdiscursivo con el poema “Los conquistadores muertos”, también de Cisneros.

Por último, en el tercer apartado se desarrollará un diálogo intertextual entre los poemas “Canción de obraje, bajo el Virrey Toledo” de Antonio Cisneros y “Dos preguntas” de Javier Heraud a fin de comparar sus similitudes y diferencias. Para tal empresa, se realizará un análisis retórico siguiendo el orden mencionado en el segundo capítulo y, de ese modo, comprender las relaciones intertextuales que presentan dichos textos.

1. EL CAMPO RETÓRICO DE ANTONIO CISNEROS

En este bloque se realizará un primer acercamiento al contexto histórico, social y cultural en el que se desarrolla la poesía de Antonio Cisneros. Para ello, se analizará dichos aspectos a partir de la categoría del campo retórico, propuesta por Stefano Arduini en *Prolegómenos a una teoría general de las figuras* (2000). Después, se observará el desarrollo de la poesía del 60 y de qué manera se desenvuelve en nuestro país. Finalmente, se revisará la polarización de la crítica literaria y su opinión sobre la obra de Cisneros.

En el ámbito de la Retórica General Textual, el *campo retórico* se comprende como la “vasta área de los conocimientos y de las experiencias comunicativas adquiridas por el individuo, la sociedad y por las culturas” (Arduini, 2000, p. 47). Esto quiere decir que se trata de un espacio (o medio) donde se relacionan diferentes vínculos culturales, artísticos e incluso, filosóficos, respecto de la comprensión de una obra literaria. Esta categoría permite enlazar a esta última con un hecho retórico concreto, el cual puede ser delimitado debido a su capacidad de englobar distintas esferas. De esta manera, es posible comprender la obra de Antonio Cisneros y relacionarla con su espacio temporal, así como también vincular los acontecimientos políticos y sociales que suceden paralelamente durante su quehacer poético.

1.1. CAMPO RETÓRICO DE LA GENERACIÓN DEL 60

Durante la década de los años sesenta, se desarrollaron, en el Perú, diferentes acontecimientos que fomentaron el pensamiento crítico y las manifestaciones sociales (protestas) que caracterizan a la Generación del 60. En el contexto literario, por su lado, se desarrollaba un enfoque tradicionalista que debatía acerca de la integración nacional. Así, en los años cincuenta, los intelectuales de la época no concibieron una mirada crítica y unificadora para lograr una desestabilización de la tradición republicana impuesta en nuestro país. Por estas razones, Carlos Orihuela (2006) expone que los poetas de la década de los sesenta comprenden esta problemática y deciden intervenir a partir de la experimentación formal y la renovación temática. Efectivamente, estos escritores plantean una crítica que propone métodos e ideales alternativos que redefinen las bases de la literatura peruana tradicional. De esta manera, muestran una nueva perspectiva que evidencia un avance de la etapa colonial y, a su vez, expresan la fragmentación del país:

La difusión informativa por fuerza de una más fluida utilización de los sistemas modernos de comunicación, el relativo impulso de la educación pública a nivel popular y la masiva migración campesina y provinciana a las grandes urbes del país como efecto del desarrollo de la modernidad periférica, habían incrementado el público lector [...] un público con más variados intereses; y una promoción de escritores, aún difusa e imprecisa sobre sus propios objetivos, pero consciente de su rol fundacional, venían a determinar la aparición de un movimiento poético que la crítica ha venido a denominar “generación del 60” (Orihuela, 2006, p. 69).

En esa línea, la preocupación de estos intelectuales se refleja en su interés por comprender la problemática del sujeto migrante; no obstante, esta generación de escritores —la de los años sesenta—, decide apoyarse en las técnicas narrativas propuestas por la literatura occidental para expresar la problemática nacional sobre el proceso de migración y la inestabilidad política. Escritores como Sartre, Kafka, Joyce, T. S. Eliot y Proust son una gran influencia para dar cuenta de una nueva perspectiva sobre la estructuración del poema y su papel comunicativo ante las problemáticas nacionales.

Sobre esto, Zurrón (2019) manifiesta que la admiración de los poetas peruanos también se relaciona con el panorama latinoamericano. La poesía «conversacional» o «exteriorista» de importantes figuras como Ernesto Cardenal (Granada, 1925), José Emilio Pacheco (Ciudad de México, 1939), Nicanor Parra (San Fabián, 1914), Enrique Lihn (Santiago de Chile, 1929), entre otros, permiten a este grupo de poetas reflexionar acerca del aspecto formal y del dinamismo que posibilite hablar sobre temáticas sociales en los poemas. La poesía de los 60, entonces, surge como un intento de reconfigurar una identidad nacional dejando de lado los dilemas entre poetas «puros» y «sociales» (Orihuela, 2006), pues el desarrollo de una nueva poética también requiere un nuevo espacio que exponga temas distintos (léase urbanos, verbigracia) y que posea mayor objetividad.

Ello se concreta mediante la utilización de un lenguaje sencillo y coloquial, ya que se observa la necesidad de crear imágenes que aporten a una mirada directa de la realidad peruana. Los aspectos que caracterizan a la denominada Generación del 60 se constituyen a partir de una mirada de integración nacional. Al respecto, Carlos López Degregori y Edgar O’Hara comentan lo siguiente en su libro *Generación peruana del 60. Estudio y muestra* (1998):

La poesía de los años 60 muestra rasgos coloquiales y narrativos, con interés por los proyectos totalizantes de la tradición anglosajona y francesa (Pound, Eliot, Perse); poesía de crítica del entorno socioeconómico desde un distanciamiento irónico de corte

brechtiano; poesía, en fin, de la cotidianeidad y la exploración del rol del individuo en una sociedad del llamado Tercer Mundo, en constante pugna cultural con los productos y visiones de los países de mayor desarrollo capitalista; poesía de solidaridad política con la imagen de la Cuba revolucionaria y el compromiso, en el texto, con una multifacética labor de diseño verbal que empieza en casa (Heraud hablará ya de ese paciente trabajo de alfarero) (p. 15).

Como se observa, ambos investigadores consideran que, si bien esta nueva generación de intelectuales peruanos responde a influencias fuertemente occidentales, plasman también una nueva comprensión del individuo. El tono narrativo y la cotidianidad se convierten en parte de esa “multifacética labor del diseño verbal” de los poetas y, a su vez, se correlaciona con la crisis latinoamericana para otorgarle un contexto en la literatura nacional. Así, se resalta la conciencia estructural (léase estética) en los poetas contemporáneos.

Por su parte, Camilo Fernández Cozman (2009a) analiza algunas características de esta generación. Para el investigador, el poema se entiende como una unidad en la cual se establece una relación entre las partes, es decir, la estructura poética posee una organización propia y única; en ese orden, los elementos se corresponden a la representación de una síntesis poética. Además de observar la presencia temática de aspecto político, cabe señalar, un perfeccionamiento formal del verso (Fernández, 2009a). Este detalle permite la expresión de una característica mencionada anteriormente: el aspecto narrativo y conversacional. De tal modo, el estilo de la poesía de los sesenta da pie a una nueva apreciación del sujeto poético.

Sobre este tema, Orihuela (2006) comenta que:

los trastornos y modificaciones que esto implicaba en la estructuración discursiva y el tratamiento de los tópicos histórico-sociales que hasta entonces se habían mantenido intangibles, hicieron que la poesía gradual y definitivamente se desplazara hacia las formas de la conversacionalidad y la polifonía (p. 71).

Entonces, la problemática posibilita un cambio progresivo del enfoque tradicional que caracterizaba a la poesía peruana; por ello, el empleo de las anécdotas y el tono coloquial expresa un carácter oral al permitir la inserción de un vocabulario amplio y novedoso para la época (Fernández, 2009a). Por otro lado, Fernández Cozman (2009b) también menciona la importancia de la cita cultural en los poetas de esta mitad del siglo XX. La influencia de Pound y Eliot impacta de manera positiva en ellos, razón por la que la idea del fragmentarismo a partir de la anécdota permite que se desarrolle la técnica del

simultaneísmo. La intención de este recurso es el de evocar “una cita textual en la memoria del escritor” (pp. 107-108) al presentar una yuxtaposición de imágenes para que el receptor se encargue de descifrar las distintas relaciones intertextuales.

Para Zurrón (2019), esta poesía contemporánea refleja un malestar debido a las problemáticas sociales, es decir, desarrollan una temática sobre la revolución sin expresar una mirada personal. A partir de ello, es necesario recalcar la posibilidad de un desarrollo que imparte la Generación del 60, pero también de sus límites en el canon literario peruano. Este hecho se comprende si prestamos atención a las revistas creadas por este grupo de escritores como un agente principal para las siguientes generaciones; a saber: *Cuadernos Trimestrales de Poesía* de Marco Antonio Corcuera (1941); *Harawi* (1963) de Francisco Carrillo; y las revistas *Pielago* (1963) y *Estación Reunida* (1968) que forman parte de un nuevo panorama para los poetas de movimientos como Hora Zero y Kloaka.

1.2. RECEPCIÓN CRÍTICA DE LA POESÍA DE ANTONIO CISNEROS

La polarización de la crítica pretende establecer una perspectiva totalizadora de la obra poética del autor. El estilo conversacional, desde un enfoque narrativo, tiene la intención de integrar la cultura peruana al mundo contemporáneo; por ello, Antonio Cisneros resalta mediante el uso del registro conversacional con el propósito de inaugurar técnicas narrativas que expongan la ausencia de una poesía nacional. En efecto, en sus textos advertimos un estilo irreverente marcado por la ironía de los discursos sociales sobre la realidad peruana (Zurrón, 2019).

La preocupación por una real integración de la cultura peruana radica en el hecho de considerarse un enfoque democrático que exponga la posición de los marginados. Respecto a este tema, Fernández Cozman (2009a), en su artículo “La desmitificación en la poesía de Antonio Cisneros”, expone una verdadera preocupación sobre el desarrollo de una ironía desmitificadora que refiere la perspectiva crítica del «yo poético» (o locutor) ante lo conocido. Esto coloca a Cisneros en una posición privilegiada toda vez que manifiesta su intención al lector sin intentar persuadirlo directamente a través del acto comunicativo, y sin perder de vista la denuncia política. Sobre este tema, Fernández Cozman (2009b) sostiene que Cisneros hace uso de la cita cultural como una herramienta “para desmitificar el concepto de originalidad de estirpe romántica” (p. 108).

No obstante, Orihuela (2006) asevera que este aspecto, en la poesía del autor de *Canto ceremonial contra un oso hormiguero*, ayuda a entender el desarrollo de un análisis de dos categorías: el «correlato objetivo» y el «monólogo dramático» o «personaje histórico analógico». Ambas son empleadas por Zurrón (2009) como parte esencial para comprender la poesía de Cisneros y también en el respectivo análisis del impacto del lenguaje coloquial ante el lector.

Respecto a la obra poética de Cisneros, la crítica tiene una perspectiva panorámica. Por ejemplo, José Güich (2003) expresa su opinión de los libros *Destierro* (1961) y *David* (1962) y afirma la presencia de un pensamiento inmaduro en Cisneros, debido a que se encuentra en la búsqueda de un estilo propio. Sin embargo, su estilo se definirá a lo largo de su obra, por lo que resulta importante analizar el impacto de su primer poemario: *Comentarios reales* (1964). El eje temático de este libro es la recreación de la historia peruana y la denuncia contra lo sucedido en la Conquista del Perú. El estudioso Jorge Cornejo Polar (1998), por su parte, se desarrolla un pensamiento histórico de manera contestataria en un intento de desmitificar la versión hispana de la Conquista. Esto evidencia una actitud crítica ante el pasado; así, esta reevaluación de la historia peruana expresa una preocupación por las raíces de Cisneros en el pasado y sus relaciones con el presente (Fernández, 2009); por ende, el uso de un lenguaje sencillo y la ausencia de un estilo recargado permite que técnicas como la ironía se visibilicen en los poemas.

Posteriormente, Cisneros publica *Como higuera en un campo de golf* (1972), poemario que, para Güich (2003), es considerado como uno de los más extensos donde el locutor expresa sus vivencias como profesor en distintos países europeos, pero que, a su vez, cierra un ciclo para dar pase a cierto aliento religioso en *El libro de Dios y de los húngaros* (1978). No obstante, no es el único detalle que se analiza en la obra poética de Cisneros. En *Crónica del niño Jesús de Chilca* (1981), verbigracia, se observa una preocupación constante por el sujeto migrante y por su falta de identidad.

Según Antonio Cornejo Polar (1987), este último poemario refiere un gran repertorio de conocimientos que comparan la organización del *ayllu* primitivo y de la comunidad moderna con el sistema económico basado en el intercambio entre productos. En conclusión, se percibe una constante en la obra poética de Cisneros, la cual que tiene como objetivo denunciar valiéndose de personajes que expresen su disconformidad con la idealización de lo occidental.

2. LA POESÍA DE CISNEROS DESDE UN ENFOQUE RETÓRICO

En este segundo apartado, ingresaremos a la poesía de Cisneros partiendo de la teoría de Stefano Arduini y Chaïm Perelman desde un enfoque retórico, figurativo y argumentativo. De esta manera, se expondrá el acto comunicativo que se analizará de los poemas “Descripciones de plazas, monumentos y alegorías de bronce” junto con “Los conquistadores muertos”, así como también “Hospital de Brouasilles en Cannes” y “Universidad de Niza” con la finalidad de identificar la exposición de denuncia a partir del acto dialógico.

2.1. LOS CAMPOS FIGURATIVOS DE STEFANO ARDUINI Y LAS TÉCNICAS ARGUMENTATIVAS DE CHAÏM PERELMAN

Para Arduini (2000), desde la perspectiva de la Retórica General Textual, el campo figurativo se concibe como el espacio cognitivo donde se encuentran las figuras retóricas. En ese sentido, las figuras se entienden como una estructura más compleja que “atañe a una modalidad de nuestro pensamiento” (p. 133). A diferencia del Grupo de Lieja, la retórica de las figuras no se limita al espacio literario y propone la interrelación entre la *dispositio*, la *elocutio* y la *inventio*. Entonces, los campos figurativos no son términos que se reemplazan uno por otros ni mucho menos un aspecto decorativo en el texto literario, pues permiten estructurar la realidad mediante procesos cognitivos. Según Arduini, existen seis campos figurativos: el de la *metáfora*, la *metonimia*, la *sinécdoque*, la *antítesis*, la *elipsis* y la *repetición*.

Por otro lado, también es importante comprender la retórica de Chaïm Perelman (1997) y el uso de las técnicas argumentativas, ya que estas están relacionadas con la intencionalidad —al menos en los propósitos de nuestro trabajo— que tiene el locutor por convencer o persuadir al alocutario. Estas se dividen en cuatro: *la argumentación cuasi-lógica*, que se acerca a la formalización del pensamiento; *la argumentación basada en la estructura de lo real*, que depende de la naturaleza de un acontecimiento; *la argumentación que tiende a fundamentar la estructura de lo real*, que se basan en los casos individuales y también recurre a la analogía; y, finalmente, la argumentación a partir de la disociación de nociones, la cual tiende a desintegrar las nociones aceptadas en una etapa histórica.

2.2. ANÁLISIS DEL POEMA “DESCRIPCIÓN DE PLAZAS, MONUMENTO Y ALEGORÍAS DE BRONCE”

En *Comentarios reales* (1964) se expresa la necesidad de entender nuestra realidad histórica a partir de la reflexión y la protesta contra personajes históricos coloniales. Es así como el poemario se posiciona en el canon poético peruano como parte fundamental para comprender los cambios sociales que se exponían en su poesía (Guich, 2003). Por ello, es necesario analizar el poema “Descripción de plazas, monumento y alegorías de bronce”, que pertenece al cuarto apartado del poemario. En esta sección no solo se observa la conceptualización de la noción de héroe, sino que también se reflexiona sobre el aspecto moral que contiene tal condición en un personaje histórico. Leamos el poema:

El caballo, un libertador
de verde bronce y blanco
por los pájaros.
Tres gordas muchachas:
Patria, Libertad y un poco recostada 5
la Justicia. Junto al rabo
del caballo: Soberanía,
Fraternidad, Buenas Costumbres
(gran barriga y laureles
abiertos en sus manos). 10
Modestia y Caridad
refriegan ramas
sobre el libertador,
envuelto en la bandera
verde y blanca. 15
Bancas de palo, geranios, otras muchachas
(su pelo blanco y verde): Esperanza,
Belleza, Castidad,
al fondo Primavera, ficus agusanados,
Democracia. Casi a diario 20
también, guardias de asalto:
negros garrotes, cascos verdes

o blancos por los pájaros.

(Cisneros, 2000, p. 71).

Como se puede observar, el poema parte de la perspectiva de un espectador que visualiza la estatua de un personaje histórico que está hecho de bronce y que se encuentra manchado por materia fecal. Es sumamente interesante cómo se describe dicha estatua sin identificarla (o relacionarla) con el nombre de algún antiguo libertador. En otras palabras, la ausencia del nombre propio conlleva a que la personificación de dicho sujeto de bronce puede comprenderse bajo el espectro de una visión general sobre los libertadores. De esta manera, es importante destacar que, a partir del análisis del poema, se pondrá en evidencia la magnitud de esta interpretación y, a su vez, se examinará la reflexión crítica sobre la historia del Perú.

2.2.1. SEGMENTACIÓN DEL POEMA

Para realizar una adecuada división, es necesario utilizar la estructura propuesta por la retórica clásica (léase aristotélica) para comprender el funcionamiento y la conexión de cada una de las partes argumentativas. El poema que nos compete está compuesto por veinticuatro versos divididos en un bloque tripartido: los tres primeros corresponden al *exordio*, donde se presenta, gracias a la participación descriptiva del locutor, el estado en el que se encuentra la estatua; luego, la *argumentatio*, la sección más larga del poema y donde se describen las características de la estatua a la vez que explica quiénes la acompañan, comprende desde el cuarto hasta el vigésimo primer verso; y, finalmente, la *peroratio*, que es donde la estatua pasa a un segundo plano con la finalidad de expresar la contaminación de materia fecal a los guardias de asalto, se articula desde el vigésimo primer verso al vigésimo cuarto.

2.2.2. CAMPOS FIGURATIVOS

En el poema, se advierte la presencia constante del campo figurativo de la metáfora. En este punto planteamos una salvedad, debido a que identificamos una metáfora orientacional, según lo que plantean Lakoff y Johnson (2004), en el sexto verso, ya que el locutor menciona “Junto al rabo”, lo cual se considera una posición deleznable ante los valores nacionales. De igual manera sucede con los versos cinco (“un poco recostada”) y trece (“sobre el libertador”), pues aluden a la Justicia representada como una muchacha que se encuentra apoyada en la estatua, lo que implica una posición denigrante. Sobre

ello, otro ejemplo de metáfora se manifiesta en la representación de los valores nacionales como “gordas muchachas”; en ese sentido, la humanización de la Democracia, la Justicia, la Modestia, entre otras, se construyen irónicamente al comprenderlas como mujeres gordas.

2.2.3. INTERLOCUTORES Y TÉCNICAS ARGUMENTATIVAS

En “Descripción de plazas, monumento y alegorías de bronce” se observa la importancia de describir de manera objetiva y esencial las características de la estatua sin la intervención del locutor toda vez que no brinda su perspectiva personal. Por ello, y debido a la falta de representación en el texto, así como a su marcada objetividad, nos encontramos frente a un locutor no personaje, situación que permite enfatizar en otros cuerpos se encuentran alrededor de la estatua; a saber: la humanización del caballo, la estatua del libertador, las «gordas muchachas» y los guardias son personajes que se encuentran degradados. Un ejemplo de ello se percibe en la metáfora de los casos de la Patria, la Libertad y la Justicia, las cuales están estáticas con el pasar del tiempo, y al ser valores básicos de una nación que no son aplicados en la actualidad.

A partir de la descripción realizada por el locutor no personaje sobre la estatua, es plausible contemplar la presencia de un correlato objetivo en el poema. Este mecanismo corresponde a la narración del locutor y su expresión mediante objetos, personajes e, incluso, situaciones reconstruidas en los poemas (buscar cita del poema). Gracias a ello, la narración de la estatua invita al lector a reflexionar sobre el aspecto histórico del país; y es que, si bien el locutor no recurre a la subjetividad para expresar su opinión sobre la historia del Perú, sí apoya en las imágenes para persuadir desde las coordenadas del acto dialógico.

En ese orden, resulta necesario analizar el empleo de las técnicas argumentativas en el poema. Una de las técnicas argumentativas que se desarrollan desde el inicio del poema corresponde a la argumentación basada en la estructura de lo real. De esta manera, se plantea un argumento de sucesión en los versos “El caballo, un libertador / de verde bronce y blanco / por los pájaros.”, los cuales resaltan el valor de una relación causal. Este vínculo causa-efecto expone la razón por la que la estatua está manchada de materia fecal, el uso del nexos «por» responsabiliza a los pájaros por ensuciar la imagen del libertador. A su vez, en el poema se presenta la argumentación de coexistencia, que consiste en

relacionar un hecho histórico o una acción negativa o positiva como característica de un sujeto. Por ello, la estatua deteriorada por el tiempo y las heces de los pájaros simbolizan el olvido de la representación del libertador; esta reflexión invita al lector a contemplar una mirada crítica a partir del carácter descriptivo de dicha figura histórica. Acompañado de esas «gordas muchachas», que representaban los valores de la nación, está el deterioro de la imagen en el entendido de que no existe una función recordarlo en la actualidad.

2.2.4. VISIÓN DE MUNDO

A partir de este análisis introductorio, el poema destaca una imagen de los libertadores fisurada y desgastada; es más, cabe indicar que la estatua afectada por el paso del tiempo (sin perder de vista que se mancha su superficie) expresa la necesidad de reflexionar sobre la historia del país. Además, se plantea el olvido de los valores nacionales como parte de nuestra historia. El tono conversacional, por su parte, ofrece al poema la posibilidad de interpretar que la función del olvido y la manifestación de la corrupción expuesta en los poderes políticos plantean el evidente cambio constante de la realidad peruana. En suma, la presentación de la Democracia, la Justicia, la Modestia, entre otros valores nacionales, son elementos utilizados de manera irónica para referenciar la contaminación de los pilares necesarios para dirigir una nación.

2.2.5. BREVE ANÁLISIS INTERDISCURSIVO ENTRE “DESCRIPCIÓN DE PLAZAS, MONUMENTO Y ALEGORÍAS DE BRONCE” Y “LOS CONQUISTADORES MUERTOS”

El poema “Los conquistadores muertos” (ver anexo A) se encuentra en el tercer apartado titulado *Hombres, obispos, soldados* del poemario. El texto habla sobre la llegada de los conquistadores y lo que estos hicieron en el Perú. Respecto a los interlocutores que se presentan en el poema, se observa a un locutor y a un alocutario no representado, es decir, se trata de un monólogo. Esta particularidad permite mantener el tono conversacional al refugiarse en la transmisión oral de las circunstancias que les suceden a los españoles en su estadía.

Tras una comparación entre ambos poemas, se observa, una vez más, la representación del libertador de manera negativa: “Cagados por arañas y alacranes, pocos sobrevivieron a sus caballos” (Cisneros, 2000, p. 51). Al inicio del poema, los conquistadores tienen la intención de, efectivamente, despojar las tierras y, para ello,

ejercen una posición de poder, puesto que “comenzaron las ciudades / con un templo” (p. 15). Esto nos facilita comprender que la misión de dichos libertadores era dominar el territorio, lo cual, a primera instancia, se contrasta con “Descripciones de plazas, monumento y alegorías de bronce”, ya que, desde el inicio, se nos presenta a la figura de poder como un personaje sin importancia, estático y olvidado a través del tiempo.

No obstante, en la segunda parte del poema, se observa que el poder que ejercen los conquistadores pasa al olvido porque, al enfermarse por la lluvia, estos se muestran débiles y fallecen en grandes cantidades. En ambos poemas, los locutores no tienen la necesidad de intervenir ni dar a conocer su identidad; así, la objetividad del relato se mantiene y es posible comprender que, en ambos casos, el desenlace de las figuras de poder culmina en el olvido y su memoria y posición privilegiada desaparece debido al cambio constante de la realidad peruana.

3. RETÓRICA COMPARADA: ANÁLISIS DE LOS POEMAS “CANCIÓN DE OBRAJES, BAJO EL VIRREY TOLEDO” DE ANTONIO CISNEROS Y “DOS PREGUNTAS” DE JAVIER HERAUD

En el presente apartado, se presentará un análisis comparativo con la finalidad de generar un diálogo intertextual a partir de los poemas de Antonio Cisneros y Javier Heraud. De esta manera, analizaremos las semejanzas y diferencias que aparecen entre dos discursos que forman relaciones intertextuales entre sí. La práctica comparativa propuesta por Tomás Albaladejo (2008), la cual se realiza mediante el análisis interdiscursivo, relaciona elementos y rasgos en el discurso que, a primera instancia, se mantenían ocultos. Por tal motivo, la comparación, con la finalidad de establecer vínculos intertextuales, contribuye al análisis detallado de las estructuras poéticas.

En este trabajo, elegimos a Antonio Cisneros y a Javier Heraud porque ambos pertenecen a la denominada Generación del 60 en el Perú. Esta situación significaría que dichos poetas presentan una influencia fundamentada, ya sea directa como indirectamente, por los mismos hechos nacionales y también extranjeros. Ahora bien, para tal empresa, hemos seleccionado “Canción de obrajes, bajo el Virrey Toledo” de Cisneros, y la cuarta parte del poema “Dos preguntas” (ver anexo B) de Heraud, ya que estos textos comparten una opinión crítica sobre el pasado histórico del Perú.

[...] haciendo requas de indios, alquilándolos para llevar sus cargas para moler metales, y sacar azogues mas tiempo del que pueden llevar

BUENAVENTURA DE SALINAS

De la barriga de mi madre
caí entre duras tunas,
y destas espinas, me tiraron
junto a un lecho de huesos.
Así moliendo metales, 5
engordaron mis piojos.
Así, moliendo y masticando
los metales,
cada noche recostaba
las costras de mi cuerpo 10
sobre arañas.
Así, cansado de pelear
mi comida con las ratas,
dejéme amontonar
entre los muertos. 15
(Cisneros, 2000, p. 54).

3.1. ANÁLISIS DE LOS INTERLOCUTORES

Como se puede observar, el poema expone el testimonio del indio durante el gobierno del virrey Francisco de Toledo. Esta situación se manifiesta a partir de un locutor personaje que se identifica en el adjetivo posesivo «mi»; asimismo, se expone una mirada melancólica y desgraciada sobre las vivencias del indio en la época colonial. El acto discursivo, además, manifiesta la personificación del locutor en un indio con la finalidad de brindar mayor veracidad a la historia que se recrea en tiempo presente. Este hecho es compartido en el poema de Heraud (“Dos preguntas”), debido a que también existe un locutor personaje que expone su opinión de manera directa y crítica sobre el periodo histórico mencionado. Así, la representación del locutor presenta a la Lima colonial como “una ciudad triste, hambrienta y mísera / por todos lados” (Heraud, 1975, p. 15); lo que

pone en evidencia al lector una visión que se comparte con el testimonio del poema de Cisneros.

3.2. CAMPOS FIGURATIVOS Y TÉCNICAS ARGUMENTATIVAS

Sumado a lo anterior, también existen semejanzas y diferencias entre ambos poemas en función de los campos figurativos. En el poema de Cisneros, por ejemplo, encontramos el de la repetición en la figura literaria de la anáfora (léase reiteración) del conector «Así», el cual, aparte de mantener el tono conversacional característico del poeta, permite entrelazar y poner de manifiesto por qué la vida del indio es miserable. Al relacionarlo constantemente con la proximidad de la muerte, el locutor sufre un cambio de su estado de ánimo; esto, pues, se muestra en la parte final del poema donde dicha voz menciona que siente cansancio de luchar para sobrevivir.

En el poema de Heraud (1975), por su parte, también encontramos la presencia del campo figurativo de la repetición. Ello se hace patente en el conjunto de elementos que efectivamente caracterizan a la Lima colonial y que tiene la finalidad demostrar el pasar del tiempo. La mención de “las tapadas, los balcones, la alameda” (p. 15) aluden al resto de “un basural de hambre, / de miseria y de mentira?” (p. 15). Entonces, esta mención de entidades de características de la Lima colonial expone al lector cómo se idealiza el pasado y no se es consciente de la necesidad de recalibrar el valor actual de dichas prácticas sociales.

Ahora bien, respecto a las técnicas argumentativas, se observa que en ambos textos está presente el de coexistencia. El poema de Cisneros maneja dicha técnica al relacionar al indio en su periodo histórico como una figura marginada y miserable por un gobierno intransigente. La posición de dicho sujeto social como un ser que es olvidado por las autoridades de su propio país es vista como la representación del pueblo indígena y una aproximación a sus experiencias. Asimismo, el mostrar al indio como alguien que convive con el dolor desde su nacimiento (De la barriga de mi madre / caí entre duras tunas, / y destas espinas, me tiraron / junto a un lecho de huesos.), se percibe en qué clase social se ubican los indios. Así, el locutor presenta el correlato objetivo a partir del indio con la finalidad de que su testimonio sea un punto de reflexión ante la situación de injusticia que sufren por ser considerados como si no fueran seres humanos. Esto, desde luego, se demuestra cuando el locutor dice que está moliendo metales y que, incluso, tiene que

masticarlos como si no se tratase de una persona. Es más, esto se agudiza en los siguientes versos: “cada noche recostaba / las costras de mi cuerpo / sobre arañas.”, donde se concibe al indio como alguien marginado y en un estado deplorable para cualquier ser humano.

El poema de Heraud (1975) utiliza el mismo argumento para especificar el valor histórico asociado a Lima. La percepción que plantea el locutor personaje se relaciona con comprender a dicha capital como un espacio regulado por las élites; asimismo, al idealizar el pasado limeño, el locutor concibe a Lima como un lugar de explotación y de aprovechamiento en perjuicio del pueblo. Por ejemplo, en los versos “Ciudad de los Reyes / de la explotación y el hambre, / tres veces coronada por la sumisión,” (p. 15), vemos cómo se trae a colación al escudo de Lima en «tres veces coronada» como referencia a las tres coronas de su escudo y de su bandera. Esta alusión directa al mal manejo de poder de parte de las autoridades coloniales expone el dolor y la sumisión en la que se encontraban los peruanos.

Finalmente, respecto al discurso de poder, se muestra que el locutor, indirectamente, considera que la historia de la Lima colonial es controlada por las clases sociales altas. Por ello, la reflexión sobre una pequeña parte de la población capitalina que disfruta de sus privilegios, “donde se canta “la flor de la canela” / “viva el Perú y sereno” y se bebe whisky / con hielo y cocacolas.” (Heraud, 1975, p. 15), no hace sino dar cuenta de que no existe una verdadera reivindicación del pueblo limeño. De esta manera, la presentación de la historia se convierte en un suceso narrado desde la perspectiva de los grupos de poder que, a su vez, no son conscientes de las injusticias pasadas por los indios porque no miran más allá de sus privilegios, situación que demuestra la inexistencia de una conciencia de clase, así como la intención de relatar una verdad parcial de “Lima, la antigua”.

4. CONCLUSIONES

De lo observado, se puede deducir que el acto dialógico en la poesía de Antonio Cisneros es uno de los ejes centrales de su obra poética. Por ello, el análisis retórico mediante el señalamiento de los campos figurativos, las técnicas argumentativas, la presencia de interlocutores, entre otros, permite encontrar un vínculo que se complementa con el tono conversacional de los textos. Además, el desarrollo de los diferentes ejes temáticos que se advierten en la Generación del 60 conlleva a un mayor acercamiento a los intelectuales

de la época para que alcen su voz de protesta. Por ello, el desarrollo de la denuncia basado en el acto comunicativo que ejerce Cisneros a partir del correlato objetivo, la desaparición del locutor como personaje en el poema e, incluso, la descripción racional de los hechos ayuda a comprender su obra a partir de su carácter crítico y reflexivo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBALADEJO, T. (2008). Poética, Literatura Comparada y análisis interdiscursivo. *Acta Poética*, 29(2), 245-275.
- ARDUINI, S. (2000). *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*. Universidad de Murcia.
- CISNEROS, A. (2000). *Poesía completa*. Peisa.
- CORNEJO POLAR, A. (1987). La poesía de Antonio Cisneros: Primera aproximación. *Revista Iberoamericana*, 53(140), 615-623. <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/4354/4522>
- CORNEJO POLAR, J. (1998). *Estudios de literatura peruana*. Fondo Editorial de la Universidad de Lima & Banco Central de Reserva del Perú.
- FERNÁNDEZ, COZMAN, C. (2009a). La desmitificación en la poesía de Antonio Cisneros. *Tonos digital: Revista de estudios filológicos*, (17). <https://www.um.es/tonosdigital/znum17/secciones/estudios-5-cisneros.htm>
- FERNÁNDEZ COZMAN, C. (2009b). *Rodolfo Hinojosa y la poesía de los sesenta* [2ª edición]. Universidad de Ciencias y Humanidades.
- GÜICH RODRÍGUEZ, J. (2003). Antonio Cisneros: La higuera solitaria. *Lienzo*, (24), 257-273. <https://revistas.ulima.edu.pe/index.php/lienzo/article/view/1142/1095>
- HERAUD, J. (1975). *Poesías completas*. Campodónico Ediciones.
- LAKOFF, G. & JOHNSON, M. (2004). *Metáforas de la vida cotidiana*. Cátedra.
- LÓPEZ DEGREGORI, C. & O'HARA, E. (1998). *Generación peruana del 60. Estudio y muestra*: Universidad de Lima & Fondo de Desarrollo Editorial.
- ORIHUELA, C. (2006). La poesía peruana de los 60 y 70: Dos etapas en la ruta hacia el sujeto descentrado y la conversacionalidad. *A Contracorriente*, 4(1), 67-85.
- PERELMAN, Ch. (1997). *El imperio retórico. Retórica y argumentación*. Editorial Norma.

ZURRÓN RODRÍGUEZ, E. (2019). *Poetas peruanos de la Generación del 60. Poesía de corte democrático y social y su evolución a la neo-vanguardia*. [Tesis de doctorado, Universidad de Alicante]. Repositorio Institucional de la Universidad de Alicante. <http://hdl.handle.net/10045/109261>

ANEXOS

POEMA INTERTEXTUAL A

Los conquistadores muertos

I

Por el agua aparecieron
los hombres de carne azul,
que arrastraban su barba
y no dormían
para robarse el pellejo.

Negociantes de cruces
y aguardiente,
comenzaron las ciudades
con un templo.

II

Durante este verano de 1526,
derrumbóse la lluvia
sobre sus diarios trajines y cabezas,
cuando ninguno había remendado
las viejas armaduras oxidadas.

Crecieron también, negras higueras
entre bancas y altares.

En los tejados
unos gorriones le cerraban el pico
a las campanas.

Después en el Perú, nadie fue dueño
de mover sus zapatos por la casa
sin pisar a los muertos
ni acostarse junto a las blancas sillas
o pantanos,

sin compartir el lecho con algunos
parientes cancerosos.

Cagados por arañas y alacranes,
pocos sobrevivieron a sus caballos.
(Cisneros, 2000, p. 51).

POEMA INTERTEXTUAL B

Dos preguntas

primera pregunta

“¿En qué lugar de Lima, la dorada,
vivían los que la coristruyeron?”

(Bertolt Brecht)

segunda pregunta

5

¿Por qué será que todavía existen
infelices que nos hablan de una Lima
señorial, antigua, colonial y bella?

¿Por qué quedan todavía desgraciados
que anhelan sin cesar la ciudad de los Reyes,
las tapadas, los balcones, la alameda,
si de eso sólo queda un basural de hambre,
de miseria y de mentira?

10

Ciudad de los Reyes

de la explotación y el hambre,
tres veces coronada por la sumisión,
ciudad triste, hambrienta, mísera
por todos lados,

15

salvo pequeños rinconcitos
donde se canta “la flor de la canela”

20

“viva el Perú y sereno” y se bebe whisky
con hielo y cocacolas.

(Heraud, 1975, p. 15).

**LA DESHUMANIZACIÓN DEL CUERPO HEROICO COMO ELIMINACIÓN
DE LA MEMORIA HISTÓRICA EN “TRES TESTIMONIOS DE
AYACUCHO” DE ANTONIO CISNEROS**

**THE DEHUMANIZATION OF THE HEROIC BODY AS THE ELIMINATION
OF HISTORICAL MEMORY IN “TRES TESTIMONIOS DE AYACUCHO” BY
ANTONIO CISNEROS**

Michell Sebastian Jimenez Laveriano
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
michell.jimenez@unmsm.edu.pe
<https://orcid.org/0000-0001-8772-4447>
DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.135>

Fecha de recepción: 27.01.22 | Fecha de aceptación: 08.03.22

RESUMEN

Comentarios Reales (1964) de Antonio Cisneros se caracteriza por una perspectiva desmitificadora de la historia oficial del Perú. El autor hace uso de la ironía y de recursos en el lenguaje para contraponer distintos puntos de vista; por ejemplo, el popular ante el dirigencial. En ese sentido, el presente artículo realiza un análisis retórico de “Tres testimonios de Ayacucho” por medio de enfoques propios a la Retórica General Textual con el motivo de exponer la crítica a la eliminación histórica del mártir anónimo; esto en diálogo con conceptos como «poética del duelo», «memoria histórica» y «deshumanización».

PALABRAS CLAVE: Antonio Cisneros, memoria histórica, deshumanización, análisis retórico, campo figurativo.

ABSTRACT

Comentarios Reales (1964) by Antonio Cisneros is characterized by a demystifying perspective of the official history of Peru. The author makes use of irony and language resources to oppose different points of view, for example, the popular before the leader. In this sense, this article carries out a rhetorical analysis of “Tres testimonios de Ayacucho” through approaches specific to the General Textual Rhetoric to expose the criticism of the historical elimination of the anonymous martyr, this in dialogue with concepts such as «poetics of mourning», «historical memory» and «dehumanization».

KEYWORDS: Antonio Cisneros, historical memory, dehumanization, rhetorical analysis, figurative field.

1. INTRODUCCIÓN

La poesía de Antonio Cisneros llegó a consolidarse como una de las más aclamadas y mejor recibidas en toda Latinoamérica. El inicio de esta acogida tiene lugar en la publicación de su segundo poemario *Comentarios Reales* (1964), el cual despertó una particular atención respecto de un autor (un joven Cisneros) que se proponía volver a narrar, pero también a criticar, la historia del Perú desde una perspectiva extraoficial. En esa línea, el poemario desarrolla una poética que no solo sostiene un notable uso del lenguaje y de la forma, sino que también alberga un profundo discurso de crítica social ante la oficialidad en la historia nacional.

Alberto Escobar (1983) encuentra en Cisneros a un poeta cuajado y de personalidad definida. Según el crítico, el escritor peruano invita a la narración colectiva y, para ello, echa mano de su estilo sarcástico toda vez que, en *Comentarios Reales*, se propone una relectura de la historia desde los ojos de otro tiempo. En este nuevo discurso, el lenguaje oral resultaría un registro que renegaba de lo académico y buscaba el vigor del habla espontánea; por ello, la vitalidad del mensaje poético se logra expresar mejor mediante el registro coloquial. Este empleo del lenguaje que revela una actitud particular es traducido por Escobar como «disonancia», esto es, un arreglo impensado que remarca y efectiviza el discurso del poeta.

Otro análisis que se detiene en las características medulares de la poesía de Antonio Cisneros es el de Martha Bermúdez (1987), quien señala que el motivo principal de *Comentarios Reales* es la reconstrucción histórica en función de una perspectiva del pueblo. Se contraponen, entonces, la versión popular con la oficial, lo que conlleva a una crítica y a una reflexión sobre la dependencia cultural, política y económica del país. Bermúdez, además, señala que existe una actitud lírica de tono conversacional en la obra, hecho que deviene en una visión irónica y en un punto de vista que permite el contraste en aras de una reflexión crítica: entre tópicos como el héroe o la historia semi sacralizada. De tal modo, la estudiosa reconoce puntualmente, en esta obra de Antonio Cisneros, un motivo de reescritura de la historia oficial para su desmitificación.

Por otro lado, José Güich Rodríguez (2003) realiza una sucinta revisión crítica de la obra de Antonio Cisneros e identifica un rasgo crítico y lúdico en el poemario mencionado. Asimismo, sostiene que Cisneros desarrolla un diálogo con el pasado nacional sometiendo a la historia del Perú a una disección verbal a partir de la polifonía

y el registro conversacional. Tales características atañen a la memoria nacional y brindan al lector una experiencia más humana y, sobre todo, colectiva.

2. HIPÓTESIS Y DEFINICIONES

Es menester señalar, entonces, la idea que articula nuestra hipótesis. Uno de los temas abordados en *Comentarios Reales* es la muerte: la experiencia trágica e inmutable es representada a partir de diferentes voces populares, antes acalladas. Sin embargo, la visión que se tiene de aquella, en la tríada de poemas por abordar, se centra en un estado mortuorio casi inmediato: la descomposición. Tomando en cuenta a ello, el presente trabajo tiene como hipótesis que, en “Tres testimonios de Ayacucho”, la deshumanización del cuerpo muerto del héroe expone una conversión sistemática e histórica del cuerpo humano hacia la materia inerte y anónima. Así, sostenemos que es la clase dirigenial «patriota» la responsable de las masacres bélicas de la independencia y la verdadera causante de la supresión del mártir en la historia como héroe e, incluso, como ser humano.

A continuación, expondremos las seis nociones que nos serán de utilidad para el análisis de los textos. Primero, tenemos lo que concierne a la poética del duelo desde lo que postula Víctor Vich (2004); segundo, la noción de memoria histórica siguiendo de cerca los postulados de Sergio Gálvez (2008) y Jheison Torres (2013); tercero, la que respecta a la deshumanización desde la idea de Tomeu Sales (2013); cuarto, la categoría de campos figurativos, según lo que postula Stefano Arduini (2000); quinto, las técnicas argumentativas desarrolladas por Chaïm Perelman (1999) y, por último, los interlocutores como propuesta de análisis esbozada por Camilo Fernández Cozman (2009).

2.1. POÉTICA DEL DUELO

Ahora bien, con motivo de identificar el discurso de este conjunto poético, el cual refiere a la pérdida humana, se podría desarrollar brevemente el concepto de poética de duelo. Víctor Vich (2004), en su libro *Poéticas del duelo: Ensayos sobre arte, memoria y violencia política en el Perú*, señala como «poética del duelo» al quehacer artístico que pretende una visibilización del abuso y la violencia política. Naturalmente, los mecanismos de esta poética tienen como fin mayor resarcir la memoria y la concepción de las víctimas involucradas; de esta forma, la figura del duelo no solo conlleva un sufrimiento estático, sino también una denuncia directa y política.

2.2. MEMORIA HISTÓRICA

Un segundo concepto que se mantendrá presente en cada análisis será el de la memoria histórica. Como bien se ha señalado a principios de esta sección, los tres poemas establecen una visión de la pérdida, pero también implica, en el propio ejercicio de expresión, un registro histórico. El recurso del testimonio es ampliamente trabajado en áreas de las ciencias sociales; no obstante, esto no limita su empleo ficcional en el quehacer poético. A pesar de que no se podrían elaborar reflexiones tomando en cuenta algunos conceptos de las disciplinas sociales como los de «justicia transicional» (Jokic, 2000), sí cabría reparar, en cambio, en el tópico medular del poemario *Comentarios reales*, es decir, la memoria histórica.

En esa misma línea, Sergio Gálvez (2008), en su artículo “La ‘memoria democrática’ como conflicto”, es muy conciso al aseverar que la memoria debe entenderse también como un proceso de redignificación de las víctimas de violaciones sistemáticas de los derechos humanos. Asimismo, Jheison Torres (2013), en su artículo “La memoria histórica y sus víctimas”, precisa que, en el paso de un régimen político a otro, la memoria histórica cumple un papel clave para pensar el futuro y emprender el camino de la reconciliación y la reparación integral.

2.3. DESHUMANIZACIÓN

La deshumanización es una figura constante en el conjunto de poemas seleccionados; sin embargo, no solo se trataría de una intensificación metafórica. Tomeu Sales (2015) sostiene que el concepto de deshumanización, ejecutado por lo general por una fuerza política en contexto bélico, permite y legitima el ejercicio de la violencia sobre grupos excluidos. Por tal motivo, la guerra y la violencia se tornan una necesidad frente a los grupos que pueden alterar o desestabilizar el régimen. En este marco, la deshumanización es también una vía de indiferencia para la legitimidad del poder sobre las víctimas: la vida de la víctima y su eventual deceso se reducen meramente a un proceso biológico.

2.4. CAMPO FIGURATIVO

En *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*, Stefano Arduini (2000) desarrolla conceptos fundamentales para una nueva concepción de la Retórica que toma distancia de aquella que pretendía analizar las figuras literarias desde una óptica restringida. En ese sentido, propone la categoría de «campo figurativo», que es definido como un espacio

cognitivo que posibilita la organización del mundo desde una óptica conceptual y en el que se ubican lo que conocemos como figuras literarias. El autor identifica seis campos figurativos, a saber: la metáfora, la metonimia, la sinécdoque, la antítesis, la elipsis y la repetición.

En el primer campo señalado se encuentran figuras como el símil, el símbolo, la personificación, la alegoría, la metáfora, entre otras. El segundo campo está compuesto por todos los tipos de metonimia, es decir, la de causa en vez de efecto, efecto en vez de causa, continente en vez de contenido, etc. En tercer lugar, se tiene a todos los tipos de sinécdoque; verbigracia: parte en vez de todo, todo en vez de parte, género en vez de especie, etc. El cuarto campo contiene al oxímoron, la paradoja, la antítesis, la inversión y a aquellas figuras que responden a un pensamiento antitético. El quinto campo figurativo corresponde a la elipsis e incluye a la reticencia, el silencio, el asíndeton, el eufemismo, la perífrasis, entre otras; se trata de elementos propuestos con motivo de supresión o eliminación explícita de algún fragmento textual. Finalmente, en el campo figurativo de la repetición encontramos a la repetición propiamente dicha, la sinonimia, el quiasmo, el polisíndeton, la paronomasia, entre otros.

2.5. TÉCNICAS ARGUMENTATIVAS

Chaïm Perelman (1999), en *El imperio retórico*, sostiene que la argumentación es parte de un discurso donde confluyen diversos puntos de vista. En ese orden, los argumentos interactúan con distintos auditorios, pero, al mismo tiempo, tales auditores pueden tomar los argumentos dados y reelaborar nuevas argumentaciones. De manera que, para el análisis de un argumento, resulta necesaria la revisión completa del discurso; asimismo, Perelman precisa que las argumentaciones se presentan o bien mediante un «nexo» o bien por medio de una «disociación».

Respecto al primer caso de argumentación por nexo, se sostiene la existencia de tres tipos: los argumentos cuasilógicos, los argumentos fundados sobre la estructura de lo real y aquellos que fundan tal estructura. Los *argumentos cuasilógicos* se comprenden con base en un pensamiento formal de naturaleza lógica; este argumento necesita de una estructura especializada de lo real, esto es, para su uso se requiere reducir la realidad a un esquema de tipo lógico matemático. En esta primera clase de argumentos encontramos aquellos por contradicción, definición, reciprocidad, transitividad, inclusión, entre otros. Por su parte, los *argumentos fundados sobre la estructura de lo real* se exponen sobre las

relaciones entre elementos de la realidad. Esto quiere decir que, cuando existe un vínculo entre dos elementos de lo real, es posible emplear sobre dicho nexo una argumentación que permita el paso de lo que es admitido a lo que uno quiere hacer admitir; por ejemplo, se expone en este tipo de técnicas un pensamiento metonímico. Finalmente, los *argumentos que fundan la estructura de lo real* son los que logran establecer un precedente, un modelo o una regla a partir de un caso particular conocido.

2.6. INTERLOCUTORES

Como se mencionó anteriormente, se emplearán la categoría de interlocutores propuesta por Camilo Fernández (2009), la cual, inicialmente, se encuentra en el libro *Rodolfo Hinostroza y la poesía de los años sesenta*. Entonces, se debe distinguir la instancia que habla en un poema (locutor/a) y a quién puede o no dirigirse (alocutario/a). Cabe señalar que el locutor puede ser personaje o no personaje; y el alocutario, representado o no representado. Además, existen tres posibilidades respecto de la relación de estos los interlocutores: monólogo (locutor personaje y alocutario no representado), diálogo (locutor personaje y alocutario representado) y descripción impersonal (locutor no personaje y alocutario no representado).

Ahora bien, a lo largo del presente estudio se tratará de evidenciar nuestra hipótesis: que, en el corpus perteneciente a “Tres testimonios de Ayacucho”, se expone una crítica a la deshumanización anónima y sistemática del mártir luego de la batalla heroica.

3. ANÁLISIS RETÓRICO DEL POEMA “DE UN SOLDADO”

“Tres testimonios de Ayacucho” es un conjunto de tres poemas perteneciente al poemario *Comentarios Reales*. En el primer poema, “De un soldado”, se expone la situación trágica de la posguerra desde la perspectiva de un soldado para luego amplificarse a la figura de la deshumanización a partir del caso específico de una madre. Leamos el poema:

| | |
|---|---|
| DESPUÉS de la batalla, no había sitio donde amontonar | 1 |
| a nuestros muertos, tan sucios y ojerosos, desparramados | |
| en el pasto como sombras de este duro combate. | |
| Los héroes hinchados y amarillos se mezclan entre piedras | |
| o caballos abiertos y tendidos bajo el alba: es decir, | 5 |
| los camaradas muertos son iguales | |
| al resto de otras cosas comestibles después de una batalla, | |

y pronto
cien pájaros marrones se reproducirán sobre sus cuerpos,
hasta limpiar la yerba.
(Cisneros, 1996, p. 68).

10

TEXTO ARGUMENTATIVO

Con el objetivo de generar un mejor ordenamiento para el análisis, se empleará una revisión que parte del modelo aristotélico. En relación con el discurso, la *dispositio* es la dimensión que sostiene la estructura del texto y que, en gran medida, posibilita su efectividad. Se reconoce, en esa misma línea, las partes de la *dispositio*: el exordio (presentación), la narración (descripción), la demostración (argumentación) y la peroración final (Aristóteles, 1990).

La presentación y la descripción de este primer poema se hallan en los primeros tres versos. El exordio parte desde “DESPUÉS de la batalla,” hasta “duro combate”, distribución que plantea, desde el inicio, el tiempo de la posguerra. Sin embargo, a pesar de haber empezado con la idea del fin de batalla, también se logra identificar una vuelta a la concepción del combate trágico. Una vez avanzadas las primeras líneas, la sección perteneciente a la argumentación se desenvuelve entre los versos cuatro y siete. En este punto, el tópico de la deshumanización aparece en el sentido de que los restos de los abatidos son comparados con la materia muerta de animales y con elementos inertes como las piedras.

Esta visión nutre la presente hipótesis, pues, frente al hito histórico, el cuerpo humano es ignorado y deshumanizado a partir de la figura de la descomposición. La memoria histórica, entonces, sufre omisiones específicas de agentes: la figura del héroe se divide en el individual (el icónico y oficial) y en el colectivo (el suprimido y extraoficial). Por otro lado, la peroración final concluye con una intensificación de la descripción mortuoria en una escena de materia humana muerta y animales de carroña en multiplicación: “cien pájaros marrones se reproducirán sobre sus cuerpos, hasta limpiar la yerba”. En esta última construcción poética, cabría reparar en la idea de la eliminación o la supresión. Para la ejecución de un olvido oficial, se requiere de una pérdida física de los cuerpos; en este caso, los caídos en batalla desaparecen junto a la yerba y bajo el despliegue instintivo de las aves de carroña.

CAMPOS FIGURATIVOS

Hemos advertido que el campo figurativo predominante es el de la metáfora. En esa medida, se diferencian las figuras de la metáfora propiamente dicha, el símil y la hipérbole. La figura del símil es empleada para hacer referencia a una propiedad de ligereza y oscuridad en tanto que el abatido se vuelve al suelo como una materia arrojada y oscura: “a nuestros muertos [...] desparramados / en el pasto como sombras de este duro combate”. Otro ejemplo más puntual y directo es presentado en las últimas líneas del poema: “los camaradas son iguales / al resto de otras cosas comestibles después de una batalla,”; este recurso equiparador de sentido, entre el elemento humano y el objeto deshecho y por descomponer, configura una visión que presenta la deshumanización en tanto lógica instaurada al término de la guerra.

La metáfora es una última figura que prolifera y nutre el discurso de este poema, y se presenta por medio de construcciones de sentido o expresiones como la siguiente: “Los héroes [...] se mezclan entre piedras / o caballos abiertos y tendidos bajo el alba”. Así, la elaboración metafórica corresponde a una lógica de espacialidad toda vez que se expone una metáfora orientacional respecto de mezcolanza entre los héroes y los objetos: “se mezclan entre”. Además, cabe señalar que el nexos prepositivo «entre» evidencia un pensamiento orientacional (Lakoff y Johnson, 2004). Tal idea, pues, deviene en una noción de igualdad al juntar los cuerpos muertos y los restos despreciables sin vida. Otro caso de metáfora orientacional se encuentra en la percepción de que los caballos muertos están tendidos en el atardecer, lo cual evidencia una mirada de la derrota total; esto quiere decir que la imagen que brinda la caída mortal del animal y el otro descenso natural (del día o del sol) expone una idea de derrota frente a la muerte.

Finalmente, se desarrolla la imagen denigrante de las aves de carroña mediante una metáfora intensificadora y de principio orientacional: “cien pájaros marrones se reproducirán sobre sus cuerpos, / hasta limpiar la yerba.”. Los pájaros marrones pueden entenderse a partir de la figura retórica de la metáfora como aves de carroña y como animales que pasarán a multiplicarse (“se reproducirán”) tomando como punto de referencia los cuerpos muertos. Para la construcción de esta última muestra de clarividencia, la metáfora orientacional es presentada por medio de la preposición «sobre», lo cual no solo especifica un lugar, sino también un imaginario de dominación por parte del depredador frente a la presa. En ese sentido, se destaca otra metáfora que

intensifica la imagen infausta de la proliferación: “la yerba”, según el locutor personaje, será eliminada («limpiada») por la superposición conjunta de tales animales sobre los restos humanos.

INTERLOCUTORES Y TÉCNICAS ARGUMENTATIVAS

Reconocemos dos tipos de locutor en el poema: un locutor personaje plural y un locutor no representado. En un primer momento, el locutor personaje se manifiesta por medio del artículo posesivo que sugiere la presencia de un nosotros: “[...] nuestros muertos, tan sucios y ojerosos, desparramados”. Sin embargo, a pesar de que se plantean, en un primer momento, construcciones elaboradas y una perspectiva definida (la de un soldado), cabe señalar que desde el verso cuatro se produce un cambio de locutor. En tal medida, hay descripción impersonal que se aleja del escenario puntual y, a continuación, prefigura una imagen del futuro. Esta última locución encuentra coherencia al ser concebida como una crítica general que no solo señala un evento trágico aislado, sino también la verdad de un hito histórico que conllevó sistemáticamente a una muerte colectiva. En conclusión, ambos locutores (el personaje plural y el no representado) desarrollan un monólogo, debido a una falta de respuesta de parte del alocutario.

En cuanto a las técnicas argumentativas, subrayamos el empleo de argumentos por regla de justicia. Esto se expone en el cuarto verso a través de una expresión metafórica que sitúa a los “héroes hinchados” y “piedras o caballos” en un mismo plan; en consecuencia, ambos elementos (humano y natural) son equiparados. Lo mismo sucede en los versos siguientes, ya que el sutil argumento se manifiesta cuando el locutor dice que “los camaradas muertos son iguales / al resto de otras comestibles después de una batalla”. Gracias al símil, se logra comprender la concepción igualitaria de la deshumanización en los cuerpos muertos; esto es, la tesis del locutor personaje gira en torno al espectro de la descomposición, justamente, como una característica desintegradora total: el cuerpo muerto es deshecho junto con su nombre, su memoria y su condición de humanidad.

Así concluye el análisis de “De un soldado”, texto donde se expone, a lo largo del testimonio, una concepción particular de la descomposición, la cual conduce a los restos de los mártires hacia una eliminación biológica e histórica en la memoria nacional. Para esto último, la idea de deshumanización sostiene la lógica de gobierno sobre los cuerpos (el colectivo heroico de la guerra).

producida por la falta del soporte en el hogar. Finalmente, se llega a la peroración final, sección donde se enfatiza a través de ideas mortuorias previamente señaladas en el poema. En esa línea, la locutora personaje emplea una perspectiva pesimista en cuanto a resignarse a recibir los productos de una tierra conquistada que, en realidad, le quitó todo; por lo que el testimonio es concluido con un atisbo de ironía.

CAMPOS FIGURATIVOS

Identificamos la presencia de cuatro campos figurativos: el metafórico, el sinecdóquico, el de la elipsis y el de la antítesis. El primero expone a la metáfora propiamente dicha, el símil y la alegoría. En ese orden, el pensamiento metafórico se expresa en el segundo verso (“país es nuestro”) producto de la expresión de pertenencia; en otras palabras, esto supone un significado de victoria en tanto se ha logrado apropiarse del territorio. Otro ejemplo del campo figurativo de la metáfora está en el símil del verso cinco, debido a que se compara la tierra negra del lugar con el color de las hormigas muertas. A su vez, encontramos una alegoría; para entenderla, es necesario dialogar con el contexto: luego de la batalla, la vida cotidiana debe retomar su curso y, en ese sentido, el personaje de la madre, consciente de las muertes y de la lógica de la guerra, es inducida a continuar su vida. Así, se construye una alegoría entre la lógica bélica de servicio y la entrega por parte de los soldados con el otro tipo de sistema natural y que es propio de la masa de hormigas obreras, entregadas al bien común por su instinto colectivo. Si por un lado se expone una comparación cromática entre las hormigas y la tierra, por otro lado, se esboza una alegoría del orden y del destino bélico más infame: la muerte.

Por otra parte, cabe señalar el campo figurativo de la sinécdoque, la cual se encuentra en el verso ocho del poema. La locutora personaje comenta las medidas que tomará tras su pésima situación económica: “he de vender el poncho y los zapatos de mis muertos, guardarme del”. Aquí, pues, el poncho y los zapatos son elementos sinecdóquicos que responden a un sentido de parte-todo: la prenda de vestir (parte) reemplaza al propio familiar que hace uso de ella (todo); en otros términos, hay una intención de vender todas las pertenencias de los familiares desaparecidos para así lograr una subsistencia momentánea.

En torno al campo de la elipsis, la perífrasis se manifiesta luego de una construcción semántica entre el color de la tierra y la nueva condición trágica de esta; se alude a una propiedad etimológica. La región de Ayacucho es conocida también como “El rincón de

los muertos” o “El rincón de las almas” (Vallejo, 2018); no obstante, dicho autor también menciona la tergiversación de los fonemas iniciales: «ayar» y «kuchu» (entendidos como «quinua cimarrona» y «rincón», respectivamente). Teniendo ello en cuenta, es necesario señalar una última línea presentada por la figura de la perífrasis: “en las anchas tierras moradas”, verso que puede comprenderse como una referencia directa al territorio de Ayacucho. La locutora personaje, finalmente, emplea los colores para generar cierto contraste y, valiéndose de una figura antitética (la ironía), presenta y trae a colación una característica original de la tierra del lugar, y donde, luego de la muerte (tierra negra), debe cosecharse vida (tierra morada).

INTERLOCUTORES Y TÉCNICAS ARGUMENTATIVAS

En cuanto a los interlocutores presentados en el poema “De una madre”, identificamos dos tipos de locutores: una primera locutora personaje singular y un locutor personaje plural. Cabe señalar que estas locuciones parten desde un mismo personaje: la madre; no obstante, por momentos el personaje se inscribe en un colectivo para representar a un pueblo dolido por sus desaparecidos. Los elementos que exponen la naturaleza de una locutora personaje son presentados en los dos primeros versos: “Unos soldados que bebían aguardiente me han dicho que ahora este / país es nuestro”. En esa línea, hay una interacción entre la locutora y otros personajes señalados como soldados; además, una primera noción colectiva se expone en el final del segundo verso (“país es nuestro”) al concebir el triunfo de la batalla como una victoria para todos.

No obstante, se superpone una perspectiva singular toda vez que la locutora personaje empieza a relatar su caso personal de pérdida: “También dijeron que no espere a mis hijos”. En los versos siguientes, se instaura una locución colectiva a través de una conversión de locutora personaje a locutor personaje plural y se comenta lo siguiente: “[...] los soldados dijeron que era / nuestra.”. Ambos tipos de locutores componen un monólogo en el sentido de que toda reflexión o comentario presentado no recibe respuesta directa de un alocutario y porque tampoco está dirigido hacia algún personaje en específico.

Respecto a las técnicas argumentativas, reconocemos los argumentos por sucesión y comparación. El primer caso argumentativo se ubica a partir del tercer verso: luego de recibir la noticia de la victoria, la madre es advertida de la ausencia de sus hijos. En consecuencia, el personaje responde así: “Debo entonces / cambiar las sillas de madera

por un poco de aceite y unos panes.”. En estos versos, se explicita un nexo de sucesión y causalidad: «entonces». La locutora personaje encuentra esta situación como una señal de desestabilidad económica y, debido al trágico evento de la pérdida, decide cambiar algunos objetos específicos de la casa para su subsistencia. Por su parte, el argumento de comparación se desarrolla en los siguientes versos: “Negra es la tierra como muertas hormigas, los soldados dijeron que era / nuestra”; aquí se expone la tesis del poema: la victoria de la tierra significa también la pérdida de una masa de soldados, y que ya no son reconocidos por la historia al ser opacados por la propia idea de «victoria».

Las principales características del poema desarrollan el concepto de la memoria histórica y la eliminación sistemática de sus agentes inmediatos (tómese como ejemplo al hijo de la locutora personaje desaparecido en batalla). Además, se puede reparar en ideas de corte nacional como la victoria y una serie de eventos deducibles luego de ella (como la apropiación y la posterior producción de tierras); sin embargo, el testimonio representado en el poema especifica las situaciones no comentadas y analizadas por la versión oficial del gobierno, esto es, se obtiene el triunfo definitivo para algunos, pero para muchos la pérdida deviene y resulta mayor.

5. ANÁLISIS RETÓRICO DEL POEMA “DE LA MADRE, OTRA VEZ”

“De la madre, otra vez” es la tercera y última composición del conjunto de poemas “Tres testimonios de Ayacucho”. El presente texto mantiene una estrecha relación con el poema anterior, sobre todo porque comparten la misma locutora personaje y el mismo tema trágico de la muerte de los hijos (en el anterior eran soldados).

Leámoslo:

MIS hijos y otros muertos todavía 1
pertenecen al dueño de los caballos,
dueño también de tierras y combates.

Unos manzanos crecen entre los huesos
o estas duras retamas. Así abonan 5
los sembríos morados. Así sirven

(Cisneros, 1996, p. 68).

TEXTO ARGUMENTATIVO

“De la madre, otra vez” puede dividirse en tres partes: el exordio abarcaría desde el primer hasta el tercer verso, ya que la locutora presenta y describe el contexto donde los muertos aún se mantienen subordinados a un terrateniente. La argumentación, por su parte, comprendería los versos del cuatro al seis; en esta sección, la locutora plantea una tesis específica en torno a la tierra ajena que se nutre de la memoria vital de los mártires. Al término del poema, la peroración final es expuesta en el séptimo y octavo verso, y se recalca la principal e infame característica del dueño (mestizo o español) provocador de la guerra y del hambre.

CAMPOS FIGURATIVOS

En este poema destacan tres campos figurativos: el de la metáfora, la repetición y la elipsis. En primer lugar, la figura elíptica presenta de forma sutil la perspectiva de la madre en relación con la muerte de los hijos: “MIS hijos y otros muertos”; dicho de otro modo, la locutora personaje no explicita la cualidad mortuoria de sus hijos, sino, más bien, sugiere esta condición por medio de “otros muertos”. Esta figura guarda puntos de contacto con la percepción de la madre que todavía mantiene presente a sus hijos y, de alguna forma, niega su situación de muerte, pues no se refiere a ellos como difuntos. Por otro lado, más adelante vemos un ejemplo de perífrasis en el que los campos dedicados a la quinua son revestidos con “los sembríos morados”, lo cual dialoga o continúa con la dinámica de colores previamente evidenciada en el poema “De una madre”.

En cuanto al campo de la repetición, la figura de la anáfora es empleada para realizar un énfasis producto del enojo resignado, el cual se advierte en los siguientes versos: “[...] Así abonan / los sembríos morados. Así sirven al dueño de la guerra”. Aquí, el adverbio «así» es utilizado como un intensificador de persuasión, hecho de crucial relevancia para la tesis del poema que expone una apropiación del cuerpo muerto (deshumanización) como abono por parte del terrateniente.

Finalmente, respecto al campo figurativo de la metáfora, es menester señalar dos elementos metafóricos en el poema. En los primeros versos, la locutora personaje menciona lo siguiente: “dueño de los caballos, / dueño también de tierras y combates”; esto quiere decir que se presenta tanto la concepción del terrateniente mestizo o español, el dueño de los animales, como también de la masacre. Dicha visión se profundiza al término del poema donde tal personaje es señalado como “el dueño de la guerra”, del

hambre y la pobreza; de esta manera, la metáfora del terrateniente mestizo se torna más amplia y, a su vez, desliza una crítica contra la clase dirigencial.

INTERLOCUTORES Y TÉCNICAS ARGUMENTATIVAS

La situación comunicativa en el poema se enfatiza con la presencia de una locutora personaje en singular. Para esto, es necesario la revisión de dos elementos de representación interactiva: “MIS hijos”, correspondiente a la primera estrofa, y “sus huesos”, perteneciente a la segunda. En el primer caso se evidencia un vínculo entre los hijos muertos y la locutora; por otro lado, tales personajes (familiares directos de la locutora personaje) son aludidos nuevamente en la segunda parte del poema a través del artículo posesivo «sus». Respecto al alocutario, no se identifica su presencia, ya que no existe ninguna marca textual, motivo por el que la locutora se desenvuelve en un monólogo.

Las técnicas argumentativas son expuestas de forma sucinta. La primera técnica llega a reconocerse como un argumento por regla de justicia; por ejemplo, en los verso cuatro y cinco se plantea lo siguiente: “Unos manzanos crecen entre sus huesos / o estas duras retamas.”. De esta manera, por medio de una regla de justicia, se manifiesta una igualdad entre los restos humanos y los arbustos, ambos cercanos al manzano; asimismo, los rezagos del cuerpo humano se pierden como otras plantas silvestres en el campo. Una segunda técnica argumentativa es el argumento por sucesión y que se evidencia en la relación causa-efecto en función de que los restos humanos, por mantenerse en la tierra como abono, terminan sirviendo al dueño de las tierras.

En tal sentido, en este último poema se logra por completo una deshumanización de los cuerpos. Desde la perspectiva del personaje de la madre, la clase dirigencial, en la que se identifica al “dueño de los caballos”, de tierras y combates (referencia al terrateniente criollo, principal interesado en el proceso de independencia), corresponde al mayor grupo beneficiado y a quienes provocan una desintegración anónima de los mártires. La memoria se mantiene; sin embargo, la historia no reconoce a los muertos y tampoco sus derechos luego de la entrega total.

6. LA POÉTICA DE UNA MEMORIA DESHUMANIZADA: A MODO DE CONCLUSIÓN

“Tres testimonios de Ayacucho” rescata las voces perdidas y anónimas de personajes que, a diferencia de otros con cierto renombre e ilustres para la historia, son ignorados en las versiones oficiales.

De esta forma concluye el presente análisis retórico. El primer caso expone la perspectiva del soldado que sobrevive a la muerte y al olvido posterior. Aquel señala la naturaleza inerte de sus compañeros y el desfallecimiento absoluto del campo de batalla, y, a través de una descomposición biológica, el personaje ve imposible el rescate físico y ético de los cuerpos. En un segundo momento, el personaje de la madre expresa la vulnerabilidad de su situación económica por la pérdida de los hijos (entiéndase como los soldados muertos en batalla); sin embargo, por medio de una argumentación en su discurso, la locutora personaje plantea en ambos poemas (“De una madre” y “De una madre otra vez”) una crítica a la deshumanización, a la cosificación y a la indiferencia del cuerpo muerto en batalla.

La poética del duelo, en ese orden, se ejecuta en la configuración de una memoria deshumanizada, debido a que, a lo largo de “Tres testimonios de Ayacucho”, los locutores enfatizan de forma reiterativa en los restos (del compañero y del hijo) convertidos meramente en materia inidentificable luego de defender la tierra y la propia historia nacional.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARDUINI, S. (2000). *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*. Universidad de Murcia.
- ARISTÓTELES (1990). *Retórica (Introducción, traducción y notas por Q. Racionero)*. Gredos.
- BERMÚDEZ-GALLEGOS, M. (1987). *Tradición y ruptura en la poesía social del Perú: De la conquista a Antonio Cisneros* [Tesis posdoctoral, The University of Arizona].
- CISNEROS, A. (1996). *Poesía Reunida*. Editora Perú.
- ESCOBAR, A. (1983). Sobre Antonio Cisneros. *Inti: Revista de literatura hispánica*, 1(18). <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss18/17>

- FERNÁNDEZ COZMAN, C. (2009). *Rodolfo Hinojosa y la poesía de los años sesenta* [2ª ed.]. Universidad de Ciencias y Humanidades.
- GÁLVEZ BIESCA, S. (2008). La 'memoria democrática' como conflicto. *Entelequia*. 7, 1-52.
- GÜICH, J. (2003). Antonio Cisneros: La higuera solitaria. *Lienzo*, (024), 257-273. <https://doi.org/10.26439/l.v0i024.1142>
- JOKIC, A. (2000). Secession, Transitional Justice and Reconciliation. *Peace Review*, 12(1), 5-6.
- LAKOFF, G. & JOHNSON, M. (2004). *Metáforas de la vida cotidiana*. Cátedra.
- PERELMAN, Ch. (1997). *El imperio retórico*. Editorial Norma.
- SALES GELABERT, T. (2015). Lo humano, la deshumanización y la inhumanidad. Apuntes filosófico-políticos para entender la violencia y la barbarie desde J. Butler. *Análisis. Revista de Investigación filosófica*, 2(1), 49-61. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5145021&orden=0&info=link>
- TORRES, J. (2013). La memoria histórica y las víctimas. *JURÍDICAS*, 10(2), 144-166.
- VALLEJO, A. (2018). Estudio diplomático sobre el topónimo “Ayar Cuchu” y la canción emblemática “Adiós Pueblo de Ayacucho”, Perú. *Runa Yachachiy. Revista digital*. <http://www.alberdi.de/Estudio-dipl.adios-pueblo-Ayacucho.pdf>
- VICH, V. (2015). *Poéticas del duelo: Ensayos sobre arte, memoria y violencia política en el Perú*. Instituto de Estudios Peruanos.

ANÁLISIS INTERDISCURSIVO DE *COMENTARIOS REALES* (1964) DE ANTONIO CISNEROS

INTERDISCURSIVE ANALYSIS OF *COMENTARIOS REALES* (1964) BY ANTONIO CISNEROS

César Augusto Osorio Pazce
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
cesaraugusto.osorio@unmsm.edu.pe
<https://orcid.org/0000-0003-0046-4350>
DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.136>

Fecha de recepción: 26.01.22 | Fecha de aceptación: 09.03.22

RESUMEN

Antonio Cisneros escribe *Comentarios reales* (1964) como parte de una iniciativa poética de la Generación del 60 que consiste en revisar la historia oficial a través de la ironía y la desmitificación (Fernández, 2016). En el presente artículo, se aplica el análisis retórico de carácter interdiscursivo a partir de los planteamientos de Tomás Albaladejo (2008). Compararemos dos poemas del libro *Comentarios reales*, así como el estudio entre un poema de dicha obra y otro de *Biblioteca del mar* (2012) de Marco Martos. El análisis permitirá validar la siguiente hipótesis: los dos recursos retóricos centrales en *Comentarios reales* son la ironía desmitificadora y el lenguaje coloquial.

PALABRAS CLAVE: Análisis interdiscursivo, campo figurativo, Antonio Cisneros, Generación del 60, Historia del Perú.

ABSTRACT

Antonio Cisneros writes *Comentarios reales* (1964), as part of a poetic initiative of the Generation of 60, which consists of reviewing the official history through irony and demystification (Fernández, 2016). In this article, the rhetorical and comparative analysis is done by interdiscursive analysis (Albaladejo, 2008) in the comparison of two pairs of poems from *Comentarios reales*, as well as between a poem of said work and another from Marco Martos' *Biblioteca del mar* (2012). The development of the analysis will prove the following hypothesis: the two central rhetorical resources in *Comentarios reales* are demystifying irony and colloquial language.

KEYWORDS: Interdiscursive analysis, figurative field, Antonio Cisneros, Generation of 60, Peruvian history.

1. INTRODUCCIÓN

Antonio Cisneros fue un poeta limeño nacido en 1942; cursó estudios en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y en la Pontificia Universidad Católica del Perú. Asimismo, recibió el grado de Doctor en Letras en 1974 y trabajó como profesor universitario y periodista a nivel nacional e internacional. Ha escrito diez poemarios y entre los más relevantes se encuentran *Comentarios reales* (1964), *Canto ceremonial contra un oso hormiguero* (1968), *Agua que no has de beber* (1971) y *Como higuera en un campo de golf* (1972). Ganó numerosos premios literarios; uno de los más importantes fue el Premio Casa de las Américas de 1968. Asimismo, su obra ha sido traducida a varios idiomas, entre ellos el inglés, francés, alemán y holandés; su producción se ubica en la llamada Generación del 60, la cual puede describirse lacónicamente como una propuesta de referencias clásicas y vanguardistas; con interés mayor por el Perú y la vida contemporánea revisándolas con humor, desenfado e intención desmitificadora. Críticos como Julio Ortega lo consideran “el poeta peruano más influyente en el ámbito de la lengua” (como se citó en Cisneros, 1996, p. 9) al nivel de figuras como la de César Vallejo.

El clima histórico que enfrentó la Generación del 60 ayudó modelar las características y los temas de su producción lírica. Sucesos políticos como la Revolución Cubana, socioculturales como la llamada Segunda Ola del Feminismo, el movimiento hippie, Mayo del 68 y las corrientes filosóficas como el Existencialismo fueron determinantes en la construcción de los imaginarios de los artistas del 60. En el Perú, el retorno de la democracia civil tras la victoria electoral de Belaúnde Terry, además del levantamiento guerrillero en ciertas zonas de la sierra (imitando el éxito de Cuba), generaba grandes expectativas de cambios radicales. También fue importante el contexto de la experiencia revolucionaria a través de las guerrillas, sumado a la conmoción surgida del fracaso de estas (Zurrón, 2019). A su vez, las nuevas tendencias sociales, políticas, culturales y filosóficas propiciaron en los poetas peruanos del 60 un afán de recobrar la libertad humana en el sentido de vivir sin las limitaciones y represiones institucionales o culturalmente dominantes, lo cual iba en sintonía con los movimientos contraculturales del momento. Así, pues, “desacralizaron la poesía para familiarizarla con la vida de todos los días dentro del escenario urbano” (Villanueva, 2015, p. 54).

El crítico Camilo Fernández Cozman (2016), por su parte, reconoce cuatro características generales de la Generación del 60: i) la conciencia de la estructura del

poema, ii) el afinamiento sintético de la conciencia lírica, en conjunto con la conciencia política, iii) la poética conversacional y iv) los vínculos de referencias entre la actualidad y la tradición. Sumado a ello, Zurrón (2019) señala la influencia de la poesía anglosajona —destacando Erza Pound y T. S. Eliot—, sobre todo por el carácter coloquial y narrativo; y por el interés mayúsculo de esta Generación por la obra y autores de la guerra civil española. Además, observamos una tensión de las influencias poéticas recibidas y un cambio de concepción literaria entre la Generación del 50 y la del 60. Según apunta Villanueva (2015), esta última se deshace de la diferenciación entre «poesía pura» y «poesía social» existente en la del 50. Se concibe, al fin, que “en cuanto el discurso poético es un vehículo de comunicación tiene inherentemente un carácter social y es “puro” en tanto exige un trabajo interno para anclar su universo de valores” (p. 56).

Concretamente, la poesía de Antonio Cisneros se erige en la Generación del 60 por una propuesta que “revela una historia grupal y el empleo del poema-crónica y de la ironía desmitificadora de los íconos de la historia oficial” (Fernández Cozman, 2016, p. 84). En las tres etapas que el crítico literario identifica en Cisneros, la primera está más relacionada con los referentes bíblicos, mientras que la tercera se concentra en la introspección monológica y las referencias culturales. La iniciativa poética de corte histórico, en cambio, halló su momento más febril durante la segunda etapa, la cual comprende desde la publicación de *Comentarios reales* (1964) hasta *Crónica del Niño Jesús de Chilca* (1981). Es en este periodo que se reflexiona en torno a la historia peruana cuestionando constantemente las ideológicas pro-occidentales.

En cuanto a *Comentarios reales*, es homónima de la conocida crónica escrita por el Inca Garcilaso de la Vega, autor fundamental del canon literario peruano y un fundador de la identidad cultural latinoamericana. Pero la coincidencia de títulos va más allá de la simple referencia, pues lo de Cisneros constituye un proyecto poético de crónica en códigos contemporáneos y en un giro que se aparta de concepciones hispanistas y de un estilo solemne. La vindicación de agentes históricos «subordinados», el cuestionamiento contra los «hegemónicos», sumado a un lenguaje coloquial y a una agresiva tendencia irónica, asientan las bases de esta propuesta. En este sentido, Bay (2017) concluye que “no estamos ante una interpretación de los *Comentarios* del cuzqueño, sino ante su interpretación, tal como también hizo el Inca, de la historia del Perú: los *Comentarios reales* del Inca actúan como un sub-texto latente, pero no avasallador” (p. 471).

Ahora bien, el presente artículo realiza tres análisis comparativos de carácter retórico del libro *Comentarios reales*. Dos de los pares analizados son del mismo libro: “Paracas” con “Pachacamac” y “Túpac Amaru relegado” con “Dos precursores”. El tercer par de poemas, por su parte, es el contraste entre los textos “Javier Heraud” y “Midas”. Este último corresponde a *Biblioteca del mar*, del poeta peruano Marco Martos, quien también pertenece a la Generación del 50. Para tal empresa, se aplica el concepto de «análisis interdiscursivo» propuesto por Albaladejo (2008) toda vez que se realizan comparaciones entre textos de un mismo macrotexto, así como establecer el diálogo de la obra de Antonio Cisneros y Marco Martos. Nuestra hipótesis es que la ironía y el lenguaje coloquial son los dos procedimientos retóricos centrales en la construcción del discurso poético en *Comentarios reales*, los cuales configuran la intención comunicativa de los poemas y modelan sus implicaciones políticas e ideológicas.

2. MARCO TEÓRICO

En la siguiente sección se precisan las herramientas teóricas empleadas para el análisis retórico de los poemas. En ese sentido, explicaremos de manera sucinta lo que implica el análisis interdiscursivo (Albaladejo, 2008), la noción de campos figurativos (Arduini, 2000), los interlocutores en el texto poético (Fernández, 2021), las técnicas argumentativas (Perelman, 1997) y la visión del mundo (Peñaloza, 2015).

2.1. ANÁLISIS INTERDISCURSIVO

El análisis retórico de este trabajo recurre constantemente a la comparación de textos. Para ello, se ha escogido el concepto de análisis interdiscursivo. Tomás Albaladejo (2008) la considera una herramienta “de práctica analítica y de fundamentación teórica” (p. 257) para la literatura comparada y que, desde la teoría literaria, posibilita el estudio profundo de los discursos. Es un tipo de análisis que compara dos textos diferentes con el objetivo de buscar entre ellos semejanzas y diferencias, así como establecer relaciones entre estos y las clases a las que pertenecen. La operatividad del análisis interdiscursivo se sostiene en la tradición comparativa de la Poética para explicar los fenómenos de su campo de estudio. Así, propicia la sistematización de un campo de la literatura comparada.

Asimismo, cabe recalcar la propiedad eminentemente retórica del análisis interdiscursivo que se fundamenta en el origen y el carácter retóricos del lenguaje, y en la retoricidad de toda comunicación. Esto último, para Albaladejo (2009), constituye la constante intención que tiene el emisor de influenciar de alguna manera en el receptor de

la actividad comunicativa, razón por la que activa todo mecanismo discursivo a su disposición. Del mismo modo, es posible hablar de una Retórica Comparada, puesto que “la Retórica tiene una fundamentación interdiscursiva por su origen, por su naturaleza y por su configuración” (Albaladejo, 2008, p. 260). La tradición comparatista de la Retórica y su fructífero vínculo con la Poética manifiestan la afinidad de esta disciplina con el análisis interdiscursivo.

2.2. CAMPO FIGURATIVO

Por otro lado, un concepto central en el análisis retórico es el de campo figurativo, propuesto por Stefano Arduini (2000). Dicho teórico italiano sostiene que un campo figurativo es un ámbito cognitivo que reúne un conjunto cohesionado de figuras retóricas y que implica un modo de ordenar e interactuar con la realidad. Los planteamientos de Arduini le permiten a Delgado (2021) identificar seis campos: metáfora, metonimia, sinécdoque, antítesis, repetición y elipsis. Estos plantean un modo particular de pensar y estructurar la realidad, y que se plasma en la comunicación de cualquier tipo. Por ende, el análisis de los campos figurativos en los poemas señala aquellos con mayor presencia en el pensar figurativo que ha llevado a su creación y a su ensamblaje estético.

2.3. INTERLOCUTORES

En el marco de la pragmática, Camilo Fernández Cozman (2021) identifica la dinámica de los dos componentes del microacto comunicativo: el *locutor*, identificado como aquella instancia interna que habla en un poema y que se dirige a otra entidad interna, el *alocutario*. El locutor “puede ser un(a) locutor(a) personaje o no-personaje. En el primer caso, tenemos la enunciación enunciada, pues hay huellas del yo o del tú; en cambio, en el segundo, se emplea la tercera persona (él-ella-ellos-ellas)” (p. 370); mientras que el alocutario, por su parte, puede estar representado o no representado.

En ese orden, para Fernández Cozman (2021) existen tres posibilidades de interacción entre los dos componentes:

- Diálogo: locutor personaje y alocutario representado.
- Monólogo: locutor personaje y alocutario no representado.
- Reflexión/descripción: locutor no personaje y alocutario no representado.

Así, estas tres situaciones comunicativas se desprenden de la relación locutor-alocutario para designar la dinámica pragmática del microacto comunicativo (en nuestro caso, un texto poético).

2.4. TÉCNICAS ARGUMENTATIVAS

Debido al discurso crítico de *Comentarios reales* contra una visión de la historia del Perú, es relevante el análisis de los procedimientos empleados para organizar sus ideas confrontacionales. La técnica argumentativa, en este sentido, resulta una categoría pertinente. Chaïm Perelman (1997) reconoce cuatro clases de técnicas argumentativas:

- Los argumentos *cuasilógicos*, los cuales operan pareciéndose al pensamiento lógico-matemático (formal).
- Los *fundados sobre la estructura de los real*, aquellos basados en una asociación de fenómenos aceptada para convencer a partir de lo ya estipulado.
- Los *que fundan la estructura de lo real*, que establecen casos particulares que intentan convencer de la existencia o validez de una realidad.
- Las *disociaciones de nociones*, que corresponde a separaciones de elementos mezclados por el sentido común para organizar de nuevo la comprensión del mundo.

Cada una de ellas constituyen herramientas del orador y que puede hacerlas interactuar entre sí mediante el orden y el énfasis. De tal modo, crea interrelaciones que intensifican el poder de convencimiento a su discurso para un determinado auditorio.

2.5. VISIÓN DEL MUNDO

En cuanto a la visión del mundo, según Peñaloza (2015), es un concepto de la hermenéutica de Wilhem Dilthey que ha sido replanteado por William Cobern en el marco de la Didáctica de las Ciencias. Para Cobern, consiste en “una macroestructura epistemológica que cada persona posee sobre la cual forma su visión de la realidad” (como se cita en Peñaloza, 2015, p. 316) y se construye de manera inconsciente, es decir, sin una racionalización de por medio gracias a la necesaria interacción del sujeto con la sociedad y la naturaleza. Asimismo, ejerce su influencia en la percepción del universo, el tiempo, el espacio, la sociedad, la naturaleza, la moral, la religión, etc. En otros términos,

supone “un conjunto de suposiciones sobre las cuáles las concepciones de la realidad se fundamentan” (p. 317).

Si bien la visión del mundo se arraiga fuertemente a un individuo o a una comunidad, es susceptible a una dinámica de transformaciones debido a la heterogeneidad cultural de una sociedad, a los cambios del entorno donde se vive o el tiempo de convivencia en la comunidad. Así, pues, la categoría se erige como una herramienta epistemológica para interpretar los fundamentos cognoscitivos que sostienen una realización artística (léase un poema, por ejemplo).

3. ANÁLISIS INTERDISCURSIVO ENTRE POEMAS DE *COMENTARIOS REALES* (1964)

A continuación, se desarrolla el análisis en dos apartados: uno entre los poemas de Cisneros y otro entre los textos de Cisneros y Martos. El método analítico a emplear parte de un poema de Cisneros, dividiéndose así en cuatro momentos: a) reconocer el o los campos figurativos predominantes; b) identificar los interlocutores —locutor personaje o no personaje, y alocutario representado o no representado—, así como el empleo de las técnicas argumentativas; c) interpretar la visión del mundo del poema; y d) realizar un análisis interdiscursivo con el poema seleccionado.

3.1. “PARACAS” Y “PACHACAMAC”¹

En el primer poema, se describe una mañana en la costa de Paracas, lugar homónimo de la cultura prehispánica que habitó dicha tierra. Aquella civilización es conocida principalmente por la altísima calidad de sus textiles, las trepanaciones craneanas que practicaban y las momias bajo tierra envueltas en fardos funerarios: “Solo trapos / y cráneos de los muertos nos anuncian” (Cisneros, 1996, p. 47).

El campo figurativo que domina en el poema es el metonímico, ya que se establece una relación de contigüidad temporal entre los antepasados prehispánicos de un «nosotros» y los restos de su civilización. La presencia de los textiles y los cráneos trepanados sustituyen —rescatan su memoria— a la de los ancestros Paracas, ya borrados de la existencia por el tiempo y salvados por la historia gracias a su legado material o arqueológico: “Solo trapos / y cráneos de los muertos nos anuncian / que bajo estas arenas / sembraron en manadas a nuestros padres” (Cisneros, 1996, p. 47). De modo que la

¹ Estos dos poemas, así como los demás que analizaremos, han sido colocados en la sección “Anexos”.

principal metonimia, en lugar de reemplazar la expresión de la obra por el autor, se traslada la presencia del autor por lo que es todavía apreciable de su inventiva. En otras palabras, así como se podría afirmar la existencia de un autor de la Antigüedad por los fragmentos de su obra que le han sobrevivido hasta la actualidad, los restos de la cultura del poblador Paracas sustituyen su presencia entre nosotros.

Los interlocutores, por su parte, se encuentran en una dimensión temporal futura a la de la época que se indica, cuya ubicación espacial es, sin embargo, compartida. Exige un conocimiento tácito de ambos sobre la época y la cultura referenciadas —los Paracas del Perú Antiguo—. En el poema, además, se afirma que los muertos son nuestros padres, es decir, nuestros antepasados. Entonces, se subraya la identidad peruana del locutor y el alocutario, quienes comparten el origen señalado: ambos conforman un «nosotros» que encuentra su origen milenario en la civilización Paracas. Por tanto, la descripción en el poema supone un intercambio lingüístico entre dos hermanos de sangre. El locutor es un *personaje* peruano, y el alocutario está *representado* también como un peruano.

En cuanto a la técnicas argumentativas, enfatizamos solo en una: el argumento por coexistencia. Este es una especie de los argumentos basados sobre la estructura de lo real, planteados con otras técnicas argumentativas por Perelman (1997), quien afirma que la coexistencia crea “un lazo entre realidades de desigual nivel de las cuales la una se presenta como la expresión o manifestación de la otra” (p. 123). Tenemos, pues, que en el poema se presentan los restos de expresiones culturales como «anuncios» de la presencia de sus fallecidos artífices, ocultos bajo tierra. Un elemento constituye la manifestación del otro, por lo que resulta factible afirmar la contigüidad inherente que provoca el descubrimiento de las momias a partir de los «trapos» y los «cráneos».

Por otro lado, la visión del mundo en “Paracas” identifica en el pasado prehispánico la génesis del Perú. Las raíces indígenas, puestas en el contexto de un comentario cuestionador de la historia, se reivindicán. Frente a la idea de la Madre Patria española, la afirmación del poema se aleja del legado occidental y extiende los límites de los orígenes hasta antes del Tahuantinsuyo; sin embargo, este planteamiento se asume con cierto desenfado. Las gaviotas “hinchadas como botes” (Cisneros, 1996, p. 47) intentan crear una imagen poco seria y humorística sobre la mañana de Paracas; los prestigiosos mantos se tildan de «trapos»; y “sembraron en manada” (p. 47) no infunda una metáfora muy solemne para referirse a las necrópolis de aquella cultura ni tampoco al entierro de

los ancestros. En suma, la ironía se admite dentro del reconocimiento vindicador de los padres autóctonos.

Ahora bien, “Paracas” guarda algunas similitudes con el poema “Pachacamac”. En primer lugar, el locutor es un personaje que se encuentra en un tiempo presente y enarbola su discurso acerca del legado del Perú prehispánico e, inclusive, están presentes los restos de las obras de los antiguos pobladores. Asimismo, el campo figurativo principal en ambos poemas es el metonímico, pues la figura central es una presencia material que reemplaza la ausencia de sus creadores. En ese sentido, la técnica argumentativa principal relaciona los restos arqueológicos como la manifestación del desaparecido constructor del templo de Pachacamac, pero también comparten la falta de solemnidad, la ironía y el humor: unas lagartijas orinan sobre el cadáver de un sabio constructor indígena.

Por otro lado, existen diferencias. El alocutario en “Pachacamac” no está representado toda vez que el locutor explica su tristeza en un monólogo. “Paracas” no describe directamente a ningún poblador indígena; en cambio, el otro poema se concentra en el personaje del constructor y en sus actividades cuando vivía edificando el templo de Pachacamac. La manifestación de una existencia perdida es la razón del estado emocional del locutor: “Todavía la tierra entre mis dedos / y esta dura paja, me entristecen” (Cisneros, 1996, p. 48). Sumado a ello, el campo metonímico se diversifica en una relación de causa (los restos de la obra de un sabio constructor costeño) y efecto (el displacer en el locutor del poema).

Entonces, la manera de argumentar también se complejiza, pues se presenta un argumento por sucesión, un nexo causal entre la tristeza del locutor personaje y los sedimentos del templo. Cabe resaltar que la emotividad permite una interpretación especial de la visión del mundo, a saber: el pasado que se ha extraviado, y del cual solo quedan algunos registros, genera desazón a la mente creadora. A su vez, el tiempo borra aquellos seres brillantes que lamentan no tener al lado las generaciones actuales: “Apenas / unas lagartijas arrugadas y verdes / se acuestan en los muros, orinan / casi a diario sobre el pellejo / del sabio constructor” (p. 48).

3.2. “TÚPAC AMARU RELEGADO” Y “DOS PRECURSORES”

“Túpac Amaru relegado”, con un verso coloquial y prosaico, narra el ascenso a la gloria histórica de los libertadores de grandes patillas, lo cual alude a los caudillos de la independencia (como José de San Martín o Simón Bolívar), quienes en sus retratos lucen

patillas largas. En el tramo final, se detalla la desgracia de «otros» caudillos que han sido casi olvidados por la historia. Se sugiere, por ejemplo, el destino funesto de Túpac Amaru II (a quien la justicia virreinal intentó desmembrar en el famoso episodio de los cuatro caballos), tanto en su derrota militar como en su relegación histórica.

El pensamiento figurativo que sostiene el relato es de carácter dual: sinecdóquico y metonímico. Por un lado, la principal cualidad de los libertadores, aparte de su fama, es la extensión de sus patillas. Estas forman parte del todo constituido por los libertadores y sustituyen su individualidad a través de un extravagante énfasis: “Pronto su nombre / fue histórico, y las patillas / creciendo entre sus viejos uniformes / los anunciaban como padres de la patria” (Cisneros, 1996, p. 67). Por otro lado, la obra del relegado Túpac Amaru II es referenciada por su condena: “Otros, sin tanta fortuna, han ocupado / dos páginas de texto / con los cuatro caballos y su muerte” (p. 67). Dicho nexo se expone en una contigüidad temporal, propia de la metonimia, donde la rebelión es inferida gracias a su consecuencia frustrada. Así, hallamos la coexistencia de dos campos figurativos en tensión que edifican, en conjunto, un gran campo figurativo antitético, puesto que las implicancias ideológicas suponen una denuncia al olvido histórico de aquel «otro».

Ni el locutor ni el alocutario están definidos en el poema. El locutor no está explícito bajo ninguna marca pronominal y el alocutario no se encuentra representado. El texto consiste en una voz abstracta relatando una situación a un público impreciso; de modo que estamos ante un locutor no personaje, un alocutario no representado y, por ende, en una modalidad de voces que adopta la dinámica de una descripción impersonal. Lo anterior no significa, sin embargo, que el locutor sea una entidad absolutamente neutral y maquinal.

A propósito de las técnicas argumentativas, identificamos una especie dominante en todo el texto. Esta es la técnica de la contradicción, uno de los argumentos cuasi lógicos descritos por Perelman (1997) como similares en apariencia a los argumentos formales, lógicos, pero susceptibles a controversia y, por ello, no cumplen con el carácter axiomático del razonamiento formal. La contradicción es formulada a través de la oposición antagónica de la gloria de los libertadores no indígenas con el fracaso de Túpac Amaru II. Hasta los versos finales, el poema parece aclamar a los caudillos de la Independencia, aunque de manera estrambótica y burlesca; no obstante, el conflicto se acentúa cuando se enfrenta dicha suerte al destino nefasto del rebelde cuzqueño. Así, se

evidencia el doble rasero de la historiografía y la cívica peruanas con respecto a los precursores de la República.

En cuanto a la visión del mundo, el locutor no es muy amable con los libertadores, ya que se limita a mencionar que estos veían regresar muertos y heridos tras las batallas, insinuando que su papel en el proceso independentista era más bien pasivo y desvinculado de los horrores de la guerra: “vieron regresar muertos y heridos / después de los combates” (Cisneros, 1996, p. 67). Inmediatamente, se consigna su elevación gloriosa en la historia con el título de «padres de la patria» (p. 67). Otro detalle importante es, una vez más, la exageración de las patillas de aquellos jefes militares, que crecen incluso entre los uniformes. Al llamar la atención de ese modo sobre un aspecto peculiar del físico de dichos individuos, se los está caricaturizando, esto es, se ridiculiza su imagen legendaria y se ironiza su simbolismo solemne vía un peinado absurdo.

En ese orden, dos de los supuestos fundamentales del poema se pueden formular así: de una parte, «los libertadores no indígenas no han aportado nada significativo a la lucha por la independencia» y, de otra parte, «la apariencia de los libertadores es ridícula». Si conectamos ambas para formar un supuesto más generalizador, sería el siguiente: «la no correspondencia de la gloria de los libertadores no indígenas con sus actos merece la ridiculización, facilitada por su aspecto extraño». Sin embargo, el supuesto más importante del poema articula incluso al propio título porque se presupone que Túpac Amaru es una figura histórica relegada, olvidada y menospreciada. Por ende, tener espacio en solo dos páginas de texto (¿de un libro escolar?) constituye una desgracia y una situación desafortunada; asimismo, es señal inequívoca de su relegación.

El análisis interdiscursivo con “Dos precursores” brinda el hallazgo de semejanzas y diferencias interesantes. Las dos composiciones poseen como personajes centrales a precursores de la Independencia. En el caso de “Dos precursores”, se menciona explícitamente a Gabriel Aguilar y Manuel Ubalde, un minerólogo y un abogado provincianos, respectivamente, que planificaron una rebelión contra la Corona española a inicios del siglo XIX, años después de la revuelta de Túpac Amaru II: “Así, durante meses se entusiasman / construyendo revueltas” (Cisneros, 1996, p. 66). La condición de los interlocutores es la misma en los dos poemas: un locutor no personaje y un alocutario no representado. El lenguaje llano es una característica compartida junto a las expresiones desenfadas y humorísticas; por ejemplo, Aguilar se aburre del dueño de la mina, mide

el peso de la cabellera del obispo o busca campanarios para colgar allí a los gordos. Además, el componente narrativo se condice en ambos poemas, pues en los dos se relatan las acciones de personajes históricos.

En cuanto a las diferencias, “Dos precursores” se detiene en las acciones efectivas de Aguilar y Ubalde para organizar su revuelta; en cambio, “Túpac Amaru relegado” menciona la inactividad de los libertadores de largas patillas. Asimismo, este último poema realiza una elipsis de toda su rebelión y la sustituye por el momento de la muerte del caudillo; por el contrario, aquel describe la víspera de una conspiración que al final no pudo estallar en una rebelión constituida y obvia el final negativo. Por otro lado, el campo figurativo dominante en “Dos precursores” no se erige como una gran antítesis que contiene metonimias y sinécdoques, sino como solo un pensamiento sinecdótico. La víspera de la revuelta organizada por Aguilar y Ubalde es una parte representativa de la acción separatista de aquellos dos precursores; entonces, se está reemplazando la totalidad de la historia por uno de sus fragmentos, que representa dicha totalidad con mayor impacto.

Seguidamente, una técnica argumentativa dominante (que no lo es en el otro poema) es la de sucesión, que se ubica en los argumentos basados sobre la estructura de lo real (Perelman, 1997). Debido a las razones expuestas en los cuatros primeros versos, se lleva a cabo toda una iniciativa por fundar un nuevo Perú, con incas o al menos curacas. Existe, pues, la explicación de un efecto a raíz de una serie de causas que consternaron a Gabriel Aguilar: “aburrido del dueño en los obrajes. / Harto ya de españoles, de este sol / como una mosca vieja entre sus hombros” (Cisneros, 1996, p. 66). Por último, la visión del mundo en torno a Aguilar y Ubalde parece ser más positiva con respecto a la agencia de los revolucionarios. En ese orden argumentativo, y debido a que se describen sus emprendimientos (en vez de recluirse en su fracaso), habría una sensación de que estos precursores «menores» estaban visionando acciones realmente importantes. El entusiasmo que se advierte en los personajes por la rebelión constituye un reconocimiento a los esfuerzos independentistas olvidados por la sociedad, la cívica y la política.

4. ANÁLISIS INTERDISCURSIVO ENTRE POEMAS DE *COMENTARIOS REALES* (1964) Y *BIBLIOTECA DEL MAR* (2012)

Este apartado dedicará sus líneas al análisis de un poema de Antonio Cisneros junto a otro del poeta peruana Marco Martos, autor de la misma generación poética; los textos en

cuestión son “Javier Heraud” y “Midas”, respectivamente. Se realizará el análisis de ambas obras tomando en cuenta los mismos criterios empleados en el segundo apartado. Posteriormente, se procederá a la comparación de los dos poemas tratando de identificar las semejanzas y diferencias entre ellos.

4.1. ANÁLISIS DE “JAVIER HERAUD”

El poema “Javier Heraud” tiene la apariencia de un obituario u homenaje póstumo a dicho poeta y guerrillero de la Generación del 60. Su muerte, acaecida un año antes de la publicación de *Comentarios reales*, en medio de acciones subversivas, impactó profundamente a los otros miembros de la Generación. La pérdida del poeta se sintió como el extravío irreversible de un talento lírico en pleno crecimiento. Antonio Cisneros, condolido por el fallecimiento, escribe esta elegía en un lenguaje menos coloquial y más solemne que el resto de los poemas previamente analizados.

El campo figurativo principal es el sinecdóquico. Por ejemplo, los ojos de Javier Heraud son resaltados como una clave en el lamento de su defunción. Son representados tan profundamente marrones que se busca un sustituto de su color en “la tierra / mojada por el río” (Cisneros, 1996, p. 72). De este modo, la parte (ojos) sirve para referirse al todo (el poeta). Si bien esta es la principal figura sinecdóquica del texto, se puede inferir otras en la relación al cuerpo (parte) del individuo (todo: corporalidad y espiritualidad). En ese sentido, es la materialidad del poeta muerto lo que auxilia al locutor a recuperar la memoria de este. Asimismo, el locutor de este poema está personificado, puesto que hay un sujeto en primera persona que sufre por la muerte de su «hermano». Pero este locutor no se dirige a nadie, esto es, se desarrolla un monólogo elegíaco; entonces, el locutor del poema es personaje y el alocutario es uno no representado.

Hay dos argumentos principales que articulan al poema. Por un lado, la técnica argumentativa de la inclusión se observa en la referencia a Javier Heraud (totalidad) a través de sus partes (ojos, manos, traje). Por otro lado, la técnica argumentativa de la analogía colabora en la caracterización de los ojos: el locutor extraña su color marrón profundo y busca algo similar (o que se le asemeje) en la tierra mojada. Se formula, de tal modo, lo siguiente: «los ojos de Heraud son marrones como la tierra mojada es marrón». La singularidad de la parte representativa del poeta intenta cubrirse en la pérdida por un elemento de la naturaleza; de dicha situación se infiere que la constitución del poeta guarda un lazo intrínseco con el medio ambiente, especialmente con el suelo.

Ahora bien, un supuesto fundamental del poema es la asunción de que Javier Heraud es un «hermano». Antonio Cisneros posiblemente guardaba un gran aprecio al difunto guerrillero y habría metaforizado su amistad en los códigos semánticos de una hermandad. Al fin y al cabo, es común denominar a los amigos cercanos como «hermanos», lo cual designa un vínculo tan fuerte como el de la ascendencia compartida. Tal vez por este pesar, Cisneros no aplica ninguna muestra de ironía o desenfado; más bien, está atento a clarificar la sinceridad de sus pensamientos. Por ello, cuando aclara que no dice lo que dice “porque ha muerto” (Cisneros, 1996, p. 72), aleja sus intenciones del mero protocolo fúnebre y legitima su voz como la de un verdadero afectado.

4.2. ANÁLISIS DE “MIDAS”

“Midas” es un poema del escritor peruano Marcos Martos que pertenece al libro *Biblioteca del mar* (2012). Este texto recuerda la figura de Javier Sologuren, poeta de la Generación del 50 conocido por su tendencia a la lírica «purista», el surrealismo, el cultismo y el simbolismo intrincados (Gutiérrez, 2008). Dicho autor había fallecido años antes de la publicación de *Biblioteca del mar*. El título del poema es un homónimo del famoso rey de la mitología griega, quien sufrió horriblemente su don de convertir en oro lo que tocaba. La obra constituye el elegante tributo que un poeta dedica a otro más veterano que lo precede e influye.

Los campos figurativos más importantes son el metafórico y el metonímico. Se establece una traslación de sentido, en virtud de una semejanza percibida o un intercambio válido a propósito de dos dimensiones de lo real, para hablar de Sologuren: es “oro y agua” (Martos, 2012, p. 568). El agua es una metáfora del don poético; un turbión expulsa chorros poderosos de agua, así como el poeta virtuoso es prolífico en su rica obra lírica. Entre tanto, el oro es una metonimia de la habilidad fantástica atribuida a Sologuren en este poema: como convierte en oro lo que toca al igual que Midas, la acción poética del locutor sustituye al agente por su obra: a Midas por el oro. Los campos metafórico y metonímico existen conjuntamente en armonía, puesto que ambos halagan con igual intensidad al veterano autor. Aunque cabe señalar que el campo con mayor presencia es el metafórico, dado que abre la obra con un símil: “un griego fuera de época” (p. 568), y la cierra con otro símil entre el poeta y un ave amarilla y transparente.

Los interlocutores, entre tanto, actúan en una dinámica de monólogo. Se identifica a un «yo» que ha visto a Sologuren en su jardín de rosas, y posteriormente nos describe

las cualidades y maravillas de aquel hombre. Pero este locutor no se dirige a nadie en concreto, motivo por el que el alocutario se halla no representado o sin una identidad que lo defina como un narratorio aludido. El uso del monólogo se debe a la expresión de una nostalgia íntima de carácter individual. Sologuren, en ese sentido, cumple el rol de una figura temática más que el de un receptor privilegiado. El locutor ha aceptado la partida de su maestro: invoca su recuerdo para él mismo.

Se emplean varias técnicas argumentativas que fundamentan la estructura de lo real (Perelman, 1997). Una de ellas es la metáfora: para sustentar la magnificencia de Sologuren, se habla de él como un Midas o un torrente de agua. A propósito, para entender el concepto de metáfora en Perelman, es preciso aclarar primero lo que se define como analogía: una proporción basada en la semejanza de relaciones, notada en la forma de «a es b (foro) como c es a d (tema)», y donde se analiza el tema por medio del conocimiento de un dominio de relaciones heterogéneas, el foro. La metáfora, pues, resulta de una analogía condensada, una mezcla entre elementos del tema y el foro.

Vemos que la metáfora de «Sologuren es agua» corresponde a una supresión de los términos intermedios. La analogía completa debería ser: «Sologuren es prolífico en buena poesía (tema) como el turbión expulsa agua a gigantes chorros (foro)». Así, en el «a es b como c es d» se ausentan el b y d, pero queda solitariamente «a es c». En el caso de «Sologuren es oro», la analogía completa sería: «Sologuren tiene un don maravilloso en su talento como Midas tiene un don maravilloso en el oro que produce». Aquí también se suprimen los términos intermedios y se explicitan solo con los extremos.

Otra técnica que fundamenta la estructura de lo real empleada es la propia analogía. Vemos en el final del poema un símil entre el poeta y un ave amarilla y transparente, donde la fabulosidad animal es una forma de comprender su majestuosidad como ser humano: “Puesto que comía alpiste, / se semejaba a un pájaro, / ave de alto vuelo, / amarilla y transparente, / en los inicios del alba” (Martos, 2012, p. 568). Seguidamente, el argumento sustentado en el modelo también se utiliza cuando se afirma que al poeta lo buscan labradores, mineros, amantes de las flores y amantes de la poesía. Así, ser tan requerido por un espectro tan grande de personas supone un prestigio único que lo acentúa como modelo a seguir.

En cuanto a la visión del mundo, Marcos Martos parece sentir una gran admiración por el poeta de la Generación del 50. Por ello, el tono tan elevado, las metáforas

halagadoras y los símiles magnánimos. La estima y el respeto es tal que se lo provee de una cualidad mítica, fantástica, aunque curiosamente no resulta pernicioso. El ser un Midas parte del supuesto de la grandiosidad y el talento como dones casi mágicos de Sologuren; no se debe confundir con un intento de denunciar su avaricia o inmoralidad como sí sucede con la leyenda griega, por ejemplo.

4.3. ANÁLISIS INTERDISCURSIVO

La diferencia más obvia entre “Javier Heraud” y “Midas” es el tipo de personaje homenajeado. Uno es de la Generación del 60; el otro, de la anterior. Un aspecto más profundo lo constituye la sensibilidad con que se rinde el tributo. En Cisneros hay un pesar por la pérdida del amigo y el colega; en Martos, en cambio, se celebra el legado espectacular del maestro. Mientras en uno se clava la aflicción y el desasosiego elegíacos, en otro la admiración teje la metáfora de la oda.

Otra disonancia la conforman los campos figurativos dominantes. En Cisneros, la sinécdoque parte-todo es fundamental para describir aquello que se extraña de Javier Heraud; en Martos, por otro lado, la metáfora y la metonimia exploran otro campo de la traslación de sentidos. Además, el luto guardado por el autor de *Comentarios reales* se siente más alineado a la realidad mundana, con una consciencia de la muerte terrible y una búsqueda fallida en la naturaleza para aliviar la pérdida. Por su parte, el autor de *Biblioteca del mar* se atreve a salir hacia el campo de la mitología, la fantasía, la imagen y el cromatismo con el fin de satisfacer el recuerdo de una individualidad áurea.

En cuanto a similitudes, la dinámica entre los interlocutores se estructura de la misma manera: se trata de monólogos a la memoria de un difunto. Los dos locutores se refieren a personajes (léase escritores) destacados de la comunidad literaria peruana. El verso es libre en ambos poemas, es decir, no se restringen a un patrón métrico determinado, lo que posibilita una expresión más espontánea de la nostalgia sentida por ambos locutores. Los presupuestos en torno a los sujetos de los que se habla son positivos y, por tanto, existe un respeto y cierta solemnidad al momento de describirlos.

5. CONCLUSIONES

Los poemas analizados de Antonio Cisneros forman parte de un comentario crítico del autor a la historiografía y a la cívica peruanas, cuyos tópicos de interés están basados principalmente en sus preferencias o preocupaciones. No constituyen un proyecto de

comentario integral a la historia del Perú ni tampoco una imitación a Garcilaso; antes bien, es una interpretación personal de aspectos que le interesan. Es así como se estima hablar de las culturas prehispánicas (incluso preincaicas) a través de la descripción cotidiana y, al mismo tiempo, estimar la elegía a un colega muerto y lo suficientemente valioso para ocupar un espacio privilegiado en su «crónica».

Los campos figurativos preminentes en los poemas analizados de Cisneros fueron el sinecdóquico y el metonímico; asimismo, se encontró la presencia del campo antitético, pero no del metafórico ni del elíptico. En cambio, sí hallamos el campo metafórico en “Midas” de Marco Martos. Por su lado, dinámica entre interlocutores más frecuente es la descripción y las técnicas argumentativas más comunes son los argumentos basados en la estructura de lo real; a estos le siguen los cuasilógicos, pero no se ha identificado argumentos prevalentes que estructuren lo real. Por otro lado, la visión del mundo de los primeros cuatro poemas de Cisneros desliza una crítica burlesca contra los agentes occidentales de la historia peruana y se vindica la memoria de los indígenas, vistos como los «auténticos» ancestros de nuestra peruanidad, así como también se defiende y se valida el aporte de aquellos agentes «olvidados» o «secundarios».

Por consiguiente, se demuestra nuestra hipótesis de que la poética en *Comentarios reales* abriga la ironía y el lenguaje coloquial como dos procedimientos retóricos esenciales. En los cuatro primeros poemas analizados, se muestra de qué manera los elementos humorísticos, caricaturescos y ridículos aligeran la seriedad del discurso; es más, lo sitúan en un plano más familiar y menos alejado en solemnidades o bien son empleadas como armas para desprestigiar a aquellos personajes mal vistos por los supuestos de la visión del mundo. Por su parte, el lenguaje de todos los poemas es bastante cercano a la expresión coloquial, a su sencillez, su narratividad, su prosaísmo y su transparencia.

Sin embargo, “Javier Heraud” constituye una excepción problemática. En este poema no hay ningún comentario concreto o ambiguo acerca de la historia del Perú; por el contrario, encontramos el lamento elegíaco por una pérdida que se siente como personal, lo cual parece inapropiado si se considera la intencionalidad general del poemario. En otras palabras, no está presente la ironía. Incluso el lenguaje empleado se aleja de lo coloquial en los últimos versos. Esto supone un caso insular en de la composición del libro y tal especificidad, desde luego, merece ser investigada en un posterior trabajo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBALADEJO, T. (2008). Poética, Literatura Comparada y análisis interdiscursivo. *Acta poética*, 29(2), 245-275. <http://dx.doi.org/10.19130/iifl.ap.2008.2.267>
- ALBALADEJO, T. (2009). Retórica de la comunicación y retórica en sociedad en Beristáin, H. & Ramírez Vidal, G. (comps.), *Crisis de la historia, condena a la política y desafíos sociales* (pp. 39-58). Universidad Nacional Autónoma de México.
- ARDUINI, S. (2000). *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*. Universidad de Murcia.
- BAY, C. (2017). De los *Comentarios reales* del Inca Garcilaso a los *Comentarios reales* de Antonio Cisneros. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 43(85), 469-482. https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/73635/1/2017_Alemanya_RCLL.pdf
- CISNEROS, A. (1996). *Poesía reunida*. Editora Perú.
- DELGADO, J. (2021). Construcción teórica del campo figurativo para el análisis lírico. *Colloquia. Revista de Pensamiento y Cultura*, 8, 112-122. <https://dx.doi.org/10.31207/colloquia.v8i0.110>
- FERNÁNDEZ COZMAN, C. (2016). *Interculturalidad y sujeto migrante en la poesía de Vallejo, Cisneros y Watanabe*. Universidad de Lima.
- FERNÁNDEZ COZMAN, C. (2021). ¿Quién habla en un poema? Locutores y alocutarios. El caso de un poema de César Vallejo. *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*, 69(69), 367-377. <https://doi.org/10.46744/bapl.202101.013>
- GUTIÉRREZ, M. (2008). *La generación del 50: un mundo dividido*. Arteidea Editores.
- MARTOS, M. (2012). *Obra reunida. Poesía junta*. (Tomo 1) (Volumen 2). Editorial San Marcos.
- PEÑALOZA, G. (2015). Una mirada desde la Didáctica de las Ciencias al concepto de visión del mundo. *Revista Educación y Humanismo*, 17(29), 308-320. <http://dx.doi.org/10.17081/eduhum.17.29.1259>
- PERELMAN, Ch. (1997). *El imperio retórico. Retórica y argumentación*. Grupo Editorial Norma.
- VILLANUEVA, Ph. (2015). *La Poesía Intercultural de Antonio Cisneros: Una Aproximación a la Propuesta Estético-Ideológica de Crónica del Niño Jesús de Chilca (1981)* [Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Mayor de San Marcos]. Cybertesis. <https://hdl.handle.net/20.500.12672/3970>

ZURRÓN, E. (2019). *Poetas peruanos de la Generación del 60. Poesía de corte democrático y social y su evolución a la neo-vanguardia*. [Tesis de doctorado, Universidad de Alicante]. <http://hdl.handle.net/10045/109261>

ANEXOS

ANEXO 1. “Paracas”

Desde temprano
crece el agua entre la roja espalda
de unas conchas

y gaviotas de quebradizos dedos
mastican el muymuy de la marea

hasta quedar hinchados como botes
tendidos junto al sol.

Solo trapos
y cráneos de los muertos nos anuncian

que bajo estas arenas
sembraron en manadas a nuestros padres.

(Cisneros, 1996, p. 47).

ANEXO 2. “Pachacámac”

Todavía la tierra entre mis dedos
y esta dura paja, me entristecen.
Aquí, el constructor hundía sus rodillas
en la arena, o espantaba
muchachos de quemadas espaldas,
merodeadores de estanques y terrazas.
No han llegado las balsas,
ni los viejos con sus gorros peludos,
su cinta de colmillos. Apenas
unas lagartijas arrugadas y verdes
se acuestan en los muros, orinan
casi a diario sobre el pellejo
del sabio constructor.

(Cisneros, 1996, p. 48).

ANEXO 3. “Túpac Amaru relegado”

Hay libertadores
de grandes patillas sobre el rostro,
que vieron regresar muertos y heridos
después de los combates. Pronto su nombre
fue histórico, y las patillas
creciendo entre sus viejos uniformes
los anunciaban como padres de la patria.
Otros, sin tanta fortuna, han ocupado
dos páginas de texto
con los cuatro caballos y su muerte.

(Cisneros, 1996, p. 67).

ANEXO 4. “Dos precursores”

Aguilar el minero,
aburrido del dueño en los obrajes.
Harto ya de españoles, de este sol
como una mosca vieja entre sus hombros.
Decide echar al agua cucarachas,
gerentes de cabildo, cardenales,
empolvados virreyes. Y buscarse
algún inca, o siquiera unos curacas
sobrantes de bautizos y matanzas.
Con Ubalde, su amigo el abogado,
hace listas de techos y barandas
donde van a colgar corregidores.
Del obispo pesan la cabellera.
Para los gordos buscan campanarios.
Así, durante meses se entusiasman
construyendo revueltas.

(Cisneros, 1996, p. 66).

ANEXO 5. “Javier Heraud”

Medía un metro ochenta. Sus manos
eran fuertes como ramas de ficus.

Traje gris, y en invierno
una chompa contra el aire
o las hojas desatadas
desde el último otoño.

Sobre sus ojos, os diré
que estaban llenos
de ciudades. (No escribo
estas cosas porque ha muerto).

Es verdad, se hundían
en su cara, demasiado
marrones y profundos).

Ahora, sólo puedo
buscar alguna cosa parecida
a nuestro hermano, entre la tierra
mojada por el río. Su cuerpo
ha cambiado de pieles y colores
en estos meses duros.

(Cisneros, 1996, p. 72).

ANEXO 6. “Midas”

He visto a Javier Sologuren
paseando en su jardín de rosas,
hablando con voz pausada,
como un griego fuera de época.

Lo que tocaba
lo convertía en oro,
diluido amarillo
en el turbión de sus palabras.

Javier era oro y agua,
lo que tanto buscan
los mineros y los labriegos
y los amantes de las rosas
y las palabras.

Puesto que comía alpiste,
se semejaba a un pájaro,
ave de alto vuelo,
amarilla y transparente,
en los inicios del alba.

(Martos, 2012, p. 568).

**“EN UN MUNDO DIGITAL Y DOMINADO POR LAS REDES SOCIALES Y LA
INTELIGENCIA ARTIFICIAL, LA FIGURA DEL INTELLECTUAL ES
PROFUNDAMENTE ANACRÓNICA”**

ENTREVISTA A MARCEL VELÁZQUEZ CASTRO

Carolina Sthefany Estrada Sanchez
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
estradasanchezsthefany@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-0513-0395>
DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.137>

Marcel Velázquez Castro es doctor en Literatura Latinoamericana por la Universidad Andina Simón Bolívar (Ecuador) y magíster en Literatura Peruana y Latinoamericana por la UNMSM; a su vez, cursó un diplomado en Estudios de Género en la PUCP. Sus principales líneas de investigación se orientan por los estudios histórico-literarios, los estudios de género, la literatura peruana del siglo XIX y la historia cultural de la prensa. Artículos suyos se han publicado en distintas revistas nacionales e internacionales y es autor de los siguientes libros: *El revés del marfil. Nacionalidad, etnicidad, modernidad y género en la literatura peruana* (2002), *Las máscaras de la representación. El sujeto esclavista y las rutas del racismo* (2005), *La mirada de los gallinazos. Cuerpo, fiesta y mercancía en el imaginario sobre Lima* (2013) e *Hijos de la peste: una historia de las epidemias en el Perú* (2020). Actualmente se desempeña como director de la Escuela Profesional de Literatura de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la UNMSM.

En la actualidad, existe un interés latente por generar nuevas reflexiones en torno a temas ya revisados o rescatar autores/as que han sido invisibilizados no solo por el canon, sino también por el espacio académico. En ese sentido, ¿cuál considera usted que es el estado de la cuestión de la crítica literaria peruana?

La crítica literaria en el Perú se ha diversificado y profesionalizado. Existen varias revistas especializadas y el número de investigadores ha crecido de forma constante. Creo que en ese amplio campo hay un doble movimiento: por un lado, esa tendencia al rescate de textos u autores olvidados, es decir, repensar el canon que conduce a cuestionar los criterios con los que este se impone; por otro lado, el mayor diálogo con las líneas académicas que se establecen en los centros globales de producción académicas, pienso en la teoría de los afectos, los estudios sobre la memoria de la violencia política y los *food studies*. Gran parte de la crítica literaria latinoamericanista se ha refugiado en las teorías de la colonialidad y

todas las vías de la decolonialidad, bajo la sombra de Quijano, llegando a fusionar en ocasiones la política y la interpretación de la cultura y los textos. En otra dirección, por fin contamos con un proyecto moderno de historia de las literaturas en el Perú, gracias al trabajo colectivo de casi un centenar de colegas de todo el mundo.

Como docente, ha realizado constantes críticas a la escasa dedicación que se le da a la investigación en el pregrado. Un fenómeno que no solo se suscita en la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la UNMSM, sino en gran parte de las otras disciplinas. Desde su punto de vista, ¿cuáles serían los principales obstáculos o falencias que no permiten desarrollar correctamente este aspecto en los estudiantes de humanidades?

En toda universidad seria, el doctorado es a tiempo completo, financiado en gran parte y con una plana internacional. Esto permite que el alumno se dedique a leer, investigar y escribir exclusivamente. En las disciplinas de humanidades, esa debe ser la aspiración, formar a un pequeño grupo de alumnos con esas condiciones de calidad. Caso contrario, tenemos maestrías o doctorados con muchas limitaciones y con una baja tasa de graduados. Muy pocos alumnos logran hacer la tesis porque trabajan a tiempo completo en otras actividades. Obviamente, dicho objetivo implica no solo un gran financiamiento, que debería ser estatal en las universidades públicas, sino también otra forma de gestionar los estudios de posgrado.

La interdisciplinariedad permite el uso de nuevas herramientas con las cuales se realizan investigaciones de índole literaria. No obstante, los estudios culturales son duramente criticados por parte de algunos especialistas, ¿qué posición posee usted al respecto?

Como en todo campo teórico-crítico, hay que saber distinguir el trigo de la paja. Los estudios culturales, principalmente los que derivan de autores como Williams, Thompson, Hoggart o Stuart Hall han contribuido significativamente con una renovación de las preguntas esenciales y de las líneas de investigación en la producción de la cultura y la literatura en todo lugar en las últimas cinco décadas. En América Latina, también tenemos nuestra propia y rica tradición con Néstor García Canclini, Martín Barbero, Beatriz Sarlo, Julio Ramos, Mabel Moraña y tantos otros. Por otro lado, hay que reconocer que hubo alguna otra

producción académica que se inscribió en esas coordenadas, pero nunca ofreció ni creatividad ni rigurosidad. Hoy me parece más interesante, por ejemplo, la conjunción de la historia cultural de la lectura y los usos de lo impreso para estudiar prácticas y representaciones en universos textuales.

Sus recientes investigaciones en torno a lo literario e histórico no solo son publicadas en revistas académicas de renombre, sino que muchas de ellas han tenido éxito al ser distribuidas en formato de libro, como es el caso de Hijos de la peste (2020)¹. Desde una perspectiva editorial, ¿es complicado publicar estudios de corte histórico o literario en nuestro país?

Es evidente que el mercado de libros en todos sus segmentos ha crecido en el Perú. Por ello, hay más oportunidad para los académicos de publicar en editoriales comerciales de mayor alcance y visibilidad que un fondo editorial universitario. La dificultad crucial radica en el registro comunicativo, un libro de alta divulgación debe mantener el rigor de la investigación y la originalidad de la interpretación, pero sobre todo hallar el estilo que le permita llegar a un público variado y no necesariamente especializado en humanidades o ciencias sociales. Creo que se abren grandes posibilidades para los académicos que quieran explorarlas. En la otra orilla, para quienes prefieran mantener un formato más tradicional en sus libros de investigación, también existen más canales de comunicación, pues hay algunas editoriales independientes, como MYL, y los fondos editoriales universitarios han crecido en número y en producción.

El racismo se encuentra instaurado tanto a nivel social como cultural. Este problema sistémico logra tener incidencia en la literatura, transformando las diversas prácticas que rodean al ecosistema del libro. ¿Cuáles siguen siendo las principales problemáticas, ligadas al ejercicio de poder cultural de las élites, que afectan a la literatura peruana?

En el Perú, casi no existe reflexión teórico-crítica sobre las literaturas regionales y evidentemente los escritores limeños están sobrerrepresentados en las editoriales más

¹ Velázquez Castro, M. (2020). *Hijos de la peste: una historia de las epidemia en el Perú*. Taurus.

comerciales. Vivimos en una sociedad muy desigual y donde históricamente la creación literaria ha quedado principalmente asociada a ciertos grupos sociales. Creo que ya desde hace varios años hay una literatura escrita en lenguas originarias muy significativa y que, sin embargo, no es leída ni discutida, salvo excepciones. Todas estas características se vinculan con prácticas soterradas de discriminación cultural. Asimismo, no se puede olvidar que el racismo está sobrerrepresentado como explicación de fenómenos socioculturales; hay que comprenderlo y usarlo con precisión para que no pierda su fuerza explicativa.

El género es un tema en constante debate, la presencia de sujetos oprimidos por su orientación sexual continúa siendo un tema álgido en un país conservador; sin embargo, es posible evidenciar cambios provenientes de colectivos que siguen en pie de lucha por sus derechos. ¿Es la literatura peruana un lugar seguro para la expresión de las diversidades?

En la literatura peruana existe una tradición de autores y de textos literarios que han representado las identidades sexuales minoritarias. En la poesía satírica colonial, hay alusiones a las prácticas sociales y sexuales de los denominados «maricones»; en el horizonte ilustrado en el *Mercurio Peruano* también se discute esta problemática. En el siglo XIX, encontramos varios textos que aluden a la disidencia sexual, como “Lorenzita” de Manuel Atanasio Fuentes o “Juana La Marimacho” de Ricardo Palma: no son textos que celebren la diversidad, pero demuestran una representación moderna de cuerpos transgresores. En el siglo XX, hubo muchos textos que alimentaron el prejuicio y la ignorancia en temas de identidad y orientación sexuales, pero también una larga lista de escritores que vivieron una sexualidad no-hegemónica. Así que la actual celebración en la literatura de las minorías sexuales LGBTQ+ posee antecedentes que no pueden ser olvidados.

El docente universitario encuentra su lugar en un aula de clase, pero también en el solitario trabajo de investigación que debe realizar; así como en el ejercicio crítico y reflexiones que realiza de su entorno. ¿Considera usted que estas cualidades han mermado con el paso del tiempo? ¿A qué se debería esto?

El docente universitario promedio es un trabajador en múltiples instituciones y que se oriente principalmente a sumar más horas de dictado en universidades privadas. A mí me parece un

escándalo que el mismo docente acepte dictar clases presenciales en las universidades privadas y ponga excusas para dictarlas en la universidad pública donde está nombrado. Solo un grupo de docentes cumple con verdaderas tareas de investigación y de creación de nuevo conocimiento, ellos son profesores-investigadores que contribuyen con el prestigio y la calidad de sus instituciones. Y de este grupo, solo un puñado se arriesga a ingresar a los debates en el espacio público. En un mundo digital y dominado por las redes sociales y la inteligencia artificial, la figura del intelectual es profundamente anacrónica y en el Perú está muy deslegitimada o quizá mejor deshinchada por mezquinos intereses. No se puede renunciar al pensamiento crítico, pero debemos encontrar otras formas de hacernos escuchar más allá de la enunciación desde la autoridad del conocimiento.

La contrarreforma universitaria ha sido un duro golpe para los parámetros de calidad educativa, ¿qué opinión le merece al respecto esta situación?

La aprobación en el Congreso de cambios significativos en la Ley Universitaria implica diversos aspectos: la victoria del populismo que busca masificar y empobrecer a la universidad, la defensa del corporativismo, la guerra al mérito y el rechazo a la supervisión estatal. Así, bailan entrelazados «autonomía» universitaria, prebenda gremial, «representatividad», mediocridad académica, poder del dinero y mercantilización del servicio educativo. En nuestro país hay «fábricas» de tesis en todas las regiones y lamentablemente existen maestrías y doctorados en algunas universidades que son principalmente intercambios de cartones por dinero, y donde la deshonestidad académica y el plagio campean. La ilegal práctica de las tesis por encargo constituye un floreciente negocio a vista y paciencia de todos.

En ese marco general, el derecho a una universidad de calidad ha quedado muy mellado por el debilitamiento de la Sunedu y la pérdida de la rectoría del Minedu. Es desolador para los sanmarquinos observar que nuestra máxima autoridad, en contra de resoluciones judiciales, se sume a esta celebración de la autarquía, a la promoción de universidades de baja calidad y a la estafa masiva de jóvenes de escasos recursos.

Saravia, Daisy. *Migración china y orientalismo modernista. Análisis en la revista Variedades (1909-1919)*. Lima: Ediciones MYL, 2021, 140 pp.

DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.138>

Hace poco más de un año de haberse celebrado el bicentenario del Perú, nuestro país tiene una deuda histórica con los descendientes de los migrantes chinos y japoneses, quienes propiamente son llamados en nuestro territorio bajo la denominación de *tusan* y *nikkei*. Parte de su cultura, indudablemente, ha nutrido nuestro gran crisol de tradiciones nacionales, donde se entremezclan distintos grupos étnicos como lo indígena, lo criollo, lo afro, y a toda esta mixtura se le agrega las tradiciones asiáticas.

De esta manera, con el afán exploratorio y con el propósito de dar a conocer parte de sus costumbres y orígenes, Daisy Saravia realiza un minucioso análisis sobre la representación de los chinos y los japoneses en la prensa peruana a comienzos del siglo XX en el territorio nacional.

Así, la exégeta presenta *Migración china y orientalismo modernista*, libro que a través de sus tres capítulos pretende evidenciar la representación subalterna del sujeto migrante chino, el cual ha sido estereotipado en la prensa y la literatura —según la filosofía positivista— como un sujeto decadente que debe ser disciplinado y excluido, ya que su presencia dificulta la consolidación del Estado-nación, proyecto que los dirigentes de la República Aristocrática (1895-1919) trataban de lograr en el Perú a inicios de la centuria pasada.

Con este objetivo, en el primer capítulo, Saravia realiza una aproximación al contexto inmediato donde el Partido Civil dominaba la escena económica y cultural del país, este último debe entenderse como un apéndice del primero. Además, la etapa de Reconstrucción Nacional (1884-1895) propició el arribo y el afianzamiento de las élites criollas, quienes, guiadas por la ideología positivista, intentaron insertar al Perú en la escena internacional, esto es, la misión de los civilistas era convertir al país en una sociedad moderna que se alinee al temprano capitalismo de Occidente.

Ante tal anhelo progresista, la presencia de los chinos, quienes llegaron en dos olas migratorias —la primera data desde 1849 hasta 1874, y la segunda se registra a partir 1890 y finaliza en 1930—, supuso un obstáculo para conseguir tal misión. Paradójicamente, la filosofía positivista, que era la abanderada del progreso material,

supo trasladar el racismo colonial hasta la era republicana de una manera soterrada y, en muchos casos, explícita. Claro ejemplo de ello es la configuración física del chino como un sujeto enclenque, con uñas sucias, cabellera rapada que solo posee una larga cola de pelo, un aspecto enfermizo, andar afeminado y mirada atontada.

Del mismo modo, la denigrante descripción física se refuerza con la personalidad del migrante asiático, el cual es propenso a la falta de higiene y gusta de vicios como el opio o las apuestas. En resumidas cuentas, el chino es visto como un individuo decadente en cuyo cuerpo radica la inmoralidad. Tal discurso es expresado por las élites en los ambientes intelectuales y se plasma también en las páginas de los diarios como *El Comercio*, *La Prensa*, *La Crónica* y la revista *Variedades*. Sobre todo, esta última es enfática al referirse a los culíes como «el peligro amarillo».

En el segundo capítulo, Saravia analiza con ahínco *Variedades* y logra advertir que existe una ligera diferencia en el tratamiento de los chinos y los japoneses: los primeros son vistos como una sociedad que se aísla del influjo civilizador de Occidente y, por ende, son calificados de bárbaros; los segundos, por su lado, se encuentran en un proceso de apertura comercial y cultural respecto a las potencias occidentales. De tal modo, los japoneses están adscribiéndose a la escena internacional y, sobre todo, experimentando un difícil proceso de democratización social con la finalidad de lograr la instauración de un gobierno republicano.

Por otra parte, la investigadora también reconoce que pese a las diversas posiciones políticas de los periódicos —algunos diarios (*El Comercio*) compartieron una postura conservadora, a diferencia de otros (*La Prensa*, *Fray K Bezón*, *Los Parias* y *La Protesta*) que mantuvieron una oposición hacia el oficialismo—, todos coincidieron en el rechazo hacia la migración china, ya que dichos individuos eran considerados agentes del retraso.

Además, Saravia manifiesta que, en la literatura, el orientalismo es descrito desde una mirada exótica que, si bien presenta la belleza de la naturaleza o una suerte de filosofía espiritual, veladamente posiciona a Asia como un territorio que no va acorde con los avances tecnológicos de Occidente. En ese orden, el continente amarillo es visto como una colonia de las potencias occidentales y su legitimación se da a través de la literatura.

Finalmente, en el tercer capítulo, la investigadora utiliza los fundamentos de la narratología propuestos por Gérard Genette en *Figuras III* para analizar las crónicas

publicadas en *Variedades*. De esta manera, Saravia evidencia que los chinos, en las notas de dicha revista, son exhibidos como adictos al opio o a las apuestas; esto se advierte con claridad en los títulos “Huyendo del humo de Asia” y “El juego en Lima”, donde se describen ambientes decadentes y conductas antihigiénicas que muestran el retraso de la sociedad china. En consecuencia, se establece una proximidad entre espacio e individuo (ambos son inseparables); asimismo, se mencionan algunos postulados de la degeneración hereditaria, por ejemplo, el consumo de opio, vicio que puede perpetuarse a través de las generaciones y que representa un atentado contra el progreso nacional.

Sumado a ello, características como la impulsividad y la agresividad también son propias de los sujetos chinos, según se asevera en “La raza china”, crónica que combina la admiración por las artes marciales de Asia con el determinismo social, puesto que la alusión a la raza y las cualidades inherentes a esta son una clara demostración de tal pensamiento. Esto, desde luego, se complementa con la configuración del culí como un otro que se resiste al proceso disciplinario de la modernidad: su fuerza y agresividad transgreden el orden público.

En la misma línea, la ruptura de las normas sociales posibilita encajar al chino como un individuo que se ubica en los límites de la legalidad, pues su carácter irracional y violento lo hace propenso a cometer crímenes. De allí que la lucha china sea un medio de expresión de tales impulsos que no pueden ser controlados, es decir, los asiáticos son sujetos pasionales antes que seres racionales como los criollos.

De similar manera, la crónica “En el teatro y barrio chino” expone la configuración del espacio poblado por los chinos como un ambiente marginal. La atracción por el evento que se llevará a cabo en este lugar es solo una excusa para mostrarnos al cuerpo del chino como espectáculo, esto es, el migrante asiático se posiciona como un abyecto o alguien que causa repulsión, pero al mismo tiempo atrae y fascina porque evade las reglas sociales. Por esta razón, al principio de la crónica, el narrador rememora algunas escenas del teatro chino donde se ve a los culíes fumando opio, realizando apuestas o emborrachándose con vino.

En conclusión, Saravia demuestra que el chino personifica el atraso material, las conductas inmorales y las prácticas antihigiénicas, características que atentan contra la consolidación del Estado-nación que anhelaba lograr la élite criolla, puesto que, tras la

derrota en la Guerra del Pacífico (1879-1884), los dirigentes nacionales evidenciaron las debilidades del país: la inestabilidad política —cuya causa principal fue el caudillaje—, la falta de un ideal que una al Perú sin importar las razas o los grupos étnicos de sus habitantes, y la corrupción que se vivió durante la Prosperidad falaz fueron los factores primordiales que llevaron al fracaso en la contienda militar contra Chile.

Por tal motivo, los dirigentes civilistas, apoyados en el credo del positivismo, sostuvieron la necesidad de que sus ciudadanos se conviertan en hombres fuertes que pudieran proteger su territorio, pero la interrupción de los migrantes chinos impedía o, mejor dicho, dificultaba conseguir tal objetivo.

Dicho todo lo anterior, *Migración china y orientalismo modernista* (2021) de Daisy Saravia se posiciona como un estudio que evidencia las tensiones sociales que tuvo que atravesar el Perú para lograr delinear una idea de nación. Además, esta obra, desde su contextualización hasta el modo en que desarrolla el análisis de las crónicas, nos permite dialogar con aquellas voluntades marginales —los llamados otros o abyectos—, categoría que en la escena política latinoamericana actual ha cobrado un fuerte protagonismo.

Renato Robles Valencia
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
renato.robles@unmsm.edu.pe
<https://orcid.org/0000-0002-2288-8878>

Eraso, Cecilia (coord.). *Ecos críticos de las vanguardias en América Latina*. México: Universidad Autónoma Metropolitana & Editora Nómada, 2021, 256 pp.

DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.139>

Estudiar el periodo de las vanguardias, en especial las desarrolladas en América Latina, supone retornar sobre un vasto conjunto de viejas discusiones y numerosos debates que han quedado inconclusos, así como también en lo que refiere a la reconstrucción de una memoria histórica que se ha gestado muchas veces en la periferia del discurso hegemónico desde donde esta parte. La colección que lleva por nombre «A cien años de las vanguardias latinoamericanas», la cual recoge, entre sus títulos, la obra que presentaremos a continuación, nos sitúa nuevamente en el quid de la cuestión, nos muestra los avances y las limitaciones alrededor de esta para brindar nuevas luces al respecto y volver una vez más al debate desde diversas perspectivas teórico-críticas contemporáneas.

De tal manera, esta conmemoración se constituye como un pretexto para regresar sobre asuntos pasados, establecer desde la actualidad un balance de dichos acontecimientos y abordar, con nuevos enfoques y renovado entusiasmo, las investigaciones alrededor de las distintas vanguardias —porque no cabe hablar de una sola— en el continente americano donde, como señala el epígrafe del libro que cita a Alfredo Bosi, “no sugieren otra forma que la de un mosaico de paradojas” (Schwartz, 2002, p. 20). Esta serie de aporías que podrían situarnos en un posible conflicto, nos devuelve sobre un momento particular en la historia latinoamericana y en cómo este ha influenciado en el porvenir de la misma. En tal sentido, cabe precisar que los estudios aquí reunidos no solamente se detienen en el ámbito puramente literario o estético, sino que amplían sus horizontes y abarcan cuestiones de diversa índole que atañen a fenómenos culturales, económicos, sociales y políticos.

Bajo este marco, la presente obra que se titula *Ecos críticos de las vanguardias en América Latina*, publicada por el fondo editorial de la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM) en colaboración con el sello Editora Nómada, recoge un conjunto de artículos que brindan nuevas miradas acerca del debate y las investigaciones respecto de las vanguardias latinoamericanas. Para esto, el libro se compone de tres secciones que agrupan once artículos en general, los cuales nos aproximan a estudios significativos

sobre el tema en cuestión a través de distintas obras y autores, como detallaremos en las siguientes líneas.

La primera sección, *Apertura de la mirada crítica*, está conformada por un solo texto que lleva por título “Experiencias vanguardistas, o cómo conmemorar perspectivas, provocaciones y deseos” de Silvia Pappe. Este trabajo se articula de tres partes que exponen la problemática acerca de la comprensión de las relaciones de temporalidad que dan pie justamente a pensar la importancia de una conmemoración. Luego se detiene en explicar la búsqueda de «lo nuevo» que residía, ya no en el objeto per se, sino en el deseo de esa innovación como sostenía el filósofo Theodor Adorno y su seguida concretización en aspectos materiales (expresiones artísticas) como inmateriales (imaginarios), para finalizar con las resonancias o «ecos», como la autora denomina a esta serie de huellas dejadas por las vanguardias en el imaginario latinoamericano y que interpelan a las disciplinas teórico-críticas a seguir planteándose el uso de las estrategias de las vanguardias.

La segunda sección lleva por título *Poéticas vanguardistas latinoamericanas revisitadas* y agrupa tres estudios que vuelven sobre un conjunto de autores importantes de distintas partes de América (Tallet, Vallejo, y Bustamante y Ballivián), y de quienes no solo se rescata los aportes de sus obras poéticas, sino también se propone enfoques novedosos de aproximación a los mismos. En el texto inicial “La representación del espacio en dos poemas de Tallet” de Ariel Arjona, se analizan dos poemas del poeta cubano a partir de un enfoque ecocrítico en relación con el sujeto lírico y su espacio, así como de una mirada historicista que muestra el pesimismo respecto del ámbito político-administrativo, cruce de enfoques que deviene en la mirada pesimista del autor sobre el espacio insular configurado en sus poemas: visión vanguardista que rompe con la tradición romántica de la poesía cubana instaurada por José María Heredia.

El segundo texto es “Del individuo al «yo ecuménico»: el imaginario soviético en la poesía de César Vallejo” de Ethel Barja Cuyutupa, cuyo estudio busca aproximarse a la poética del vate peruano estableciendo una relación entre sus crónicas acerca de la Unión Soviética en libros periodísticos publicados póstumamente y el poemario *España, aparta de mí este cáliz*. La perspectiva dialéctica de la escritura en Vallejo tiene un impacto en la manera que concibe la realidad soviética de entonces y, de la misma forma, en la materialización de su cariz política en el lenguaje vanguardista de su poesía. Para

esto, a partir de la categoría de «autor-productor», propuesta por Walter Benjamin, se realiza un análisis del pensamiento socialista vallejiiano en relación con los aspectos formales de su lírica.

Para finalizar esta sección, encontramos el texto “Vanguardia, continentalismo y andes globales en *Antipoemas* y *Junín* de Enrique Bustamante y Ballivián” de Miguel Rosas Buendía. En el mencionado artículo, el autor aborda dos libros de Bustamante que no han sido muy estudiados por la crítica y se detiene en la poética que sostiene el autor respecto del continentalismo y su vínculo con la búsqueda de recuperar un universalismo de cuño local en la poesía de su época, motivaciones vanguardistas que guiarán un proyecto estético andinista que, desde perspectivas más actuales, permiten advertir a través de una mirada decolonial la intención que tiene el autor de responder al *establishment* de su época mediante su poesía que interroga el discurso moderno que entonces era vigente.

La tercera sección llamada *Herencias y proyecciones vanguardistas* recoge cuatro estudios que analizan el camino recorrido por las obras de dicho periodo, las resonancias producidas por estas y su influencia no solo en la literatura, sino también en la crítica literaria del siglo XX y XXI. Este apartado inicia con “Huidobro y De Rokha: museo y subsuelo de la vanguardia en América”, de Gabriel Cortiñas, donde se expone el trayecto trazado por los dos autores chilenos en mención y se detiene, además, en significativas diferencias que explican la forma en que su obra fue valorada y la dinámica en que se movió dentro de la crítica. Sobre esto, sostiene que mientras la obra de Huidobro alcanzó una notable fama internacional en su época —lo cual sitúa al autor en el canon de las vanguardias—, De Rokha se movió más por el «subsuelo» de la crítica oficial, invisibilizado de cierta manera por la fama de su coetáneo; y si bien, actualmente, hay un mayor estudio de su obra poética, aún no ha obtenido el valor que merece o debería tener, en palabras del autor.

En el segundo texto “La poesía coloquial en Latinoamérica: una herencia vanguardista” de Rogelio Guedea, se aborda el legado poético dejado por las vanguardias llegadas a su término. El autor propone que poetas como Vallejo, Gironde y Neruda, quienes forman parte de la vertiente popular en comparación con una culta (Huidobro y Borges), fueron los principales artífices de esta herencia que se constituirá años después

en el denominado «coloquialismo» que influirá en autores como Mir, Gelman, Dalton, Cardenal, Benedetti y Parra, quienes tendrán una inclinación más social y política.

El tercer artículo, “Poesía y vida: proyecciones de las vanguardias en la poesía argentina de los años sesenta”, de Cecilia Eraso, la autora realiza una revisión de las vanguardias argentinas y sus aportes hasta los años cincuenta, para luego detenerse en cómo los artistas y pensadores de la década siguiente volvieron sobre estas, pero mediante una mirada crítica y selectiva. Para ello, dos aspectos importantes influyeron en esa conformación: una crítica al formalismo desde los sectores de izquierda y el epigonismo, que se define como la problemática que ocasionaba la dependencia cultural. Este ambicioso proyecto que intentaba hacer dialogar el arte con la vida, a modo de las primeras vanguardias, buscaba revolucionar la realidad a la par que conquistar, como menciona la autora, una nueva identidad poscolonial.

Este apartado se cierra con el texto “Resonancias caníbales: Oswald de Andrade y la vanguardia antropófaga en los umbrales de los siglos XX y XXI” de Laura Cabezas. En este estudio, la investigadora plantea la vigencia que sigue teniendo la propuesta estética denominada antropofagia o canibalismo del poeta Oswald de Andrade en la actualidad, donde las condiciones del hombre moderno no han cambiado en gran medida y son más evidentes las repercusiones del mundo globalizado sobre la sociedad. En ese sentido, plantea algunos ejemplos entre finales del siglo XX y la primera década del siglo XXI en comunidades amerindias de Brasil que evidencian el poder que mantiene dicha crítica radical contra el colonialismo y el capitalismo, con la finalidad de alcanzar modos de vida que escapen del control hegemónico.

Por último, la cuarta y última sección el libro se denomina *Otras experiencias de la vanguardia*, debido a que agrupa tres estudios que se desplazan del ámbito de lo literario, hasta ahora desarrollado ampliamente, a otras disciplinas como las artes visuales y la historiografía. El primer texto, “En el umbral del estridentismo, el objeto irreplicable”, la autora Yadira Cuéllar, mediante un nuevo enfoque, va a centrar su investigación sobre la relación que guarda la producción editorial de este movimiento con lo sostenido en sus postulados estéticos (en el aspecto técnico, ideológico y visual). De tal modo, no se trata de un estudio del «libro» estridentista como tal, sino de su naturaleza, su dinámica en el circuito editorial y las consecuencias que trajo consigo.

El siguiente texto “Los colaboradores del *Boletín Titikaka* y las nuevas figuras de intelectual”, de Fernán Cerrón Palomino, sostiene que *Boletín*, revista indigenista de vanguardia, se configuró como un medio que aportó, a través de diversos mecanismos presentes en sus publicaciones, en la creación de intelectuales en el caso peruano, pero que permite aproximarnos, asimismo, a los cambios y transformaciones que estaban sucediendo entonces en Latinoamérica. Para este fin, se centra en la figura de Mateo Jaika, Inocencio Mamani y Francisco Choquehuanca, colaboradores de la revista, formados a su vez en esta, como ejemplos de cómo es que este tipo de propuestas buscaban la creación de un circuito de formación de intelectuales y el posicionamiento, mediante distintas estrategias, de estos sujetos emergentes en una sociedad en proceso de modernización.

Para finalizar, el último texto titulado “La aportación femenina al arte y literatura de vanguardia en México”, de Lilia Granillo Vázquez y Lilibeth Cortés, realiza una revalorización de algunas artistas que han tenido un papel importante en el contexto de las vanguardias mexicanas y que, por tanto, su obra e historia merece mayor atención que el que la crítica usualmente les brinda. Estas figuras son las pintoras Carrington, Varo, Mondragón y Beloff; la muralista Reyes y la poeta Nava, quienes no solo destacaron, al igual que sus pares varones, por la estética vanguardista que practicaban y difundían, sino porque también desarrollaron temas correspondientes a la imagen femenina, aunque construida por sus propias voces.

En síntesis, *Ecos críticos de las vanguardias en América Latina* se erige como un libro que aborda de manera amplia y diversa las vanguardias latinoamericanas más importantes del siglo XX, y que estudia las repercusiones que estas trajeron consigo tanto en el campo cultural como en el social y político, y problematiza, de manera pertinente, la importancia que alcanzan en nuestro presente. Asimismo, es una significativa contribución que retoma algunos debates del siglo pasado y desde enfoques contemporáneos actualiza, reinterpreta y abre nuevos caminos para el estudio de este trascendental período en nuestro continente.

A manera de cierre, queremos volver sobre una interrogante inicial que planteaba Silvia Pappé en su texto: ¿Qué estamos conmemorando? Respondemos, en principio, el presente. A un centenario de la publicación de *Trilce*, año en que se escribe esta reseña, no hay mejor manera de volver sobre las vanguardias que siendo observadores de un

presente en el que las estrategias vanguardistas siguen habitando —como «ecos» latentes— el imaginario de las sociedades latinoamericanas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

SCHWARTZ, J. (2002). *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. Fondo de Cultura Económica.

Anfer Enrique Salomón Toledo Navarro
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
anfer.toledo@unmsm.edu.pe
<https://orcid.org/0000-0002-9216-594X>